A 1.341.267

Teatr w myśli współczesnej

Irena Sławińska

Teatr

w myśli współczesnej

Tematyka książki prof. Ireny Sławińskiej dotyczy podstaw wszelkich współczesnych badań teatrologicznych. Autorka — jak sama pisze we wstępie — „pragnie wprowadzić w nowe zainteresowania i problematykę teoretycznej refleksji o teatrze, w próby zastosowania semiotycznego klucza, w symboliczne odczytanie zjawisk teatralnych, w socjologiczne widzenie teatru". Stąd nieodzowne „wychylenie ku problematyce filozoficznej, także ku tym obszarom, które dziś coraz szerzej ogarnia antropologia kultury".

Prof. Irena Sławińska jest autorką wielu prac z zakresu dramatu, teatru, a zwłaszcza teorii sztuki teatralnej.

Teatr w myśli współczesnej

Irena Sławińska

Teatr w myśli współczesnej

Ku antropologii teatru

Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Warszawa 1990

Obwolutę i okładkę projektowała
Cecylia Staniszewska

Redaktor techniczny
Teresa Skrzypkowska

Korekta
Zespół

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001018432112

BIBLIOTEKA NARODOWA

II 1.341.2.67
A

Tytuł dotowany przez
Ministerstwo Kultury i Sztuki

© Copyright by
Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Warszawa 1990

ISBN 83-01-09327-7

1990 eo 10869/61

Założenia książki

Legitymacja tytułu w książce dotyczącej zjawiska tak złożonego jak współczesna myśl teatralna czy teatrologiczna okaże się z pewnością niedostateczna. Stąd konieczność dodatkowych wyjaśnień, opisowego określenia zadań i zakresu, by uchronić czytelnika przed rozczarowaniem. Spróbujmy najpierw zbliżyć się do przedmiotu drogą negatywnych stwierdzeń, eliminując tym samym postulaty, których książka nie spełnia czy to ze względu na swe założenia, czy z innych powodów.

Przede wszystkim książka nie jest (czy nie stała się) pełną prezentacją współczesnej teatrologii. Nie wprowadza bowiem ani we wszystkie obecne dziś w pracach nad teatrem postawy i stanowiska, ani w pełne obszary ważnej i dyskutowanej dziś problematyki, ani w codzienny trud historyków teatru, dokumentalistów i bibliografów. Sygnalizuje natomiast pewne sprawy teoretyczne, rezygnując niemal całkowicie z przeglądu zarówno syntez historycznych jak i prac przygotowawczych, warsztatowych, dokumentacyjnych. Zagadnienia opisu i rekonstrukcji spektaklu znajdą się w pracy tylko okazjonalnie, dla egzemplifikacji pewnych pozycyj.

Praca nie kwituje też wkładu poszczególnych krajów, nawet w zakresie wąsko rozumianej refleksji o teatrze. Nie leżało to ani przez chwilę w założeniach autorki: teatrologia rozwija się i dojrzewa we współpracy międzynarodowej, przy autentycznej wymianie doświadczeń i przemyśleń. Nie sposób byłoby dziś wydzielić tu *suum cuique*, przy najlepszej woli i skrupulatności: wysiłek taki byłby równie bezowocny, jak i zbędny.

Nie przeoczeniem ani lekceważeniem tłumaczy się brak wyodrębnienia w książce polskiej teatrologii. Znakomite (tak!) prace polskich historyków teatru (S. Skwarczyńskiej, Z. Raszewskiego, J. Gota, J. Lewańskiego i innych), propozycje metodologiczne, nieraz przecież pionierskie (S. Skwarczyńskiej, T. Kowzana, Z. Osińskiego, G. Sinki, E. Balcerzana) weszły na stałe do teatrologii europejskiej, udostępnione publikacjami w obcych językach. Dobrze znane w Polsce, przybliżone jeszcze dzięki antologii pod redakcją J. Deglera, nie wymagają odrębnej prezentacji.

Charakter sprawozdawczy książki narzucił szczególne rygory, zalecając obiektywizm i szacunek dla wszelkich postaw i cudzych założeń, zwłaszcza tych, które są autorce dalekie i obce. Nie znaczy to, że w książce nieobecne są sądy wartościujące; zresztą sam wybór referowanych pozycyj nabiera z konieczności cech oceny, choć niektóre z nich przedstawiono tu dla ich reprezentatywności, inne zaś, niedostępne, musiały pozostać poza zasięgiem pracy. W każdym razie uchylono się tu od przedstawienia własnej teorii i własnych propozycyj autorki, rezerwując ten wykład na inną okazję.

Ze względu na wspomniane już cechy książki, ze względu na selekcję ograniczającą zakres prezentacji do kierunków i zagadnień wybranych, może i dla wprowadzonych tu odniesień filozoficznych — książka nie miała być podręcznikiem dla studentów szkół teatralnych czy specjalizacji teatrologicznej na wyższych uczelniach, choć do tej młodzieży jest również, a może przede wszystkim, adresowana. Także do wszystkich współtwórców teatru i kultury teatralnej i do wszystkich humanistów, których zastanawia ferment w myśli i życiu teatru. Może okażę się pomocna, przyczyni się do uporządkowania zjawisk czy do przyporządkowania ich ogólniejszym fenomenom w zakresie kultury współczesnej.

Ambicje pracy nie są bowiem zbyt rozległe: autorka pragnie wprowadzić w nowe zainteresowania i problematykę teoretycznej refleksji o teatrze, w próby zastosowania semiotycznego klucza, w symboliczne odczytanie zjawisk teatralnych, w socjologiczne widzenie teatru... Ostatnia część pracy służy podsumowaniu, w którym wyodrębniono już nie postawy badawcze, ale same problemy, a ściślej pary problemów. Zaledwie znikoma ilość tych

binarnych układów znalazła się w książce; do pozostałych wypadnie jeszcze wrócić.

Uważny czytelnik dostrzeże z pewnością wychylenie ku problematyce filozoficznej, także ku tym obszarom, które dziś coraz szerzej ogarnia antropologia kultury. Perspektywy te, w pewnych rozdziałach, zasłaniają niemal prezentację prac ściśle teatrologicznych, co stanie się, być może, okazją do zdziwienia czy zarzutów. Zwłaszcza w ostatnich, sumujących, partiach pracy przemiana proporcji okaże się łatwo zauważalna. Właśnie tam jednak próbujemy powiązać zjawiska na poziomie ogólniejszych syndromów kultury.

Wspomniane przed chwilą perspektywy znalazły odbicie w podtytule pracy: „ku antropologii teatru". Formułę tę można by związać zarówno z orientacją samej książki, jak i prezentowanej tam refleksji o teatrze. Niech ta możliwość dwojakiej interpretacji pozostanie tu w charakterze „struktury otwartej"...

Mówiło się już o ogólnych cechach i ograniczeniach książki. Wypadnie nam jeszcze raz do ograniczeń tych powrócić, ustalając ściślej zakres spraw objętych pracą: a) chronologiczny, b) terytorialny, c) językowy, d) problemowy.

a) Kontynuując niejako poprzednie sprawozdania z lat 1961-1962, za punkt wyjścia przyjmujemy zjawiska późniejsze, znamienne dla okresu 1960-1986. Granica startowa nie zostanie jednak rygorystycznie zachowana: cofamy się nieraz do wcześniejszych inspiracyj obecnych wydarzeń lub ich oczywistych poprzedników. Na tej zasadzie znajdzie się w pracy cały rozdział o narodzinach semiologii teatru w przedwojennej Pradze, omówienie filozofii teatru Gouhiera, prezentacja Bachelarda (zresztą poprzez współczesną recepcję jego idei i nowe monografie). Przed prekluzyjną datą sytuuje się również dojrzewanie lakanizmu, tak dziś modnego; znalazł się on w książce dla znaczącego uczestnictwa w dzisiejszym sporze o funkcję słowa. We wszystkich tych wypadkach do retrospektywnych spojrzeń upoważnia, czy wręcz wzywa, obecny renesans lub szczególnie znamienna recepcja.

b) Zasięg terytorialny wyznacza w pewnym stopniu samo nasilenie zjawisk w poszczególnych krajach, przede wszystkim w teatrologii włoskiej i francuskiej: stąd uwaga autorki kieruje się z konieczności w tę stronę. O szerszym objęciu literatury danego

kraju decyduje też w wielu wypadkach łatwiejsza dostępność bibliotek, książek, czasopism, kserografu. Przyjęto bowiem za zasadę, że podstawą omówienia będzie autopsja, osobiste obcowanie z tekstem i to w języku oryginału.

c) Zasada ta ograniczyła również zasięg referowanych zjawisk. Bazę materiałową książki stanowi bowiem tylko literatura w kilku językach indoeuropejskich, dostępnych autorce. Nie znajdą się więc tutaj informacje o myśli teatralnej węgierskiej ani japońskiej, bardzo przecież żywej (przypominamy zresztą, że prezentacja dokonań poszczególnych krajów nie leży bynajmniej w zamiarach autorki). Wypadło czasem odstąpić od tej zasady i skorzystać z tłumaczenia; za każdym razem odnotowano to w przypisie, gdzie też podane zostały cytaty w brzmieniu oryginału. W tekście głównym występuje przeważnie polski przekład (dokonany przez autorkę).

d) Ostatnie, lecz najważniejsze kryterium, określające zakres pracy, wiąże się z jej charakterem i problematyką. Jak już wspomniano, z obszaru badań nad teatrem wyjęta została jedynie ogólna refleksja: filozoficzna, teoretyczna, metodologiczna, posłuszna rygorom naukowości czy tylko *soi-disant* naukowa.

