

**Rec.: Anne Ubersfeld, Lire le théâtre. III:
Le dialogue de théâtre. Paris 1996.**

Krystyna Ruta-Rutkowska

niepewna. W semiotycznych analizach Greimasa podmiot w stanie kryzysu woli nieuchronnie traci poczucie swojej tożsamości, a w końcu nie jest nawet pewny swojego istnienia. Po pytaniu „Kim jestem?” pojawia się wątpliwość: „Czy w ogóle jestem?”. Semiotycznym modelem modalności rządzi „żelazne” zasady logiki, których nie można częściowo uchylić. Natomiast nie obowiązują one „w postaci mocnej” w języku. Rozważania Nowotnej nie uwzględniają opisu możliwych implikatur zdania. Otóż np. forma „chciałby” w zdaniu: „Pan Cogito wbrew radom stoików chciałby mieć ciało z diamentu i skrzydła”, nie musi nieuchronnie oznaczać kryzysu woli podmiotu („chciałby” vs. „chce”), lecz może informować o braku możliwości realizacji pewnego marzenia.

Czasoprzestrzeń, w jakiej znajduje się podmiot w stanie kryzysu, podlega – w jego percepcji – odrealnieniu. Świat zewnętrzny staje się dla podmiotu obcy i niezrozumiały, rozłamany wyraziście na pozór oraz immanencję. W omawianym w recenzowanej pracy wierszu Czesława Miłosza *Po drugiej stronie* słowem-kluczem umożliwiającym odszyfrowanie sensu utworu jest partykuła „niby” – językowy nośnik pojęcia „pseudorzeczywistość”. W opisach świata zewnętrznego ważną rolę odgrywają też zaimki nieokreślone (jakiś, coś, gdzieś), które niczego nie precyzując tylko pozornie konkretyzują czas i przestrzeń. Nowotna przekonująco dowodzi, że w tragicznym ciągu zdarzeń, przebiegającym od kryzysu woli, przez kryzys tożsamości, aż do kryzysu poczucia istnienia, pewne jest jedynie ciało, zachodzące w nim procesy fizjologiczne i jego reakcje na ból. Tezę tę dokumentuje interpretacja wiersza Wisławy Szymborskiej *Tortury*, w którym reakcje ciała są czymś przewidywalnym i niezmiennym od wieków. Analiza pokazuje, że ciało – ów jedyny pewnik – występuje w utworze w otoczeniu konotacji pozytywnych, mimo ponurych refleksji, jakie nasuwa lektura wiersza.

Chociaż semiotyka strukturalna badając literaturę daleka jest od antropocentryzmu i programowo ujmuje zjawiska literackie w kategoriach bezosobowych, koncentrując się na opisie struktury utworu, autorka omawianej pracy czysto formalną przeciwieństwem kategorię podmiotu antropomorfizuje zarówno w samym języku opisu, jak i na poziomie analizy znaczeń. Traktując o podmiocie używa np. takich określeń, jak „podmiot próbuje stworzyć sobie tożsamość” (s. 120), „podmiot odczuwa tęsknotę za prawdziwym obiektem wiary” (s. 115). „Aktant-podmiot” poznaje, myśli, czuje, nie rozumie otoczenia, w jakim żyje, nie jest pewny, czy istnieje, odczuwa ból. Taki język opisu można, oczywiście, pojmować jako pewne metaforyczne przybliżenia. Jego konsekwentne odpsychologizowanie wymagałoby skonstruowania specjalnego języka formalnego po to, by móc przedstawić omawiane funkcje i relacje wewnątrztekstowe bez antropomorfizacji. Jest wszakże znamienne, że poprzez bezosobową kategorię „aktant-podmiot” „przebija” jednak osoba. Tym samym język opisu przylega doskonale do obiektu, który poddawany jest tutaj analizom, i zdradza jego naturę. Książka Magdaleny Nowotnej charakteryzuje bowiem o b r a z o s o b y w poezji polskiej drugiej połowy XX stulecia, czyli zjawisko – mówiąc po greimasowsku – należące do planu treści, nie zaś „aktant-podmiot”, tj. kategorię planu wyrażania. Obserwujemy obecnie szerokie zainteresowanie – od filozofii po teorię literatury i antropologię kulturową – kategorią osoby. Na pewno więc warto zapoznać się z proponowanymi przez autorkę interpretacjami wierszy, z których wyłania się dosyć spójny obraz osoby w poezji polskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poprzedniego wieku.

Dorota Urbańska

Anne Ubersfeld, LIRE LE THÉÂTRE. III: LE DIALOGUE DE THÉÂTRE. Paris 1996. Édition Belin, ss. 218.

Od dawna odnosi się wrażenie, że słowo w dramacie należy do najbardziej kłopotliwych dziedzin badawczych. Wynika to zapewne z wielu przyczyn; jedną z ważniejszych wydaje się ta, że o wiele więcej uwagi poświęcono funkcjonowaniu słowa na scenie niż

w tekście. Tymczasem dialog dramatyczny, istniejący w końcu w postaci tekstowej, wymaga refleksji odrębnej, koncentrującej się na aspektach niezależnych od scenicznego wykonania (tak jak wiersz wymaga opisu abstrahującego od jakiegokolwiek recytacji).

Sądzę, że dogodnym punktem wyjścia do podjęcia tej tematyki może stać się książka Anne Ubersfeld, należącej do najbardziej znanych współcześnie badaczy dramatu i teatru. Trzecia część jej słynnego cyklu *Lire le théâtre*, zatytułowana *Le Dialogue de théâtre*, zawiera wielostronne i inspirujące rozważania o słowie w dramacie (właśnie w dramacie, choć tytuł może wydawać się mylący¹).