Uwzględniono tu tylko nowe propozycje badawcze oraz próby ich zastosowania — stąd miejsce przyznane semiologii teatru, nowym kierunkom w psychoanalizie, psychokrytyce, krytyce symbolicznej w jej odmienionej postaci, nowemu widzeniu socjologicznej problematyki teatru i nowym metodom jej badania, próbom matematyzacji teatru. Nie wyodrębniono natomiast (w konstrukcji pracy) strukturalizmu jako metody już wcześniej zaadaptowanej do badań nad dramatem a nawet teatrem, ani marksizmu, który już uprzednio nie tylko wypracował własną doktrynę estetyczną, ale i zastosował ją w pracach historycznych. Nie zabrakło jednak licznych odniesień do tych prac w różnych częściach książki, zwłaszcza w rozdziale „socjologicznym" i „semiologicznym". Cały wysiłek autorki skupił się na wprowadzeniu w nowe zjawiska, wskazaniu na ich antecedencje, powiązania, konteksty.

Trudno oczywiście uzasadnić w szczegółach selekcję zagadnień i wynikłe stąd pominięcia. Trzeba jednak zaznaczyć, że przedstawiona tu refleksja o teatrze dotyczy często również (lub czasem wyłącznie) dramatu. Nie sposób było tego sprzężenia roz-

pleść, skoro występuje ono w referowanych pracach już bez uzasadnień teoretycznych. Cała dyskusja teoretyczna o relacji teatr-dramat sytuuje się bowiem w okresie poprzednim, przed r. 1960, podsumowana u nas przez prof. Skwarczyńską, zaś na Zachodzie przez A. Veinsteina. Toteż książka już do tej dyskusji nie wraca, uwzględniając również, w pewnej mierze, prace o dramacie, zwłaszcza semiotycznie zorientowane.

Wielorakie intencje autorki (wprowadzenie w nowe propozycje badawcze, w przemiany problematyki, w próby zastosowania tych metod, w ogólniejsze konteksty i inspiracje) zdecydowały o niejednorodnym charakterze poszczególnych części i rozdziałów. Przeplatają się tu partie ukazujące metody i postawy badawcze z częściami, w których wyeksponowano samą problematykę; szczegółowe omówienia jednego dzieła — z przeglądami czy sprawozdaniami z wielu prac. Może i to zróżnicowanie okaże się pożyteczne, podobnie jak okalająca całość — filozoficzna (czy pseudofilozoficzna) rama.

Liczne pominięcia książki uzupełni bibliografia (s. 385-424), w której znajdą się zarówno pozycje omówione jak i nie wymienione w tekście. Układ jej pomoże czytelnikowi zorientować się w problematyce współczesnej teatrologii i w bogatej literaturze przedmiotu.

*

* *

Od daty pierwszego wydania książki * upłynęło niewiele lat, lat jednak bardzo dynamicznych i obfitujących w znamienne wydarzenia naukowe także w omawianym tu zakresie. Zmienia się ciągle i geografia układów teatrologicznych, zmienia tak szybko, że każda próba utrwalenia w syntetycznym spojrzeniu okazuje się spóźniona i niezupełnie aktualna. Przygotowując nowe wydanie książki autorka jest tych opóźnień świadoma.

Nie uniknęła ich i francuska wersja książki **, zresztą uboższa

---

* I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, ss. 482.

** I. Sławińska, *Le théâtre dans la pensée contemporaine. Anthropologie et théâtre*, „Cahiers théâtre Louvain" 54, Louvain-la-Neuve 1985, ss. 227.

o dwa bardzo zasadnicze rozdziały: semiologiczny i socjologiczny. Szybka ekspansja semiologii teatru skłoniła autorkę do przebudowania tej partii, do przesunięcia akcentów. Dotyczy to również bibliografii. Dodano tu również rozdział o dramacie w refleksji teologicznej oraz prezentację Ingardenowskiej teorii teatru.

Zasadniczy charakter i układ książki nie został tu jednak naruszony, stąd i wstępne wyjaśnienia pozostają nadal w mocy.

Teatr w oczach filozofów

Tytuł tej części wskazuje bardzo ogólnie na zakres omawianej tu problematyki, głównie ontologicznej, która zresztą wystąpi okazjonalnie i w innych partiach książki, np. przy sprawach czasu i przestrzeni (por. s. 307-351). Takie jest bowiem jej natężenie w różnego typu wypowiedziach o teatrze, że nie sposób pytań tych wyizolować: kiełkują dosłownie wszędzie, *explicite* formułowane czy ukryte w podglebiu refleksji, która nie określa się sama mianem filozoficznej. Na tym miejscu jednak znajdzie się tylko prezentacja wypowiedzi przyjmujących świadomie określone założenia i kategorie filozoficzne.

Wybór tych wypowiedzi może się okazać naturalnie arbitralny czy nie dość uzasadniony, podobnie jak pominięcie wielu ściśle filozoficznych refleksji i ujęć (A. Villiersa, G. Bergera, G. Jamati) już przeze mnie uprzednio omawianych. Do pewnych prac o węższym, bardziej wyspecjalizowanym zakresie jeszcze wrócimy; z tego względu nie mówi się tu na razie o ważnych książkach E. Souriau, (por. s. 261-265), wciąż jeszcze żywych w świadomości teoretyków i praktyków teatralnych: jego koncepcja sytuacji dramatycznej okazała się bowiem użytecznym instrumentem analizy.

Przybliżone tu będą pozycje szczególnie reprezentatywne dla dwóch postaw filozoficznych: egzystencjalizmu i fenomenologii. Współczesną dyskusję o tragizmie uznano za wartą przypomnienia, gdyż dała ona okazję do konfrontacji różnych, nieraz bardzo rozbieżnych stanowisk. Sytuując swój przedmiot na styku sztuki, myśli filozoficznej i życia, dyskusja ta steruje wyraźnie ku antropologicznemu widzeniu teatru.

Egzystencjalna filozofia teatru

Otwieramy prezentację współczesnej refleksji o teatrze nazwiskiem Henryka Gouhier. Nie tylko ze względów chronologicznych, dla wczesnej daty (1943) pierwszej części jego trylogii [1], należy mu przyznać priorytet. Przede wszystkim dlatego, że podjął on najambitniejszą i jak dotąd jedyną próbę skonstruowania filozoficznej problematyki teatru. Padają tu pytania dotyczące esencji i egzystencji teatru, statusu ontologicznego postaci czy gatunków dramatycznych, istoty tragizmu i dramatyczności. Zdumiewa samodzielne i prekursorskie (w kontekście ówczesnej teatrologii) odczytanie funkcji czasu i przestrzeni, uściślenie pojęcia akcji i intrygi. Propozycje terminologiczne Gouhiera utrwaliły się odtąd w krytyce teatralnej nie tylko francuskiej. Dzieło to ma oczywiście pewne ograniczenia, wynikłe z doświadczenia teatralnego owej epoki: ograniczenia te dzieli Gouhier z Ingardenem, np. koncepcję widowiska teatralnego jako realizacji tekstu dramatycznego.

Filozofię teatru wyłożył Gouhier w trzech etapach: punktem wyjścia stało się studium o istocie teatru (*L'essence du théâtre*). Następny etap to analiza kategoryj dramatycznych (tragiczności, dramatyczności, komizmu, cudowności) ze względu na znaczenia, „wyrażające żywotny związek między teatrem i życiem" — stąd tytuł drugiej książki *Le théâtre et l'existence*. Wreszcie w trzeciej książce podjął autor analizę dzieła, „które stwarza dramatopisarz, odtwarza zaś inscenizator i aktor przy współudziale widza". Nosi ona znamienny tytuł: *Dzieło teatralne* (*L'oeuvre théâtrale*).

Na pytanie o sens podobnych dociekań odpowiada Gouhier: „dostarczyć narzędzi do analizy", precyzyjnych instrumentów pojęciowych i słownych koniecznych dla jasnego wykładu myśli. Metodologiczna intencja zostanie więc tu *explicite* wyeksponowana.

Od pierwszej strony spostrzegamy, że autor jest istotnie do

---

[1] H. Gouhier, I. *L'essence du théâtre*, Paris 1943; II. *Le théâtre et l'existence*, Paris 1952; III. *L'oeuvre théâtrale*, Paris 1958. Zasadniczy trzon niniejszej prezentacji Gouhiera stanowi drukowany w piątym numerze „Dialogu" z 1961 r. (s. 119—124) esej *Filozofia teatru*. Tekst zmieniono tylko w partii wprowadzającej i zamykającej; dorzucone też zostały przypisy podające oryginalne brzmienie obszerniejszych cytatów.

tego zadania dobrze przygotowany i uzbrojony: jego *habitus* profesjonalny znajduje wyraz w precyzji sformułowań, w całym toku dowodowym, także w bardzo świadomym wykorzystaniu wszystkich sugestyj, których może dostarczyć filozofia współczesna.

W dwóch pierwszych książkach wyraźny jest patronat egzystencjalizmu, zwłaszcza Gabriela Marcela; w ostatniej *explicite* przywołany został autorytet Bergsona. Dwie racje sprawiają, że właśnie Bergson wydaje się najwłaściwszym patronem dla filozofii teatru: 1) koncepcja bytu jako trwania, życia, działania, szczególnie pomocna przy analizie dzieła, „gdzie wszystko jest ruchem, intrygą i akcją"; 2) koncepcja aktu twórczego, ponadracjonalnej genezy inwencji twórczej, operującej w nieprzewidzianym i zmiennym nurcie zjawisk. Przydatne też wydają się takie pojęcia Bergsonowskie jak schemat dynamiczny, emocja twórcza, funkcja fabulizująca (*fonction fabulatrice*).

Gouhier oświadcza też głośno, jak bliska mu jest „antropologia filozoficzna" Gabriela Marcela ze względu na jej nowatorski wkład w zakresie wyjaśnienia pojęć historyczności („historicité essentielle de l'existence humaine") i osoby. Doktryna Marcela jest szczególnie zdolna do wypracowania „filozofii sztuki, która obdarza postaci istnieniem, egzystencją historyczną", taką jaka właściwa jest tylko osobom.

Myśl ta pojawia się już w pierwszej części trylogii, by w trzeciej dojrzeć do ostatecznego sformułowania: głównym celem teatru jest wyczarować, stworzyć postaci jako osoby. „Doskonałość dzieła teatralnego polega na stworzeniu postaci, obdarzonych istnieniem złożonym i tajemniczym, jak istnienie osoby, istnieniem, wykraczającym poza każdą interpretację i zdolnym do wywoływania wciąż nowych interpretacyj" [2].

Personalizm — oto właściwa postawa, wyrażająca szacunek dla każdej postaci dramatycznej ze względu na jej godność osoby. „Tylko Bóg zna tajemnice serc: trzeba to powiedzieć za-

[2] „Pour l'oeuvre théâtrale la perfection consiste dans la création des personnages jouissant d'une existence complexe et mystérieuse comme celle d'une personne, dépassant chaque interprétation et provoquant toujours de nouvelles interprétations". (H. Gouhier, *L'oeuvre théâtrale*, s. 57).

BIBLIOTEKA NARODOWA

równo o ludziach jak i istotach, które zrodził geniusz dramatyczny. Jedynie Bóg zna tajemnicę Don Juana. Tylko Bóg może sądzić Don Juana" [3].

Egzystencjalny charakter teatru wyjaśnia też Gouhier w oparciu o formułę E. Souriau: „Każdy teatr — prawdziwy teatr, trwający wiecznie, teatr arcydzieł — jest egzystencjalny. Dać istnienie wymyślonym postaciom to jego triumf i heroiczny czyn" [4].

Od początku też stwierdza Gouhier, że kategorie *Poetyki* Arystotelesa są zupełnie nieadekwatne: istota dzieła teatralnego nie może się w nich pomieścić. Nieprzydatne jest np. pojęcie naśladownictwa — przeciwstawia mu Gouhier tworzenie (*création*). Obserwacja życia to tylko punkt wyjścia; punktem dojścia, ostatecznym osiągnięciem dramaturga, jest stworzenie nowego świata.

Podobnie krytycznej analizie poddane zostaną pojęcia: prawdopodobieństwo i charaktery. Teatr nie zmierza do narzucenia nam iluzji rzeczywistości, do oszukania widza: moc twórcza artysty ma sprawić, by nowa rzeczywistość stała się prawdziwie obecna. Nawet etymologicznie ujawnia się związek przedstawiania z obecnością: *représenter* = *rendre présent*. Łaska obecności (*la grâce de la présence*) to najgłębsza tajemnica teatru; realizuje się ona poprzez rzeczywistą obecność aktora.

Wyraźnie w opozycji do kategoryj i terminologii Arystotelesa (naśladownictwo, prawdopodobieństwo, charaktery) wprowadza Gouhier inny zestaw pojęć: tworzenie, rzeczywistość, osoby (*création*, *réalité*, *personnes*). Pojęcia te powracają w całej trylogii, znaczenie ich precyzuje się i wyjaśnia w kontekście całości: syntezę wywodów znajdziemy w rozdziale o programowym tytule: *Arystoteles przekroczony* (*Aristote dépassé*). Nie żyjemy

---

[3] „Dieu seul connaît le secret des coeurs: il faut le dire des créatures nées du génie dramatique comme des hommes. Dieu seul connaît le secret de Don Juan. Dieu seul peut juger Don Juan". (Ibidem, s. 58).

[4] „Tout le théâtre, écrit M. Etienne Souriau — je dis le vrai théâtre, celui de toujours et des chefs-d'oeuvre, est existentiel. Faire exister des personnages imaginés, s'est son triomphe et son acte heroïque". (E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950, s. 69. Cyt. u H. Gouhiera, *L'oeuvre théâtrale*, s. 25.)

już w świecie duchowym tragedii greckiej i poetyki Arystotelesowskiej — mówi Gouhier. Odkąd chrześcijaństwo narzuciło światu nową antropologię, człowiek myśli już inaczej. „Jest chrześcijaninem zarówno w swoim przyjęciu jak i odrzuceniu chrystianizmu, jeśli zaś przyznaje się do greckości, to po to, by już nie być chrześcijaninem, którym jest" [5].

Tyle o filozoficznych przesłankach trylogii. Zarysowują się one od początku, ale dojrzewają, krystalizują poprzez trzy książki.

Czymże jest istota, esencja teatru? Zanim wypowie się sam autor w pierwszej książce, odda głos najpierw ludziom teatru. Tekst Gouhiera poprzedzają wypowiedzi G. Pitoeffa, Ch. Dullina, L. Jouveta, G. Baty. Dwaj pierwsi mówią o zadaniach inscenizacji; Jouvet postuluje powstanie specjalnej biologii teatralnej, która ustali prawa teatru, zwiąże historię dramatu i jego rozwój z architekturą, z budynkiem teatralnym (ideę tę podjęło sympozjum Architecture et Dramaturgie); Gaston Baty rzuca formułę: teatr ma wyrazić wszechświat. Gouhier stawia sobie problem dramatu jako teatru. Takie zresztą zadanie ma cała trylogia: opracować filozofię dramatu jako teatru.

Jak umiejscowić dramat pośród innych sztuk, jak go ustawić względem dzieła literackiego? To pytanie jest również obecne w całej trylogii. Opisową odpowiedź da nam Gouhier już w pierwszej książce; dopiero trzecia jednak doprowadzi do nowej definicji, w kategoriach przyczyny sprawczej i celowej, jak też w kategoriach funkcjonalnych.

Dzieło teatralne jest potencjalną grą (*jeu en puissance*), partyturą, harmonią, syntezą sztuk — oto formuły z 1943 roku. Tekst słowny to punkt wyjścia dla dalszej realizacji, która zmierza do osiągnięcia jedności i harmonii. Czuwa nad nią inscenizator. Jeśli sztuka scenografa czy reżysera narzuci wyraźnie swoją supremację, zginie jedność i harmonia, powstanie zaś — herezja. Dzieje teatru to historia takich herezyj: omawia je autor w kilku „księgach herezyj" (tytuły rozdziałów pierwszej książki). Odrzu-

[5] „Il est chrétien dans son refus du christianisme comme dans son adhésion, et s'il lui arrive de se dire grec, c'est pour ne plus être le chrétien qu'il est". (H. Gouhier, *L'oeuvre théâtrale*, s. 51.)

cony też zostanie mit o „niescenicznym arcydziele". Takich arcydzieł nie ma! Każdy dojrzały dramat to już zapis dzieła teatralnego, pomyślany w kategoriach teatru, obecnego czy przyszłego, i możliwy do jakiejś realizacji.

Tak wygląda opisowa definicja teatru w najwcześniejszej książce Gouhiera. W następnej części istota teatru zostanie określona pośrednio, poprzez analizę kategoryj dramatycznych. Kategorie te są natury psychologicznej: dotyczą postawy człowieka wobec historii, percepcji zdarzeń historycznych (wszystkie zaś zdarzenia są historyczne). Toteż kategorie te wykraczają poza teren dramatu, jakkolwiek na tym terenie realizują się najpełniej.

W kategoriach dramatycznych można też odkryć znamiona, które należą do istoty teatru: obiektywizację i antropocentryzm. Tragiczny, komiczny — to określniki, kwalifikujące cechy zjawisk, nie zaś stany duszy ludzkiej. W naszej percepcji jakości te obiektywizują się jak kolor czy dźwięk, „percepcja wypełnia się obiektywizacją" (II, s. 20).