Oczywiście, w Polsce również poświęca się tej problematyce uwagę, ale niewiele jest ujęć monograficznych, które w dodatku koncentrowałyby się na tekście². Ciągłe nie mamy jeszcze w naszym piśmiennictwie szeroko zakrojonego projektu badań tego, co Ubersfeld określa jako dyskurs dramatyczny (rozumiejąc przezeń wszystkie występujące w dziele formy wypowiedzi, tj. didaskalia, dialogi, monologi, zwroty do widzów³). Otóż *Le Dialogue de théâtre*, nie zaniebując klasycznego już tematu specyfiki słowa w dramacie (jako tzw. słowa działającego), dostarcza także przeglądu podstawowych form dialogu dramatycznego oraz ich wnikliwego opisu. Dla polskiego czytelnika jest to tym ważniejsze, że na dobrą sprawę od czasu (niezbyt zresztą obszernej) refleksji Stefanii Skwarczyńskiej nikt nie podjął takiego problemu badawczego⁴. Kolejną niezmiernie istotną dziedzinę rozważań francuskiej uczzonej stanowi „głos autora [*la voix de l'enonciateur-scripteur*]”. I pod tym względem w polskich badaniach istnieje dotkliwa luka, która dopiero od niedawna zaczyna się wypełniać⁵.

A zatem przyswojenie – oczywiście twórcze – propozycji badawczej Ubersfeld może stworzyć szansę czy choćby nadzieję na powolną likwidację pustych miejsc w polskich badaniach nad dramatem. W niniejszych rozważaniach skoncentruję się na kwestii dialogu dramatycznego, jako że problemowi „głosu autora” w dramacie i możliwości zastosowania sugestii badawczych zawartych w *Le Dialogue de théâtre* poświęciłam kiedyś osobną refleksję⁶.

Dialog jako heterogeniczny dyskurs

Zwykle używamy terminu „dialog dramatyczny” zapominając o tym, że tak naprawdę mamy do czynienia nie z monolitem, lecz z czymś silnie zróżnicowanym wewnątrz. Niewątpliwie stanowi dialog pewną dyskursywną całość (w obrębie tekstu dramatu), jednakże jest to ciąg wypowiedzi heterogeniczny, pełen różnorodnych rozwiązań formalnych. Każde z tych rozwiązań inaczej kształtuje relacje między podmiotami komunikacji; każde inaczej modeluje dynamikę właściwą dramatowi (tzw. dramatyczność⁷).

¹ W piśmiennictwie francuskojęzycznym nie ma pod tym względem tak wyraźnego podziału terminologicznego, jaki spotyka się w pracach polskich.

² Najbardziej znacząca jest niewątpliwie rozprawa S. Świóntka *Dialog – dramat – metateatr. (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)* (Łódź 1990).

³ A. Ubersfeld, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris 1996, s. 31.

⁴ Jedyną nowszą publikacją jest skrypt akademicki A. Stoffa *Formy wypowiedzi dramatycznej* (Toruń 1985).

⁵ W roku 1999 ukazały się książka E. Wąchockiej *Autor i dramat* (Katowice 1999) oraz artykuł mojego autorstwa pt. *Dramatyczne gry w podmiot* („Teksty Drugie” 1999, nr 1/2).

⁶ Zob. *Dramatyczne gry w podmiot*.

⁷ O dramatyczności na ogół można mówić jedynie w odniesieniu do dramatu klasycznie zbudowanego. Wówczas jest to „zasada i cecha konstrukcyjna tekstu dramatycznego i spektaklu teatralnego, wynikająca z napięcia między scenami i epizodami tworzącymi fabułę, które w zakończeniu dramatu znajdują swoje rozładowanie w katastrofie tragicznej lub w rozwiązaniu komediowym i które powoduje zainteresowanie widza rozwojem akcji” (P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne napisała A. Ubersfeld. Przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świóntek. Wrocław 1998, s. 112).

W dziejach literatury dramatycznej rozwinęły się pewne kanoniczne formy dialogu. Najbardziej elementarna i – powiedziałabym – klasyczna to wypowiedzenia naprzemiennie („*les énoncés alternés*”): „Regularne przeplatanie się wypowiedzi jest podstawą dialogu teatralnego. Przyjmuje on postać względnie równorzędnej wymiany replik, w której każdy mówiący wypowiada w określonym porządku jakieś zdania: wypowiadający kolejno przekazują swoje myśli i uczucia” (s. 50).

Taka forma wymiany replik, bardzo charakterystyczna chociażby dla tragedii klasycystycznej czy komedii, niesie ze sobą największą dynamikę. Zwłaszcza wtedy, kiedy przyjmuje postać stychomytii albo – jeszcze bardziej – wymiany hemistychów. To dzięki wypowiedziom naprzemiennym uwidacznia się i zwykle polaryzuje się pozycja podmiotów mówiących, a przede wszystkim akcja nabiera werwy. One też stanowią (przynajmniej w dramacie tradycyjnie zbudowanym, tj. w antycznej tragedii i komedii, w dramacie klasycystycznym oraz w sztuce bulwarowej) zasadniczy korpus tzw. tekstu właściwego.

Wypowiedzenia naprzemiennie („*les énoncés alternés*”)

Wypowiedzenia naprzemiennie to termin ogólny, obejmujący kilka odmian wymiany replik. Różnią się one zarówno strukturą, jak i kształtem stwarzanej sytuacji komunikacyjnej. Formy te często są tak silnie utrwalone w tradycji, że stanowią wręcz znak rozpoznawczy pewnych typów literatury dramatycznej.