Zdarzenie staje się tragiczne lub komiczne tylko w odniesieniu do człowieka: wybuchy wulkanu czy trzęsienie ziemi na bezludnych wyspach nie są dramatyczne. Tak właśnie trzeba rozumieć swoisty antropocentryzm dramatu: „kategorie dramatyczne nadają znaczenie wypadkom i sytuacjom, znaczenie, które wiąże je z człowiekiem" [6]. Tylko takie znaczenia liczą się w dramacie. I tu jeszcze raz wyjaśnia Gouhier obiektywny charakter kategoryj: obiektywność ta jest po prostu tej samej natury, jaką zazwyczaj przypisujemy znaczeniom. Każde znaczenie postuluje system odniesienia, który sprawia, że znaczenie to uzyskuje uniwersalną wartość.

Dzięki zdarzeniom i sytuacjom powstaje w dramacie istnienie historyczne, nowa historyczna (osadzona w czasie i przestrzeni, jednorazowa) rzeczywistość ludzka. Trzeba jednak, by ta rzeczywistość została przyjęta, percypowana jako prawdziwe istnienie. Decyduje tu sąd o egzystencji, sąd, którego teatr oczekuje od widza: akcja, uobecniona w przedstawieniu teatralnym, staje się dla niego prawdziwie obecna.

[6] „...les catégories dramatiques doublent de significations les événements et les situations, significations qui les rapportent à l'home". (H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, s. 21.)

Staraliśmy się w tej parafrazie trzymać możliwie blisko francuskiego tekstu, by oddać wiernie terminologię, tak świadomie przez Gouhiera stosowaną. Każdy z użytych terminów jest bowiem składnikiem przemyślanego systemu: znaczenie, obecność, historyczność.

Ostatnia część trylogii Gouhiera [7] definiuje dzieło teatralne poprzez jego „przyczynę celową" (*finalité*) i funkcję akcji. Zasadnicze tezy, znane nam już z poprzednich wypowiedzi, nie ulegną zmianie, zmieni się tylko metoda wywodu.

Dzieło teatralne jest samo dla siebie celem, oczywiście ma ono dostarczać przyjemności widzom i osiągnąć doskonałość. Osiąga ją wówczas, gdy stwarza nową rzeczywistość i przywołuje istotną obecność postaci. Doskonałość ta staje się zarazem źródłem przyjemności, radości z obcowania z nowym światem istotnie obecnym, z prawdziwymi osobami.

Od pierwszej książki wraca też teza, że istotę teatru stanowi akcja. Myśl ta rozwija się też w dwu następnych częściach trylogii. W ostatniej, stojącej tak wyraźnie pod auspicjami Bergsona, wprowadza Gouhier Bergsonowski termin: schemat dynamiczny, na określenie akcji. Pojęcie to ma w rozumieniu autora szeroki zasięg: obejmuje nie tylko sytuacje, lecz także postaci i znaczenia. „Postaci, ruchy wprowadzające je w określone sytuacje, oraz znaczenia — to trzy składniki, które język sztucznie wyodrębnia w akcji, będącej właśnie wyrazem ich jedności. Akcja jest więc schematem dynamicznym, który ogarnia postaci, spragnione życia, i sytuacje, oczekujące realizacji teatralnej: to życie i gra mają wyraźny kierunek" [8].

To co dawniej tradycyjnie nazywaliśmy akcją, więc układ wypadków na scenie, określa autor mianem intrygi, Funkcja jej jest bardzo ważna i zasadnicza; nie chodzi tu o nerw anegdoty. Akcja to schemat, esencja, która ma przejść w egzystencję, by ukazać konkretne, historyczne istnienie — musi „napęcznieć

---

[7] H. Gouhier, *L'oeuvre théâtrale*, Paris 1958.

[8] „Personnages, mouvements les mettant en situation, significations, tels sont les trois composantes que le langage découpe artificiellement dans l'action qui justement exprime leur unité. L'action est donc un schéma dynamique avec des personnages qui demandent à vivre et des situations qui tendent à être jouées, vie et jeu étant dirigés dans un certain sens". (Ibidem, s. 73.)

historycznością" (*se gonfler d'historicité*). „Intryga ma właśnie dokonać tego wcielenia; ona sprawia, że akcja może się rozwinąć w określonym czasie, uzewnętrznić w konkretnej przestrzeni, pośród mężczyzn i kobiet, których decyzje i słowa zawiążą i rozwiążą akcję" [9].

Dzięki współistnieniu, organicznemu związkowi akcji z intrygą wszystko, co się dzieje w dziele teatralnym, żyje w konkretnej rzeczywistości i uzyskuje zarazem wyższe znaczenia. Sztuki, pozbawione akcji, oparte zaś tylko na intrydze, tracą tym samym ów wyższy sens. Tak jest właśnie z farsą. I na odwrót, gdyby dramat zrezygnował całkowicie z intrygi na rzecz samej akcji, powstałby może abstrakcyjny dialog filozoficzny — nie byłoby to już jednak dzieło teatralne.

Rozróżnienie akcji i intrygi zajmuje tak centralne miejsce w koncepcji Gouhiera, że na nim opiera on swą klasyfikację (hierarchizację) dzieł teatralnych. To obecność akcji otwiera przed nami wielkie perspektywy i umożliwia przeżycie prawdziwego uczestnictwa: akcja więc łączy dzieła o wielkim znaczeniu. Intryga zaciekawia, daje żywą przyjemność, potrafi pobudzić namiętności, w każdym razie daje okazję do przeżyć mniej pełnych i bogatych niż akcja. Nie wstydźmy się więc przyjąć tezy o hierarchii sztuk teatralnych, jeśli kryterium wyróżnienia uwzględnia element immanentnie przynależny do samych dzieł.

Przyjęcie układu akcja-intryga okazuje się także przydatne do analizy przestrzeni i czasu w dramacie. Przestrzeń intrygi to przestrzeń geograficzna, konkretna, wymierna, w której ludzie i rzeczy zajmują jakieś miejsce. Obok tego jednak w dramacie wielkich znaczeń istnieje inna przestrzeń, związana z przeżyciami postaci, czasami owiana poezją wspomnień, czasami wybiegająca w przyszłość. Taka jest przestrzeń w *Trzewiczku atłasowym*, „gdzie Hiszpania katolicka, Francja, Afryka, Ameryka, uzyskują rzeczywistość ponadkartograficzną w tej geografii mi-

---

[9] „L'intrigue est là, justement, pour opérer cette incarnation, pour offrir à l'action la possibilité de se déployer dans un temps daté, de s'exterioriser dans un espace habitable, avec des hommes et des femmes dont les paroles ou les initiatives noueront et dénoueront l'action." (Ibidem, s. 80.)

stycznej, którą zarysowuje historia święta w ujęciu Paula Claudela" [10].

Rozróżnienie podwójnej przestrzeni w dziele teatralnym, przeprowadzone przez Gouhiera, znajduje paralelę w propozycji terminologicznej E. Souriau: *espace scénique — espace théâtral*. Przestrzeń sceniczną oglądamy na scenie, przedstawioną symbolicznie przez scenografa; w przestrzeń teatralną przenoszą nas opowiadania, aluzje, wspomnienia, myśli przeżywających postaci.

Tę samą dwoistość omawia Gouhier w związku z problemem czasu: i tu można odróżnić czas akcji od czasu intrygi. Trzeba wspomnieć zresztą i o trzecim wymiarze czasowym: o czasie przedstawienia, który jest czasem przynależnym do widza i aktora: przez nich tylko przeżywanym. Czas intrygi jest inny. To także czas „mierzony zegarkiem i kalendarzem", ale zegarkiem i kalendarzem postaci, nie zaś widza i aktora. Jeśli czas intrygi jest wymierny (*mesurable*), czas akcji można określić jako znaczący (*significatif*).

Wewnętrzny, znaczący, historyczny — tak próbuje określić Gouhier ów czas akcji, czas świata poetyckiego dramatu. Może właściwiej byłoby mówić o czasowości akcji (*temporalité*), o akcji czasu. Działanie czasu i w związku z tym narastanie znaczeń zilustruje świetna analiza *Fedry*. „Fatalność, która niszczy tutaj ludzi, nie jest siłą z zewnątrz, niezależną od ich woli: fatalność ta nosi imię niecierpliwości. Znaczy ona, że nie grzeszy się bezkarnie przeciw tej wiedzy o czasie, jaką jest roztropność" [11].

Do analizy czasu i jego funkcji dramatycznej w *Fedrze* dorzuca Gouhier omówienie eksperymentów zmierzających do odwrócenia zwykłej sekwencji czasu czy też ustawienia sztuki na kilku

---

[10] „C'est l'espace du *Soulier de satin* où l'Espagne catholique, la France, l'Afrique, l'Amérique reçoivent une réalité surcartographique dans la géographie mystique que dessine l'histoire sainte selon Paul Claudel". (Ibidem, s. 143.)

[11] „La fatalité qui accable ici les hommes n'est pas une puissance extérieure à leur volonté: elle s'appelle impatience et elle signifie qu'on ne pèche pas impunément contre cette science du temps qu'est la prudence". (Ibidem, s. 155.)

planach czasowych równocześnie. Procedery te ilustruje analiza *Księgi Krzysztofa Kolumba* Claudela i *Naszego miasta* Thorntona Wildera.