Jedną z nich to dialog symetryczny, którego najbardziej wyrazistym przypadkiem jest duet miłosny („*duo d’amour*”). Kwestie postaci wzajemnie się tu potwierdzają i uzupełniają, tworząc niekiedy bardzo misterną konstrukcję: „Miłosny duet charakteryzują [...] równowaga przeplatających się replik, powtarzalność tematyczna, a także jedność przedmiotu i jego pretekstowy charakter; istotę duetu miłosnego stanowi mowa echowa, podkreślająca identyczność uczuć” (s. 28).

Inaczej rzecz wygląda w dialogu konfliktowym, który może przybrać postać afektywnego starcia („*l’affrontement affectif*”), gdzie repliki wzajemnie się potwierdzające przeplatają się z pełnymi sprzeczności albo agresywnego starcia („*l’affrontement agresif*”) – z replikami zdecydowanie opozycyjnymi. Formy te bywają, oczywiście, zasadnicze zarówno dla zarysowania konfliktu między protagonistą a antagonistą, jak i dla budowania momentów szczególnego napięcia dramatycznego, tzw. akcji i kontrakcji.

Zdecydowanie bardziej wielofunkcyjną postacią wypowiedzeń naprzemiennych jest starcie afektywne. „Obsługuje” ono większość konfliktów tragicznych, jako że może oddać nie tylko intensywność emocji bohaterów, ale i złożoność ich motywacji (a więc także – złożoność samego konfliktu⁸): „To bez wątplenia jedno z podstawowych praw konfliktów dramatycznych: pokazywanie zawsze dwóch aspektów – aspektu »afektywnego«, w którym stawkę (lub obiekt pożądania) stanowi osoba, i aspektu »obiektywnego«, gdzie stawką jest cel polityczny, władza lub idea; do rzadkości należą sytuacje konfliktowe, zakorzenione w dialogu, będące po prostu konfliktami »idei«” (s. 31).

Trilog i polilog („*le trilogue*”, „*le polylogue*”)

Pośród replik dramatycznych spotykamy również takie, w których udział bierze więcej osób niż dwie – wówczas stosunki między podmiotami mówiącymi zdecydowanie się komplikują. Najłatwiej to zaobserwować na przykładzie trilogu. Autorka podkreśla, że w przypadku wymiany replik między trzema postaciami pojawiają się znaczące zmiany strukturalne: „Przed wszystkim z samej swej natury wyklucza ona [tj. taka wymiana re-

⁸ Konflikt przecież w dużej mierze rozgrywa się w psychice bohatera – Ubersfeld powołuje się na klasyków francuskich, Corneille’a i Racine’a.

plik] pełną symetrię i równorzędne relacje między rozmówcami, z wyjątkiem bardzo rzadkich przypadków czystego liryzmu i chóralności”.

Obecność trzeciej osoby, która – jeśli nawet milczy (a tak często się dzieje) – modyfikuje przecież relacje między dwiema pozostałymi, choćby dlatego, że wprowadza dodatkowe „afekty” i napięcia. Odciska również swoje piętno na zaistniałej sytuacji komunikacyjnej, jej wewnętrznej dynamice: „W każdym razie można powiedzieć, że funkcjonowanie słowa w trilogu jest – wyraźniej niż w dialogu – uzależnione od sytuacji wypowiedzania, tzn. ostatecznie od sytuacji dominowania. I, bardziej niż w dialogu, słowo jest [tu] »zamknięte«, a odbiorca teoretycznie wykluczony: trilog niemal z definicji jest systemem zamkniętym, rozwijającym się wedle własnych reguł” (s. 41).

Przy okazji pojawia się tu problematyka odbiorcy dramatycznej wymiany replik. Otóż swoiste zamknięcie trilogu wiąże się z tym, że wpisana jest weń funkcja odbiorcy (wewnętrzny; świadka-asystenta) wymiany replik między dwiema postaciami⁹. Dzięki temu trilog staje się niejako samowystarczalny i to właśnie przesądza o jego szczególności. Ale na tym nie koniec. Zdaniem Ubersfeld, trilog zawiera niejako model komunikacyjny ważny dla dramatu w ogólności: „można rozszerzyć [to] pojęcie i każdy dialog – ze względu na obecność dodatkowego odbiorcy, jakim jest widz – rozważać jako *implicite* trilog” (s. 39).

Dokładniejsze omówienie tej kwestii odłożę na razie jednak na później, by teraz zająć się jeszcze formą dialogu angażującą największą liczbę osób – polilogiem („*le polylogue*”). Polilog to – jak podkreśla badaczka – forma wymiany replik równie charakterystyczna dla dramatu, co wypowiedzenia naprzemiennie: „Polilog istnieje od początku teatru. Wystarczy jedna postać więcej lub dialog protagonisty z chórem, aby relacje stały się kompleksowe” (s. 35).

Ogólnie rzecz biorąc, polilog oferuje cały wachlarz możliwości strukturalnych, komunikacyjnych i sensotwórczych. Niekiedy wyraża jedno stanowisko: jakkolwiek może w nim występować nawet bardzo wiele osób, ich głosy wówczas wzajemnie się potwierdzają, tworzą „*cri collectif*”, tj. wypowiedź homofoniczną w takim znaczeniu, jak to rozumie Bachtin¹⁰. Zdarzają się oczywiście polilogi bardziej złożone i zarazem bardziej dynamiczne. Często formalny polilog ukrywa faktyczną strukturę dialogu, tj. prezentuje w istocie dwa opozycyjne stanowiska. Dochodzi wtedy do starcia między grupami postaci, jak w starciu afektywnym lub w starciu agresywnym. Jeśli w polilogu wyodrębniają się trzy grupy postaci, sytuacja kształtuje się tak jak w trilogu (w tych przypadkach mamy do czynienia z polifonią bachtinowską).