Referując trylogię Gouhiera przeskoczyliśmy niemal całkowicie przez jej środkową część: *Le théâtre et l'existence*. Wypełnia ją, jak wspomniano, problematyka kategoryj dramatycznych. Kategorie te uważa Gouhier za ogromnie istotne, neguje natomiast realne istnienie gatunków dramatycznych. „Gatunek to tylko definicja słowna", „ani byt, ani wartość". Szczegółowej analizie poddane zostaną cztery kategorie: tragiczność, dramatyczność, komiczność, cudowność, (Gouhier używa tu bardzo świadomie terminów: *le tragique*, *le dramatique*, *le comique*, *le merveilleux*).

Najgłębiej sięga rozróżnienie między pierwiastkiem tragicznym i dramatycznym. Przyzwyczailiśmy się kojarzyć tragedię i tragizm z problematyką czy perspektywą śmierci. Gouhier rozrywa tę tradycyjną asocjację. Obecność śmierci wiąże z istotą dramatu. „Tragedię stwarza obecność transcendencji, dramat — obecność śmierci" (II, s. 69). Życie jest dramatyczne właśnie dlatego, że u kresu czeka śmierć. Oczywiście nie chodzi tu o fakt biologiczny ani o trupy na scenie, lecz o świadomość, że stawka, o którą idzie gra, jest bardzo wysoka, że stawką tą jest życie ludzkie. Dlatego właśnie teatr honoru i teatr miłości są w wysokim stopniu dramatyczne. Żeby jednak uzyskać ten walor dramatyczny, śmierć musi mieć wielkie znaczenie i musi być tajemnicą. Przestaje nią być w kontekście naturalistycznego widzenia świata, gdy staje się ostatecznym zakończeniem ludzkiego istnienia — ale także w takiej tragedii jak *Polyeucte*, gdzie bohater z radością, bez lęku wita w niej początek wiecznej szczęśliwości. W tym drugim wypadku dramatyczność zostaje wchłonięta przez tragizm — jesteśmy pod całkowitym władztwem transcendencji.

Jej obecność uważa bowiem Gouhier za konieczny warunek i wyróżnik tragedii. Żadne zdarzenie samo przez się nie jest tragiczne; uzyskuje tragiczne znaczenie dopiero wówczas, gdy staje się znakiem transcendencji. Bez niej nie ma tragedii — twierdzi autor — wbrew ogólnej akceptacji tragedii współczesnej, opartej na determinacji społecznej czy psychicznej. „Tragizm nie może zstą-

pić na ziemię — namiętność nie ma charakteru fatalności, jeśli nie jest ani klątwą, ani darem bogów" [12].

Uznanie transcendencji za konieczny warunek i istotę tragizmu rodzi oczywiście dalsze pytania i wątpliwości. Jakie jest miejsce na wolną wolę ludzką, na wolność człowieka? Czy każda tragedia musi mieć nieuchronnie charakter religijny?

„Nie ma tragedii bez wolności — odpowiada Gouhier — gdyż promieniowanie tragiczne fatalności wiąże się z transcendencją, transcendencja zaś przekracza właśnie wolność" [13]. Starcie wyższej siły z wolnością człowieka: na tym polega przecież istota tragicznego konfliktu. Tragedia rozgrywa się między ludźmi, którzy są wolni lub uważają się za wolnych nawet w świecie, którym włada przeznaczenie.

Drugie pytanie: czy każda tragedia musi mieć nieuchronnie charakter religijny? — nie doczeka się w książce równie rozcinającej i zdecydowanej odpowiedzi. Odpowiedź taka wymagałaby wielu wstępnych wyjaśnień i uzgodnień, przede wszystkim rozstrzygnięcia, czy wszelka transcendencja jest natury religijnej. Problemat wyprowadziłby nas daleko poza filozofię teatru, w dyskusję, w której starłyby się dwie wizje świata; autor uchyla się więc od takiej dyskusji na kartach książki. Z pewnych stwierdzeń wynika jednak, że pojęcie transcendencji interpretuje bardzo szeroko, obejmując nim takie zjawiska, jak szaleństwo Orestesa, opętanie Fedry, Grecję w *Persach*, los w *Edypie*. Przykłady te implikują chyba odpowiedź negatywną: tragedia nie musi być koniecznie religijna. Jednak dopiero w tragedii chrześcijańskiej, zdaniem Gouhiera, objawia się najpełniej wolność człowieka wobec wolności Boga. Transcendencja jest wolnością.

Uchylając się od zasadniczej dyskusji nad religijną naturą tragedii, krąży jednak Gouhier nieustannie wokół pokrewnej

---

[12] „Or, le tragique ne peut descendre et la passion n'a plus rien d'une fatalité quand elle n'est ni une malédiction ni un don des dieux". (H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, s. 50.)

[13] „Il n'y a donc pas de tragédie sans liberté puisque le rayonnement tragique de la fatalité tient à sa transcendance et que cette transcendance transcende une liberté". (Ibidem, s. 49.)

problematyki. Pierwsza książka *L'essence du théâtre* zawiera aż dwa rozdziały zatytułowane *Théâtre et religion* (s. 190-231). Znajdziemy tam niezmiernie interesujący wywód o istocie sztuki religijnej w ogóle, teatru zaś w szczególności. Bardzo zdecydowanie odmawia Gouhier prawa do imienia sztuki religijnej sztuce budującej i tendencyjnej, propagandowej (*art édifiant et militant*), ponieważ wyłącza ją ze sztuki w ogóle. Istotą piękna jest bezinteresowność (*gratuité*).

Znamienne, że właśnie w rozdziale pt. *Teatr i religia* znajdziemy ostateczne sformułowania o uczestnictwie i komunii w teatrze (*participation et communion*). Celem teatru nie jest wcale połączyć widzów we wspólnym wyznaniu wiary, w przyjęciu jednakowej wizji świata. Mamy po prostu uwierzyć w Polyeucte'a, ale niekoniecznie w Boga Polyeucte'a. Gouhier mocno odcina się od ideologicznych uroszczeń teatru, od jakiegoś imperializmu konfesyjnego. Prawdziwe uczestnictwo i prawdziwe zjednoczenie (*communion*) widzów możliwe jest wówczas, gdy każdy przychodzi i odchodzi z własną wizją świata. Zjednoczyło ich jednak przeżycie nowej rzeczywistości, stworzonej przez poetę, tajemnica osób na scenie, znaki transcendencji czy obecność śmierci.

Religijna natura teatru ma swe korzenie gdzie indziej: w akcie twórczym, analogicznym do boskiego aktu tworzenia. „Najbardziej wulgarny wodewil naśladuje gest Boży". Teatr reprezentuje „najwyższy laicki wysiłek człowieka, by stać się obrazem Boga" [14]. Formuła, która już nie zaskakuje po uprzednich rozważaniach o istocie twórczości, stwarzaniu osób, przywoływaniu obecności.

Trylogia Gouhiera kończy się próbą rekapitulacji, podjętą przez samego autora. W konkluzji znajdziemy trzy myśli, trzy tezy: pierwsza przypomina filozoficzne przesłanki dzieła, od bergsonizmu poprzez refleksję o egzystencji i historyczności osób. Druga myśl dotyczy ostatecznego celu teatru: poeta staje się obrazem Stwórcy, udziela życia postaciom, obdarzając je historycznym i tajemniczym istnieniem. Trzecia teza określa strukturę dzieła teatralnego poprzez rozróżnienie akcji i intrygi;

[14] „Le vaudeville le plus obscène imite un geste divin. Il (le drame) représente le plus haut effort profane de l'homme pour devenir image de Dieu". (H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, s. 230.)

widzi w nich autor nie dwa różne elementy dzieła, lecz dwie różne funkcje strukturalne.

Nie zdołaliśmy tu wprowadzić dostatecznie w bogactwo trylogii; zaledwie można było wymienić postawione tam problemy. Staraliśmy się wskazać na ich powiązanie, na wspólne założenia patronujące trzem książkom. Tezy te tworzą na pewno przemyślaną i zwartą całość, podaną w sposób prosty i surowy, z wielką dyscypliną naukową. Jasność wykładu, nieustannie czujny gest powściągliwej ręki, powstrzymujący przed skrajnymi formułami tam zwłaszcza, gdzie autor mógłby pójść za swoim zaangażowaniem — oto wielkie, bynajmniej nie zewnętrzne tylko uroki tych pięknych książek. Tak, autor jest zaangażowany i wcale tego nie ukrywa: wymienia swoich patronów intelektualnych (Bergsona, Marcela), ukochanych poetów dramatycznych (Racine'a, Claudela), wreszcie wyraźnie przyznaje się do religijnej i chrześcijańskiej wizji świata. Zaangażowanie to znajduje wyraz w koncepcji twórczości, w personalistycznej koncepcji postaci, w widzeniu tragizmu. Na pewno jednak nie zubożyło ono książki, nie stanęło na przeszkodzie szerokiej interpretacji istoty przeżycia teatralnego, komunii w teatrze.