Zatem w dziedzinie kształtu wymiany replik polilog właściwie nie wnosi zbyt wiele nowego. Ale prawdę mówiąc, specyfika polilogu wiąże się z zupełnie innymi funkcjami, które określają go w znacznie większym stopniu niż aspekty strukturalne. W formie homofonicznej (jako „*cri collectif*”) staje się on swoistym monolitem i jako taki stanowi kontrpunkt na tle dynamicznej wymiany pozostałych replik. Wprowadza także pewne urozmaicenie językowo-stylistyczne, może np. silnie rytmizować dyskurs, niekiedy nadając mu wręcz walory muzyczne. Zazwyczaj pojawia się wtedy również ogromne wzmoczenie ekspresywności określonej części tekstu (w naszej literaturze wiele przykładów znaleźć można choćby w Mickiewiczowskich *Dziadach*).

O istocie polilogu decydują jednak inne jego właściwości. Po pierwsze, szczególna siła sensotwórcza, wynikająca z tego, że zazwyczaj eksponuje on postać kluczową („*un personnage clé*”) lub zbiorową (chór w dramacie antycznym), zawsze jako zasadniczą dla znaczeń konstytuujących się w dramacie. Po drugie, polilog za każdym razem inicjuje po-

⁹ Tak jest np. u Claudela, kiedy Rodryg, zwracając się do Kamila, naprawdę kieruje wypowiedź do ukochanej kobiety. Przykład ten podaje Ubersfeld (s. 40).

¹⁰ Ubersfeld wskazuje (s. 36) scenę pogrzebową z *Juliusza Cezara* Szekspira; można by dołączyć długą listę przykładów choćby z naszego dramatu romantycznego (np. z *Kordiana*), potwierdzających to spostrzeżenie.

dwojenie teatralności: „Praktycznie każdy polilog ukrywa aspekt »teatru w teatrze«, gdzie widz zewnętrzny jest reprezentowany przez widza na scenie, który również pełni funkcję »sędziego prawdy« (najczęściej stronniczego)” (s. 37).

Polilog zamyka listę form wypowiedzi naprzemiennych (omówionych przez Ubersfeld), ale nie zamyka listy form dyskursu dramatycznego. Skoncentruję się teraz na tych, które Skwarczyńska niegdyś bardzo pochopnie – jak sądzę – uznała właściwie za martwe¹¹.

Monolog, tyrada

Wiadomo, że poza dialogiem *sensu stricto* (tj. poza wypowiedziami naprzemiennymi) w dramacie występują także inne, mniej dynamiczne wypowiedzi, jak tyrada czy monolog.

Tyrada zwykle zawiera opowiadanie lub rozwinięcie jakiejś tezy, wywód filozoficzny, monolog zaś niesie obraz konfliktu wewnętrznego bohatera oraz jego samotności. Jak wielokrotnie pisano, kryje faktycznie strukturę dialogu – bądź różnych „ja” bohatera, bądź też dialogu z nieobecny interlokutorem, gdy zawiera zwrot do instancji wyższych, jak Bóg, upersonifikowane pojęcie abstrakcyjne – Śmierć, Los itd. Monolog ma więc niejako z natury rzeczy charakter solilokwium.

Najważniejszą właściwością tyrady i monologu jest (zdaniem Ubersfeld) umożliwienie „ekspansji ja wypowiedzaczka w tekst”: „Generalne prawo scenariusza imaginacyjnego to ekspansja JA mówiącej postaci” (s. 49).

Ale na tym ich rola się nie kończy. Formy te fundują bowiem przekroczenie ram dramatycznego „tu i teraz”, gdyż otwierają je „na »gdzie indziej«, inne miejsce, inny czas” (s. 50). Powodują również chwilowe zawieszenie dynamiki zdarzeniowości, w zamian ofiarowując moment kontemplacji: „Odbiorca percypuje nie tylko działanie wypowiedzi, ale i ich sens, ich znaczenie filozoficzne lub epickie” (s. 49).

Takiemu wykraczaniu poza ramy „tu i teraz” szczególnie służą scenariusz imaginacyjny („*le scénario imaginaire*”), scenariusz mityczny („*le scénario mythique*”) oraz hipotypoza. Scenariusz imaginacyjny można określić jako werbalną technikę przywoływania czasoprzestrzeni innych niż bezpośrednio dana, często też o innym statusie ontologicznym (marzenia, wspomnienia, wyobrażenia): „Scenariusz imaginacyjny [...] przede wszystkim, jeszcze bardziej niż »gdzie indziej«, wprowadza »kiedy indziej«, czas przeszły lub przyszły – powrót do przeszłości lub projekcję przyszłości – czas, który nie jest terażniejszością akcji”.

Jako że scenariusz ten przyjmuje kształt opowiadania, ma charakter epicki. Wówczas „odbiorca percypuje marzenie postaci: marzenie, które nie jest dane po prostu jako obraz, ale jako ciąg zdarzeń, opowiadanie” (s. 134).

Co istotne, owa inna czasoprzestrzeń pojawia się w formie projekcji wnętrza bohatera: „W ten sposób podmiot mówiący okazuje się rozdwojony, jest jednocześnie postacią i podmiotem dyskursu, przekraczającym własne »ja«: połączeniem epickości z subiektywnością.

Scenariusz imaginacyjny to miejsce poetyckie, przestrzeń utekstowiona, sygnalizująca odbiorcy zawieszenie relacji interpersonalnych, ujęta w materię dyskursu, w nieprze-zroczyłość poetycką” (s. 136).

Szczególną odmianą scenariusza imaginacyjnego jest scenariusz mityczny.