Powaga, najwyższy szacunek dla tajemnicy każdego życia i problemu ludzkiego, pokora wobec potęgi twórczej, przywołującej obecność nowych osób — tak należałoby określić postawę autora. Wielokrotnie używa zresztą on sam określenia zbierającego te cechy: personalizm. Postawa ta łączy się z prawdziwą kulturą filozoficzną i literacką oraz znajomością teatru. Owa potrójna sprawność pozwoliła autorowi dostrzec miejsce dzieła teatralnego w całokształcie spraw ludzkich i stworzyć pierwszą nowoczesną, wszechstronną filozofię teatru.

Już na wstępie padła teza o prekursorskim charakterze wielu stwierdzeń Gouhiera: wytyczył on szlak, po którym posuwa się refleksja współczesna, i wskazał na perspektywy, dziś lepiej dostrzegalne. Dziedzic tradycji Bergsonowskiej i egzystencjalistycznej, adherent „antropologii filozoficznej" i personalizmu Gabriela Marcela, sam stał się z kolei patronem młodej krytyki francuskiej i ogólniej — europejskiej.

I

Wolno stwierdzić, że teatr znalazł się poza głównym obszarem problematyki naukowej Ingardena. A jednak wypowiedzi filozofa, zarówno przed- jak i powojenne, budują spójną teorię zjawiska, usytuowanego między tekstem dramatycznym jako tworem literackim (*Lesedrama*), sztuką teatralną (*Theaterstück*) i spektaklem (*Theaterschauspiel*) [15].

Nigdy nie utożsamiał Ingarden tych trzech pojęć, ani ich wymiennie nie używał. Z biegiem lat w zainteresowaniach uczonego teatr zaczął wyraźnie dominować nad dramatem. Stąd też rosnące zróżnicowanie poglądów Ingardena w tej materii. Mimo wszystko jednak ważniejszy od różnic terminologicznej głównie natury, jakie pojawiają się na przestrzeni jego naukowego życia, jest zespół stałych tez Ingardena w interesującym nas tu przedmiocie.

Wszystkim trzem pojęciom (tekst dramatyczny, sztuka teatralna i widowisko) odpowiadają, zdaniem Ingardena, przedmioty schematyczne i intencjonalne. W tym względzie są wszystkie trzy homogeniczne z dziełem literackim i homologiczne w stosunku do siebie samych. Różnice dotyczą rodzajów warstw, istoty projekcji i konkretyzacji jak też poszczególnych składników.

Dla tych różnic jednak Ingarden sytuuje nie tylko spektakl, ale nawet sztukę teatralną w kategorii wypadków granicznych[16]. W dramacie („do czytania") są dwa różne teksty: „tekst główny tzn. słowa i zdania wypowiadane przez osoby przedstawione oraz tekst poboczny (*Nebentext* — didaskalia), informacje udzielane przez autora. Przy wystawieniu w teatrze odpada [...] tekst poboczny jako tekst. Zatem odpada również [...] podwójna projekcja stanów rzeczy, a zdania stanowiące tekst główny przestają

---

[15] *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle 1931. Polski przekład: *O dziele literackim*, Warszawa 1960.

[16] Por. *Wypadki graniczne*, w: *O dziele literackim*.

należeć do przedmiotów przedstawionych przez tekst poboczny i tracą charakter „stania w cudzysłowie". Funkcję intencjonalnego wyznaczania, którą spełnia w czytanym dramacie tekst poboczny, przejmują w widowisku teatralnym pewne realne przedmioty w sposób określony ukwalifikowane i w odpowiednich wyglądach się zjawiające, ale co do swej indywidualności nie określone jednoznacznie. Przedmioty te ('aktorzy' jak się zwykle mówi) 'grają pewną rolę', dokładniej mówiąc, spełniają funkcje odtwarzania i reprezentacji. Reprezentują one mianowicie te przedmioty, które są wyznaczane intencjonalnie przez tekst czytanego dramatu, i to zarówno poboczny jak i główny" [17].

Inaczej mówiąc, w procesie, prowadzącym od dramatu do spektaklu, dokonuje się podwójna konkretyzacja: tekst dramatyczny projektuje intencjonalnie (poprzez didaskalia i dialogi) pewne przedmioty (np. osoby dramatu), które z kolei są przejęte i zrealizowane przez realne przedmioty (aktorów), ukazujące się na scenie w odpowiednich wyglądach, wizualnych i akustycznych.

Ingarden podkreśla różnicę między realnymi przedmiotami (np. żywi aktorzy) i wyglądami, w których się ukazują dla przedstawienia osób, zaprojektowanych przez tekst dramatyczny. Należy śledzić uważnie myśl Ingardena: „Owe wyglądy nie są tu, jak w czysto literackim dziele, jedynie trzymane w pogotowiu przy pomocy różnych środków artystycznych, lecz są — w tej mierze, w jakiej ich zawartość zależy od przedmiotów naocznie występujących na scenie — *in concreto* określone przez przedmioty reprezentujące jako wyglądy przedmiotów reprezentowanych. Jedynie więc tylko dołączyć się musi widz, żeby mogły się zaktualizować w pełni konkretności" [18].

Znamienną uwagę dorzuca Ingarden w swoim tekście z 1957 r.: „Nie należy zapominać — pisze — że aktorzy (ludzie i rekwizyty) nie tworzą składnika widowiska teatralnego. Są oni jedynie psychofizycznymi podstawami bytowymi wystawionego na scenie widowiska" [19].

---

[17] Ibidem, s. 396.

[18] Ibidem, s. 397.

[19] *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, w: *O dziele literackim*, s. 463.

Komponent widowiska stanowią natomiast postaci reprezentowane, przynależne do świata przedstawionego, „dramatis personae". Koncepcję podstawy bytowej spektaklu przejmie i rozwinie później Steinbeck [20].

On to dopowie, że proces prowadzący od tekstu dramatycznego do spektaklu i jego odbioru, może być pojęty jako potrójna projekcja i potrójna konkretyzacja. Te trzy projekcje są emitowane kolejno 1) przez dramatopisarza 2) przez zespół teatralny (inscenizator, reżyser, scenograf, aktorzy...) i 3) przez obraz sceniczny jako całość, powstały ze współdziałania słuchowych i wizualnych wyglądów przedmiotów reprezentujących.

Sekwencji projekcji towarzyszy sekwencja konkretyzacji, z których każda realizuje poprzednią projekcję. Finalnej konkretyzacji, zamykającej spektakl, dokonuje widownia; ale życie inscenizacji przedłuża również krytyka teatralna i wznowienia teatralne.

W związku z tymi problemami rzadko dochodzi jednak filozof do definitywnej formuły: niemal każdą tezę opatruje ostrożnymi restrykcjami. Po dokładniejszej analizie takich terminów jak realizacja i konkretyzacja, stwierdza, że spektaklu nie można traktować jako realizacji dzieła literackiego (tj. dramatu), gdyż pewne jego warstwy nie mogą być wcale zrealizowane, podczas gdy inne podlegają zasadniczym strukturalnym modyfikacjom. Toteż w teatrze rodzi się nowe dzieło sztuki, zupełnie odrębne i swoiste, odmienne od czysto literackiego dzieła, jakkolwiek analogiczne i z nim spokrewnione. Zamykając rozdział o tym przedmiocie w swojej pracy o dziele literackim, Ingarden wylicza sześć argumentów na rzecz uznania sztuki teatralnej za wypadek graniczny na obszarze dzieł literackich (wbrew wspomnianej przed chwilą teorii o zupełnej odrębności i swoistości dzieła teatralnego).

Teorię, przed chwilą tak ogólnikowo i zwięźle tu zreferowaną, przedstawił Ingarden bardzo skrótowo w swojej książce z r. 1931. Powrócił do tego problemu po 26 latach w szkicu *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym* (1957) poświęconym całkowicie zagadnieniom, wyznaczonym w tytule. Tym razem przedmiotem

---

[20] D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

analizy stały się obrazy słowne (*Gesprochene Sprachgebilde*) i ich rozliczne funkcje. Przede wszystkim mają stworzyć nową rzeczywistość teatralną, czy to wspólnie z innymi słuchowymi i wizualnymi obrazami (przedmiotami) takimi jak aktorzy, rekwizyty, dekoracje itd., czy zupełnie samodzielnie, bez pomocy wzrokowych wyglądów. Na pozór w tym drugim wypadku ich funkcja wydaje się identyczna z funkcją języka w czysto literackim dziele, przy bliższym wejrzeniu dostrzegamy jednak znaczne różnice.

Wszystkie funkcje spełniane przez formacje słowne na scenie mogą być ujęte w następujące grupy:

1) intencjonalne przedstawianie przedmiotów
2) wyrażanie przeżyć i różnych stanów psychicznych oraz przemian osób mówiących w dramacie
3) powiadamianie (komunikowanie)
4) wywieranie wpływu czy nacisku (funkcja konatywna w kategoriach Jąkobsona) [21].

Ad 1) Funkcja przedstawiana w widowisku jest zawsze pomocnicza, drugorzędna, gdyż świat fikcji teatralnej budują głównie wyglądy zmysłowo percypowalne. Słowa, wypowiadane na scenie „trzymają w pogotowiu" pewne wyglądy, na przykład dotyczące przeszłości lub osób nieobecnych, które w ogóle na scenie się nie ukażą.

Ad 2) Ekspresywna funkcja słów ujawnia się w monologach i w takich sytuacjach, gdy przekaz przeżyć postaci powierzony jest intonacji, mimice i gestyce postaci.

Ad 3) i 4) Trzecia i czwarta funkcja dotyczą relacji międzyosobowych na scenie tj. w obrębie świata fikcyjnego stworzonego na scenie. Postaci rozmawiają na scenie, by udzielić sobie jakichś informacji, wpłynąć na działania drugiej osoby i tym samym oddziałać na akcję. Ale te obie funkcje skierowane są na widownię która musi otrzymać właściwe informacje.

W szkicu z 1957 r. znaczna partia tekstu poświęcona jest widowni jako konstytutywnemu składnikowi procesu teatralnego. „Teatr to nie tylko scena, lecz także i widownia, i publiczność ją wypełniająca".

---

[21] *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, loc. cit. s. 465.

Na pozór wszystkie cztery funkcje języka tu wymienione (a poddane szczegółowszemu oglądowi w drugiej części szkicu *O funkcjach mowy*) stosują się również do widzów. Nie jest to jednak ścisłe: widzowie są poza obrębem świata przedstawionego, nie są partnerami do konwersacji, lecz estetycznie nastawionymi obserwatorami. Dlatego też utrzymują, z konieczności, pewien dystans do fikcyjnego świata przedstawionego na scenie.

Oczywistym wyjątkiem od tej reguły jest teatr obrzędowy i misterium, gdzie widzowie przemieniają się (przynajmniej winni się przemienić) w uczestników świętych obrzędów wiary. Stąd też zjawiska teatralne tego typu są świadomie wyeliminowane z teorii Ingardena.

Nie tak wiele tu myśli zupełnie nowych, trzeba to wyznać. Bardziej nowatorskie i inspirujące są dystynkcje Ingardena dotyczące sytuacji ontycznej naturalistycznego i antynaturalistycznego teatru. Opozycja między nimi nie jest kwestią teatralnego stylu, ale zupełnie odmiennej wizji rzeczywistości, odmiennej *Weltanschaung*. Dla ilustracji tej tezy, Ingarden analizuje podstawy bytowe teatru zamkniętego tj. naturalistycznego i podstawy otwartego, antynaturalistycznego, symbolistycznego teatru, który nie pretenduje do naśladowania rzeczywistości empirycznej.

Nie nawiązując wcale do teorii wielkich reformatorów teatru, (takich jak Craig, Appia, Fuchs i inni), wierny tylko własnym założeniom filozoficznym, dochodzi Ingarden do podobnych wniosków: że prawdziwa teatralność i prawdziwa poezja w teatrze nie wyrastają na mimetycznym, naśladowczym gruncie. „Artystyczne i estetyczne działania teatralne" wymagają uznania fikcyjnej ontycznej natury rzeczywistości scenicznej, a zatem i symbolicznego charakteru wszystkich (zmysłowo percypowalnych) wyglądów jak też i wypowiedzi słownych (quasi-sądów).

Nie wolno przypisywać Ingardenowi słynnej formuły: „struktura znaków i znaczeń", gdyż autorem jej jest Mukařowský. Jednakże formuła ta wyrosła ze wspólnej im obu myśli fenomenologicznej i można ją wyczytać z teorii Ingardena, w które wyraźnie wpisane zostały zarówno koncepcje strukturalne jak i znaczenie każdego elementu.

II

Jak dotąd, powstała tylko jedna obszerna i koherentna próba zbudowania systemu wiedzy o teatrze na przesłankach Ingardena. Jej autorem jest Dietrich Steinbeck. Książka: *Wprowadzenie do teorii i systematyki wiedzy o teatrze* zasługuje na baczną uwagę [22].

Nie jest to łatwa lektura ze względu na specyficzną terminologię autora i obecne w książce fenomenologiczne kategorie. Zmusza to właściwie do podjęcia podwójnego przekładu. Dla uniknięcia wynikających stąd niedokładności, będziemy tu przytaczać również terminy w ich oryginalnym brzmieniu.

Główne tezy Steinbecka mogą być ujęte w kilku punktach:

1) Teatr nie istnieje jako rzecz utrwalona w przestrzeni, ale jako proces (*Vorgang*) o charakterze wydarzenia (*Ereignis*).

2) Ostateczna forma spektaklu bazuje wprawdzie na inscenizacji, która odbywa się w określonym miejscu i czasie, ale w ostatecznej instancji zależy od współtwórczego wkładu widza.

3) W przeciwieństwie do estetyki innych sztuk, teatrologia „nie posiada" swoich przedmiotów. Dopiero poprzez odpowiednie operacje myślowe musi ona swoje przedmioty „stworzyć", urealnić (*dingfest machen*). Terminologia teatralna odnosi się do pojęć, nie do rzeczy.

4) Z faktu, że pojęcia teatrologiczne dotyczą rzeczy „zaginionych", już nie istniejących, rodzi się szereg trudnych problemów epistemologicznych: struktury i funkcji w tym „zaginionym" zjawisku nie można zweryfikować empirycznie, tylko intelektualnie.

5) Spektakl zostaje dopiero zrekonstruowany, a ściślej ukonstytuowany przez historyka teatru, który za pomocą środków słownych, opisu i analizy, stara się umożliwić jego ogląd (*Anschaung*).

6) Materialne relikty przedstawienia nie stanowią same w sobie przedmiotu badania teatrologicznego: dzieło teatralne nie jest bowiem sumą składników materialnych, ale strukturą pojęciową, którą rekonstruujemy w procesie teoriopoznawczym (*erkenntniskritisch*).

---

[22] Por. przypis 20.

7) *Imaginierter Gegenstand* — przedmiot badania krytyka teatru — jest terminem fenomenologicznej proweniencji. Rekonstruując ten przedmiot, badacz musi wziąć pod uwagę dwa poziomy, a raczej dwie fazy procesu teatralnego: to co się działo na scenie i to co mogło się dziać na widowni. By dokonać tego, badacz musiałby przyjąć postawę „pierwszego widza", co jest naturalnie niemożliwe.

8) W opozycji do innych sztuk teatr bowiem powstaje nie dla wieczności, lecz dla swojego czasu. Jest więc dla nas podwójnie niedostępny: i jako sztuka z natury swojej ulotna, i dla niedostępnej już dla nas reakcji pierwszych widzów.

9) Jądro teatralności to aktorstwo, tezę tę potwierdzają zarówno dzieje teatru jak i jego teoretycy. Przypomina tu Steinbeck różne koncepcje aktorstwa.

Pomiędzy rolę zaprojektowaną przez dramatopisarza i ostateczne stadium (tj. postać stworzoną na scenie) wchodzi trzeci czynnik, pośrednik. Steinbeck nazywa go: *Rollenträger*, postacią aktorską. Ingarden nie używa tego terminu, spotykamy u niego natomiast terminy: aktor i 'aktor'. Pierwszy oznaczałby żywego człowieka, aktora, drugi zaś — wypracowany już instrument, który aktor stworzył z siebie, swego wnętrza, ciała, mimiki.

Zbliżając się do spraw struktury dzieła teatralnego (1. inscenizacja, 2. spektakl) Steinbeck nawiązuje wyraźniej do Ingardena. Spektakl uważa za warstwowy, wielopoziomowy i wielofazowy proces. W odróżnieniu od Ingardena wyróżnia tu 3 warstwy:

1) warstwę realnego oznaczania (*die Schicht der realen Bedeutung*);

2) warstwę zamierzonego oznaczania (*die Schicht der intendierten Bedeutung*);

3) warstwę domniemanego oznaczania (*die Schicht der vermeinten Bedeutung*).

Podstawą pierwszej warstwy jest tekst dramatyczny (dialogi i didaskalia). Zanim się rozpocznie właściwy proces narodzin spektaklu, istnieją już role, aktorzy, pewne dane materialne, takie jak rekwizyty i elementy scenografii. Żaden jednak ze współtwórców spektaklu, ani kostiumer ani scenograf, nie jest w stanie dokładnie i w pełni zrealizować intencji autora; mogą oni osiągnąć to tylko częściowo i w przybliżeniu, stąd i obraz sceniczny ma tak-

że charakter schematyczny i intencjonalny, podobnie jak i tekst autora.

W drugiej fazie (właściwego spektaklu) aktorzy przejmują projekcję obrazu scenicznego i ich własne role, by nadać im już inne, symboliczne znaczenia. Znaczenia te są następnie przekazywane w procesie projekcji. Ta nowa, znacząca wizja rzeczywistości (*die Schicht der intendierten Bedeutung*) tworzy przesłanie, przekazywane widzom. Jednak schematyczny i intencjonalny charakter tego przekazu domaga się twórczego współdziałania widzów, oczekuje od nich dopełnienia projekcji i wypełnienia pustych miejsc, miejsc niedookreślenia. Stąd trzecia warstwa (*die Schicht der vermeinten Bedeutung*) rodzi się na widowni, w percepcji widza. Jak pamiętamy, jest to, w kategoriach Ingardenowskich, proces indywidualnej konkretyzacji. Powstaje on poza właściwym dziełem teatralnym, zdaniem Ingardena. Natomiast Steinbeck włącza go do procesu teatralnego jako trzecią warstwę czy fazę, nieodłączną od spektaklu. Odmiennie od Ingardena, używa też Steinbeck terminu konkretyzacja w węższym sensie.