„Przypadek szczególny: ten scenariusz przywołuje podmiotowość mówiącego jedynie poprzez medytację nad mitem. To konstrukcja poetycka częsta w piarstwie współczesnym. [...] Tutaj [...] można ujrzeć w owym małym micie lustrzane odbicie [*miroir en abyme*] takich międzyludzkich relacji, jakie występują w całym tekście i jakimi widzi je mówiący” (s. 137).

¹¹ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

Scenariusz mityczny, forma dyskursywna, wprowadza moment kontemplacji filozofii, historii, natury. Hipotypoza natomiast nasycona bywa pytaniami egzystencjalnymi i niezwykle silnie angażuje plastyczną wyobraźnię odbiorcy.

Czas przywołany w scenariuszu imaginacyjnym, skojarzony z czasem dramatycznym „tu i teraz”, funduje efekt swoistego otwarcia. Ow „czas spoza [*le hors-temps*]” i „miejsce spoza [*le hors-lieu*]” poszerzają niejako czasoprzestrzeń dramatyczną, a tym samym – makrokosmos dramatu. W scenariuszu mitycznym dochodzi do całkowitego przekroczenia ram świata fikcyjnego – niesie on bowiem refleksję o świecie jako takim. Podobnie w hipotypozie: „liryczny aspekt hipotykozy zawsze stawia przed odbiorcą pytanie o jego rację bycia, właśnie dla niego jest przeznaczony. [...] Hipotypozę można ująć jako autonomiczny utwór poetycki zawarty w utworze poetyckim, ale hipotypoza objawia również wpisana w dialog werbalną subiektywność postaci, zarysowującą pewne spojrzenie na świat” (s. 139).

Wszystkie te formy wypowiedzi dramatycznej mają inną jeszcze, niezmiernie istotną właściwość. Otóż bardziej niż w pozostałych partiach dramatu wyczuwalny jest w nich głos autora („*la voix de l'énonciateur-scripteur*”). Szczególnie w hipotypozie, gdzie wręcz zaciera się granica między jego głosem a głosem postaci: „Hipotypoza, bardziej niż każde inne zjawisko poetyckie, kładzie kres sprzecznościom: jest zarazem głosem postaci i głosem autora, i – można powiedzieć – głosem anonimowym. Będąc jakby spoza teatru, jednocześnie jest silnie teatralna, właśnie dlatego, że jest wypowiedziana do odbiorcy wprost i bez pośrednictwa – bez tego pośrednictwa, którym jest »osobowość« wyobrażona w wypowiedzającej postaci” (s. 139–140).

Można więc stwierdzić, że formy monologowe o różnych organizacjach poetologicznych (tak rzecz traktuje Ubersfeld), jakkolwiek są statyczne (gdyż nie służą posuwaniu akcji; z tego właśnie względu Skwarczyńska uznała je za martwe, przestarzałe), okazują się w dramacie nie mniej ważne niż wypowiedzenia naprzemiennie. To przede wszystkim dzięki formom monologowym nawiązuje się kontakt między nadawcą dzieła a jego odbiorcą; dzięki nim tak naprawdę dramaturgia zyskuje znaczenie właściwe dziełu sztuki.

Podwójny adres komunikacji dramatycznej

W tym miejscu naszych rozważań nasuwają się co najmniej dwa bardzo ważne wnioski: otóż tzw. dialog dramatyczny przyjmuje w istocie wiele postaci, w których obrębie na wiele sposobów kształtują się relacje między podmiotami mówiącymi. Drugi wniosek ma charakter wskazówki metodologicznej: analiza tych relacji powinna przebiegać dwutorowo, ponieważ napięcia powstają zarówno między adwersarzami, jak i między nimi a odbiorcą.

Zasadniczą tezę Ubersfeld można sformułować następująco: dialog dramatyczny ma zawsze podwójnego adresata. Sam wniosek nie jest, co prawda, nowy; na pewno nowe jest natomiast pokazanie konsekwencji owej podwójności: Ubersfeld wnikliwie opisuje kształt wymiany replik w dramatach dawnych i nowszych, a przede wszystkim pokazuje wielofunkcyjność form wypowiedzi właściwych dramatowi.

Spróbuję pokrótce przedstawić sposób myślenia badaczki. Otóż każda replika skierowana jest, po pierwsze, do współrozmówcy, po drugie – do zewnętrznego odbiorcy dialogu¹². Szczegółowość komunikacji dramatycznej polega więc na jej „trilogiczności”: relacji trójkątowej, angażującej dwa podmioty wchodzące w werbalną interakcję oraz trzeci, pełniący funkcję odbiorcy-świadka.

Ow odbiorca-świadek bywa w utworze spersonalizowany (np. jako powiernik lub chór) albo wpisany jako „puste miejsce”, konieczny element struktury. Taka sytuacja komunikacyjna występuje w dramacie od zarania dziejów i na dobrą sprawę stanowi jego rzadko zauważaną *differentia specifica*.

¹² Podobną myśl znajdziemy u R. Ingardena czy S. Świontki.

Ten podwójny adres wymiany replik okazuje się o tyle istotny w rozprawie Ubersfeld, że pozwala w nowy sposób spojrzeć jeśli nie na wszystkie, to przynajmniej na wiele ich form, także na te klasyczne, jak tyrada i monolog. Przyjrzyjmy się bliżej owej podwójności komunikacyjnej dyskursu dramatycznego. Autorka *Le Dialogue de théâtre* rozpatruje zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną sytuację. Najpierw zatrzymam się przy tej wewnętrznej.

Strategia językowa („*la stratégie langagière*”)

W obrębie świata przedstawionego bohaterowie jako podmioty mówiące stosują nawzajem określoną strategię językową, tzn. za pomocą języka usiłują wywierać nacisk na adwersarzy, wymusić zmianę ich postaw lub postępowania. Strategia językowa zawarta w wypowiedziach postaci dramatycznych wymaga dodatkowo respektowania praw związanych z dynamiką „słowa działającego” oraz ze strukturą tekstu (np. z jego podziałem na akty i sceny, jeśli mamy do czynienia z klasycznie zbudowaną sztuką).

Ubersfeld zwraca uwagę, że w wymianie replik w dramacie często dochodzi do przekraczania zasad obowiązujących w zwykłej rozmowie (z którą wielu badaczy porównywało dialog w sztuce¹³). Przekraczanie ich wiąże się z tym, że każda wymiana replik między postaciami powinna prowadzić do zmiany relacji między nimi; do zmiany układu sił (co z kolei służy dynamice akcji). Wynikają stąd ważne reguły rządzące dialogiem scenicznym. Pierwsza to reguła specyficznej ekonomii słowa-aktu („prawo ekonomii, które nada je sens każdej wypowiedzi, które ogranicza redundancję, powtórzenia, wypowiedzi czysto fatyczne”, s. 80–81), wymagająca niejednokrotnie pogwałcenia praw konwersacji „życiowej”, zgodnie z którymi np. werbalne zniewagi czy „wykręty” są niedozwolone. W dialogu dramatycznym nie tylko zdarzają się one, ale nawet są eksponowane, gdyż to za ich sprawą zmieniają się stosunki między postaciami. Sytuacje takie spotykamy zwłaszcza w finałach wymian replik; dzięki temu nabierają one wyrazistości i jako części dyskursu, i jako – by tak rzec – generatory napięcia i „dziania się”. Druga reguła wiąże się z koniecznością „pokazywania konkretnych warunków wymiany słów” (s. 81). Rozmowa w dramacie przebiega tak, że widoczne stają się strategie, jakie bohaterowie stosują wobec siebie. I wreszcie reguła trzecia, narzucająca zresztą jakby dodatkową ramę całości dyskursu dramatycznego, wynika z wpisania weń odbiorcy: „wymiana słów w dialogu dramatycznym odbywa się nie tylko na oczach, ale i w intencji »trzeciego«, czyli widza: chodzi nie tyle o komunikowanie, ile pokazywanie, że coś się komunikuje, i eksponowanie sukcesów i niepowodzeń komunikacyjnych” (s. 81).

Wpisanie odbiorcy w tekst dramatyczny określa wiele jego właściwości, toteż problem ten w rozważaniach francuskiej badaczki zajmuje poczesne miejsce. Przyjrzyjmy się tej kategorii.

Odbiorca

Należy od razu zaznaczyć, że chodzi o odbiorcę skonstruowanego i założonego w tekście: „Słowo pisarza jest adresowane nie tyle do »realnego« widza, ile do odbiorcy skonstruowanego. [...] Każdy pisarz »konstruuje« odbiorcę, można powiedzieć, zgodnie z własnym pragnieniem, »uprzywilejowanego« lub przeciętnego” (s. 56–57). To dla niego przeznaczone jest słowo w dramacie, ze względu na niego kształtowany jest komunikat. I nie chodzi tu wcale o redundancję charakterystyczną dla języka dramatu¹⁴, ale o fakt, że całość sytuacji dialogowej adresowana jest do odbiorcy, który funkcjonuje jako dodatkowy „element” ko-

¹³ Najbardziej znane są rozważania J. Mukařovskiego *Dialog a monolog* (Przełożył J. Ma y e n. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Warszawa 1970).

¹⁴ Obszernie pisał o niej np. Ś w i o n t e k (*op. cit.*).

munikacji: „Trzeba powiedzieć, że obecność obserwatora nie jest ani czymś niedostrzegalnym dla aktora, ani czymś zewnętrznym wobec dialogu: widz nie jest »podglądaczem«; on uczestniczy w tej trójkątowej relacji, występującej w każdym teatralnym dialogu, który jest wypowiedzią nie tylko wobec trzeciego, ale także dla tego trzeciego »przewidzianą«” (s. 34).

Wpisanie odbiorcy w tekst modyfikuje w znaczący sposób jego właściwości. W tym samym czasie kiedy postacie, stosując różne strategie językowe, usiłują wzajemnie wywierać na siebie nacisk, odbiorca zewnętrzny obserwuje elementy tych strategii, zmiany kontraktu zachodzące między uczestnikami komunikacji, retoryczne właściwości języka bohaterów, itd. Percypuje więc nie tylko słowa, ale również ich działanie (a ponadto aspekt estetyczny języka).

Zatem w dialog sceniczny, który odbywa się między *dramatis personae*, „wpisuje się” jednocześnie komunikat przeznaczony dla słuchacza i obserwatora. Jak to się dzieje? Niebagatelną rolę odgrywają tu presupozycje teatralne i podteksty („*les présupposés théâtraux*” i „*les sous-entendus*”), które pozostają często nieuchwytnie dla uczestników wewnętrznego świata dzieła (istnieje także możliwość błędnej ich interpretacji), są natomiast czytelne dla odbiorcy zewnętrznego.

Francuska badaczka śledzi wahania wewnątrz sytuacji nadawczo-odbiorczych, powstające w wyniku różnorodnego kształtowania – by tak rzec – komunikacyjnej mocy dyskursu. Wypowiedź najbardziej intensyfikuje nakierowanie na odbiorcę zewnętrznego za sprawą tzw. kontrapunktu: „Formą paradoksalną w obrębie relacji słownych jest kontrapunkt. Kontrapunkt [...] to wypowiedź marginalna względem »normalnych« replik scenicznych: towarzyszy on dyskursowi i wyznacza w nim pauzy. Charakterystyczne dla kontrapunktu jest to, że – jak w monologu – komunikacja wewnętrzna między postaciami jest zawieszona (lub znacznie osłabiona): gra wypowiedzi między nimi konstituuje znaczenia tylko dla widza” (s. 51).

Kontrapunktowy charakter mają wszystkie opisane wcześniej odmiany monologu, a także apart. Myślę, że takimi właściwościami cechują się również zwroty „*ad spectatorem*” oraz momenty milczenia (które mogą być szczególnie obciążone znaczeniem, jak – powiedzmy – w dramatach Czechowa). Operując kontrapunktem może więc dramaturg na różne sposoby zarówno kształtować napięcie dramatyczne (kontrapunkt nie tylko zawiesza komunikację między postaciami, ale także osłabia napięcie właściwe akcji), jak i różnorodnie ustalać hierarchię odbiorców w poszczególnych fragmentach tekstu (i przedstawienia).

Dla zewnętrznego adresata są wreszcie przeznaczone wszelkie tropy występujące w dialogu dramatycznym. Niekiedy tworzą one całe siatki znaczeniowe, pełne motywów powrotnych i paralelizmów, nadbudowując niejako dodatkowe sensory nad tym, co służy rozwinięciu strategii językowej bohaterów i dynamice zdarzeniotwórczej. Tak więc w kwestiach Fedry wielokrotnie pojawia się motyw brzegu, sygnalizujący jej tęsknotę za innym życiem, a zarazem gotowość do przekraczania obowiązujących norm postępowania, w *Agamemnonie* Sofoklesa zaś motyw płomienia i czerwieni jako antecedencje śmierci i zbrodni (przykłady te przytaczam za Ubersfeld). Najbardziej wielofunkcyjne i zarazem najbardziej specyficznie dramatyczne tropy to przedstawione już scenariusz imaginacyjny, scenariusz mityczny oraz hipotypoza.

Niekiedy w dramat bywa wpisany dodatkowy, spersonalizowany obraz odbiorcy. Tak się rzeczy mają, kiedy np. pojawiają się postacie będące jedynie świadkami dialogu, pełniące funkcję – jak to określa Anne Ubersfeld – milczących asystentów („*assistants muets*”):

„Ci »asystenci« mają status »adresatów pośrednich« wobec głównej komunikacji.

W wielu przypadkach obecność chóru lub po prostu powiernika może dialog wzbogacić o aspekt reduplikacji, spotęgowanej »teatralizacji«, wprowadzając z narastającą mocą rodzaj »zarażenia« widza akcją: milczący asystent ofiarowuje widzowi jego własny wizerunek” (s. 33).

W milczącym asystencie odbiorca obserwuje jakby swoje odbicie – w ten sposób dochodzi do podwojenia teatralności. W związku z tym pojawia się możliwość specyficznej dystancjalizacji obserwowanego „dziania się”, choćby poprzez przypisanie mu charakteru teatru „do kwadratu”: „obecność publiczności [jest] zawsze ambiwalentna, może przekształcać rzeczywistość przedstawioną w czysty »teatr«” (s. 34).

Szczególłą uwagę poświęca Ubersfeld również chórowi (traktowanemu zresztą przez wielu badaczy jako prototyp lub wręcz forma teatru w teatrze¹⁵). Chór w dramacie antycznym łączy w szczególnie wyrazisty sposób dwie role – obserwatora i komentatora: „W tragedii antycznej chór często jest instancją obserwatorską i zarazem niosącą wartości kolektywne” (s. 24). Przyjmuje pozycję pośrednika między światem przedstawionym a odbiorcą sztuki: „Jak wiadomo, chór grecki od zarania [historii dramatu] zwraca się do widza jako instancji lustrzanej wobec siebie samej” (s. 22). Inicjuje więc podwojenie instancji odbiorczej i jednocześnie powstanie swoistej wspólnoty uczestników komunikacji dramatycznej. W dramacie współczesnym analogiczną rolę odgrywa wpisana w dramat widowtnia wewnętrzna (stąd zapewne XX-wieczna popularność chwytu teatru w teatrze i technik pokrewnych): odbiorca wewnętrzny „jest obrazem zbiorowości (to powszechny przypadek w tragedii) i wskutek tego także wartości, które prezentuje; widz staje się zatem nowoczesnym spadkobiercą antycznego chóru” (s. 26).

Można by dorzucić garść, bardzo wprawdzie ogólnych, spostrzeżeń. Otóż we wszystkich analizowanych tutaj przypadkach komunikacja w dramacie komplikuje się, gdyż zyskuje poniekąd dodatkowy wymiar. Jest to szczególnie widoczne, kiedy mamy do czynienia z chwytem teatru w teatrze. Możliwe stają się wówczas różnorodne relacje między odbiorcą wewnętrznym a postaciami, dzięki temu zaś – np. wprowadzenie refleksji metateatralnej. Wszystkie kwestie bohaterów „sztuki wewnętrznej” oraz całość ich werbalnych kontaktów zyskują też niejako dodatkową ramę: adresata pośredniego, którego obecność nie tylko modyfikuje sytuację komunikacyjną (trilog posiada dodatkowego odbiorcę, a zatem mamy do czynienia niejako z trilogiem wpisanym w trilog), ale – co nie mniej istotne – ujawnia i podkreśla specyfikę „bycia w teatrze”.

Kwestia języka postaci

Dialog dramatyczny w ujęciu Anne Ubersfeld okazuje się terenem złożonych operacji znaczeniowych i – ujmę to tak – gier nadawczo-odbiorczych. Ich repertuar może być wzbogacony również o aluzje intertekstualne, widoczne w języku postaci i kształcie ich replik. Badaczka proponuje rozważanie wszystkich wypowiedzi jednej postaci jako olbrzymiej frazy, gdyż ułatwia to prześledzenie zarówno pojawiających się figur stylistycznych, istotnych dla całości „dziania się” (np. wspomniany motyw brzegu w wypowiedziach Fedry), jak i dla cech idiolektu bohatera.

Ogólnie rzecz biorąc, postać może wypowiadać się językiem autora (tak jest np. u Sofoklesa czy Racine’a); może też używać bardzo zindywidualizowanych form językowych. Indywidualizacją języka bohaterów chętnie posługują się komedia oraz dramat naturalistyczny (*nb.* wydaje się, że różnicowanie języka postaci nie zawsze łączy się z różnicowaniem ich postaw i światopoglądów, można więc powiedzieć, że pomimo zróżnicowania stylistycznego wypowiedzi postaci mogą wyrażać jedno „światoodczucie”¹⁶, jeden punkt widzenia).

¹⁵ Zob. Skwarczyńska, *op. cit.* – Ubersfeld, *Le Dialogue de théâtre.* – G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII siècle.* Genève 1981. – M. Schmeling, *Méatthéâtre et intertexte (aspects du théâtre dans le théâtre).* Paris 1982.

¹⁶ Termin M. Bachtina (*Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu.* Przekład A. i A. Gorenio wie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975).

Większość dramaturgów współczesnych, jak zauważa Ubersfeld, nie różnicuje języka postaci kierując się ich przynależnością społeczną itp. uwarunkowaniami. Jedną z najważniejszych tendencji stało się natomiast wydobywanie innych możliwości dyskursu, przede wszystkim jego aluzji do form i języków istniejących, funkcjonujących w praktyce codziennej i w literaturze. Badaczka pokazuje to na fragmentach dialogu w utworach *Czekając na Godota* Becketta (pełnego nawiązań do *Ewangelii*) oraz *Le Demande d'emploi* Michela Vinavera (obfitującego w formy języka urzędowego i mass mediów).

Pamiętajmy, że podobnie można też traktować opisany wcześniej repertuar form dyskursu dramatycznego. Trudno nie zauważyć, iż te najbardziej przez tradycję przyswojone niosą ze sobą jednocześnie swoiste matryce sytuacyjne i dramaturgiczne (tj. sygnalizują jakąś konwencję i związaną z nią ideologię, system znaczeń). Wystarczy przypomnieć dialog z powiernikiem, częsty w dramacie klasycystycznym, albo starcie afektywne, towarzyszące kulminacyjnemu starciu światopoglądowemu protagonisty z antagonistą w dramatach idei. Zatem owe formy nie tylko kształtują w zasadniczy sposób „dzianie się”, ale i sygnalizują, z jaką konwencją dramatu (a nawet koncepcją świata) mamy do czynienia.

Nasylenie tak szeroko pojętą intertekstualnością dialogu w dramacie współczesnym powoduje, że staje się ona kolejnym (czasem – najważniejszym) składnikiem komunikacji, zwłaszcza z adresem zewnętrznym. To dla niego przeznaczona jest kompromitacja stereotypów u Vinavera (wewnątrz świata przedstawionego służąca zdemaskowaniu bohatera przez przesłuchującego go urzędnika), dla niego przeznaczone są aluzje do historii nowotestamentowej u Becketta. Za ich pomocą Beckett usiłuje nadać swojej opowieści właściwości paraboli.

Zaryzykuję hipotezę, że właśnie w dziedzinę intertekstualności przemieszcza się w naszych czasach konstrukcja dialogu, który traci linearność i charakter interakcji powodującej teleologicznie ukierunkowane „dzianie się”. Nie o „dzianie się” chodzi przecież u Becketta, ale o diagnozę egzystencjalną człowieka we współczesnym świecie; nie o możliwość interakcji, ale o przyrodzoną człowiekowi izolację. Intertekstualne odwołania mogą zresztą służyć różnym celom: bardzo często parodii albo pokazaniu utraty znaczenia przez konstrukcje językowe. To drugie zjawisko zwykle bywa łączone z wczesną dramaturgią Ionesco, szczególnie z jego *Lekcją* i *Łysą śpiewaczką*.

Pamiętajmy także, iż wskutek destrukcji akcji we współczesnym dramacie tradycyjne funkcje dialogu zdecydowanie osłabiają się. Być może, wspomniane nasycenie go intertekstualnością zapewnia tak powstałą „luke”, przynajmniej w niektórych przypadkach (np. u Becketta). Kiedy indziej zaś radykalnie zmienia hierarchię w obrębie funkcji słowa dramatycznego, wskutek czego odnosi się wrażenie, że w XX-wiecznym dramatopisarstwie bardziej jest ono nastawione na odbiorcę zewnętrznego niż na zmiany relacji między postaciami.

Typologia i opis zaproponowane przez Ubersfeld pozwalają nie tylko zyskać brakującą najczęściej w naszym języku terminologię, ale i nowe spojrzenie na tradycję kształtowania dialogu dramatycznego. Z tej perspektywy można sformułować wnioski dotyczące historycznych przemian stylistycznych i strukturalnych dyskursu w dramacie, a to z kolei umożliwia chociażby uchwycenie nawiązań i kontynuacji w dramacie współczesnym. Jakolwiek bowiem rezygnuje on najczęściej z tradycyjnej postaci form wypowiedzi dramatycznych, to przecież do nich się odnosi (choćby przez negację), parodiuje je, w opozycji do nich konstruuje nowoczesny dyskurs. Ich rozpoznawalność i rzetelne przedstawienie (możliwe tylko wtedy, kiedy wypracujemy odpowiednie narzędzia) wydają się podstawowym warunkiem opisu dramatu.

Krystyna Ruta-Rutkowska