Uwaga Steinbecka skupia się głównie na aktorze, gdyż jemu przypisuje główną rolę. Stąd ścisłej analizie podlega cały proces prowadzący od koncepcji dramatopisarza w zakresie postaci do percepcji widza. Jest to zresztą dogodna okazja do wyjaśnienia procederu emitowania i realizowania projekcji. Na tym właśnie polega funkcja *Rollenträgera*: on to bowiem przejmuje projekcję dramatopisarza, realizuje ją i uzupełnia, by następnie przekazać widzom jako już własną projekcję.

Ponieważ struktura dzieła teatralnego dokonuje się w procesie dojrzewania spektaklu, czas stanowi tu nie tylko jego niezbędny wymiar, ale i podstawowy czynnik. Toteż niemiecki autor określa dzieło teatralne (za Ingardenem) jako quasi-temporalną strukturę, analizując jego specyficzne funkcjonowanie w każdej z trzech faz.

Trzecim ważnym elementem dzieła teatralnego, obok aktora i czasu, staje się słowo. I słowu poświęca Steinbeck wiele miejsca w swojej książce. I tu idzie on — jeszcze ściślej — za Ingardenem, przede wszystkim rozwijając Ingardenowskie uwagi zawarte w szkicu *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*.

W tym punkcie przypomnijmy tezę polskiego filozofa o pod-

wójnych funkcjach języka w spektaklu: wypowiadane na scenie słowa obsługują postaci w ramach przedstawionego na scenie świata, ale również służą informacją widzom. Podmioty mówiące należą do fikcyjnego świata, jednocześnie jednak pozostają poza nim, są jakby wobec niego transcendentne, zdolne do interpretacji tego świata. Sposób powiązania tych obu funkcji determinują konwencje epoki oraz indywidualna inwencja artystów.

W związku z procesem narodzin spektaklu wprowadza Steinbeck pojęcia korelatu. Powstają tu co najmniej dwie grupy korelatów: 1) korelaty obiektywne stworzone przez aktorów (*respective* przez *Rollenträgerów*) i 2) korelaty subiektywne, które rodzą się w indywidualnej percepcji i wizji każdego widza. Oba są transcendentne w stosunku do spektaklu.

Jako fenomenolog i uczeń Ingardena, Steinbeck niezmiernie interesuje się problematyką ontologiczną. Jak dzieło teatralne istnieje? Odpowiedź, jakiej udziela, może się wydać niezadowalająca lub wręcz błędna ale jest to jednak odpowiedź: w każdej ze swych warstw i faz dzieło sztuki teatralnej obdarzone jest odmiennym istnieniem. W pierwszej fazie istnienie jego można nazwać realnym, gdyż jego materialne komponenty (ludzie, rekwizyty, elementy scenografii) są dostępne empirycznej weryfikacji. Obraz sceniczny stanowi coś w rodzaju wizualnej fasady, która kryje następną warstwę: warstwę zamierzonych znaczeń symbolicznych. Znaczenia te konstytuują się w procesie rozwijania akcji przez aktorów i inscenizatora. Ta warstwa ma swe źródło w intencjach wszystkich współtwórców spektaklu, zaś ontyczną podstawę w systemie symboli, w szkicach scenograficznych i w scenariuszu. W trzeciej fazie każdy widz stwarza swój własny obraz spektaklu: jego subiektywny korelat ma ontyczną podstawę w zmysłowo postrzegalnych danych i działaniach scenicznych. Źródeł tej fazy szukać należy zarówno w intencjach aktorów jak i widzów.

Ontyczna odmienność każdej warstwy ma oczywiście konsekwencje metodologiczne: implikuje odmienną metodę badawczą w zastosowaniu do każdej warstwy. Historyk technik teatralnych zainteresuje się przede wszystkim pierwszą warstwą, podczas gdy dynamiczny proces rozwoju samego spektaklu stanie się przedmiotem opisu i analizy badacza sztuk widowiskowych i —

ogólniej — historyka kultury. Badanie recepcji teatralnej skieruje nas ku metodom socjologicznym. Jeszcze innej metodologii wymaga teoria dzieła teatralnego, zaś dzieła teatralnego nie można identyfikować, zdaniem autora, ani z pojedynczym spektaklem, ani z percepcją indywidualnego widza. Z filozoficznego punktu widzenia, dzieło sztuki teatralnej transcenduje (przekracza) wszystkie dane empiryczne a także jego percepcję, będąc czysto konceptualnej i intencjonalnej natury. Myśl tę spotykamy zarówno u Ingardena jak i u Mukařowsky'ego (w jego „fenomenologicznym" okresie).

Steinbeck stawia jeszcze dwa ważne problemy: problem tożsamości i całościowości inscenizacji. Pierwszy dotyczy możliwych różnic pomiędzy kolejnymi spektaklami. Czy można uznać, że reprezentują one tę samą inscenizację? Czy są analogiczne, homologiczne, czy też identyczne? Czy termin rodzajowy inscenizacja, który miałby poświadczyć ich identyczność, jest logicznie uprawniony? Wątpliwość tę budzi przede wszystkim trzecia faza i warstwa, percepcja widzów, zmienna i właściwie umykająca poznaniu. Mimo tych wątpliwości, Steinbeck jest skłonny przyznać tożsamość spektaklom, przynależnym do tej samej inscenizacji, a to ze względu na stałą tożsamość intencji wszystkich współtwórców spektaklu, aktorów i widzów.

Drugi problem: integrujących czynników spektaklu, jest też bardzo kłopotliwy, i tu trudno o definitywną odpowiedź. Steinbeck przedstawia więc różnorodne rozwiązania, do wyboru czytelnika. W każdym razie niemiecki autor twierdzi, że ten integrujący element rozwija się w procesie teatralnym na scenie, przez cały ciąg trwania spektaklu, i ujawnia stopniowo jako intencja, która przenika i łączy wszystkie szczegóły spektaklu.

Zbliżając się do konkluzji, zbierzmy krótko główne tezy i ogólne założenia książki, tak gęstej od problemów i tak całkowicie obcej tendencjom współczesnej krytyki teatralnej. Przynosi nam ona wiele cennych sugestii, może jednak rozczarować czytelników, którzy oczekują przedstawienia pełnej problematyki w zakresie wiedzy o teatrze. Choć wpływ Ingardena wyraźnie przeważa, wkład innych filozofów (np. egzystencjalistów) jest również obecny.

W zakresie terminologii Steinbeck jest znacznie ostrożniej-

szy i bardziej precyzyjny od Ingardena. Używa zawsze tego samego terminu: *Theaterkunstwerk* (dzieło teatralne) na określenie tego złożonego i wielowarstwowego zjawiska, którego nie można zredukować do żadnego z jego składników, korelatów ani warstw, gdyż przekracza każde z nich. I Steinbeck, i Ingarden używają tych samych terminów projekcja i emisja w podobnym sensie, ale termin: konkretyzacja ma w terminologii Ingardena daleko szersze pole semantyczne.

Analogiczna do Ingardena jest Steinbeckowska koncepcja warstwowości dzieła teatralnego. Ingarden jednak percepcję (konkretyzację) widza umieszcza poza obrębem właściwego dzieła. Obaj uważają też dzieło teatralne za proces konstytuujący się w czasie przedstawienia.

Ingardenowskiej proweniencji jest też problematyka tożsamości i integracji, choć rozwija ją tylko Steinbeck, uzasadniając tezę o odmiennym sposobie istnienia każdej warstwy-fazy dzieła teatralnego. O ile teoria aktorstwa niemieckiego badacza wydaje się zupełnie od Ingardena niezależna, niewątpliwy odcisk Ingardenowskiej myśli odnajdujemy w refleksjach Steinbecka o czasie i przestrzeni.

Własnym wkładem Steinbecka jest też obszernie wyłożona systematyka teatrologii — metodologia badań historycznych, psychologicznych, a zwłaszcza socjologicznych. Pominęliśmy je w tym omówieniu. Obszerniej zreferowano ongiś książkę Steinbecka w „Dialogu" [23] i we *Współczesnej refleksji o teatrze* [24] do tych tekstów więc odsyłamy czytelnika.

Ocena tak bogatej i gęstej problemowo pracy Steinbecka zależy oczywiście od przyjętych kryteriów. Pragmatyczne kryterium: doraźna użyteczność przy analizie spektaklu czy badaniu historycznym okazuje się zawodna. Ale w aspekcie estetyki i filozofii sztuki wkład Steinbecka jest bardzo cenny, zwłaszcza w zakresie uporządkowania pojęć, problematyki ontologicznej i epistemologicznej. Rzecz jest nowatorska, choć jawnie i otwarcie staje pod znakiem Ingardena. Podkreślono też przed chwilą wielką świadomość i dyscyplinę terminologiczną autora.

[23] I. Sławińska, *Inspiracje Ingardena w teatrologii współczesnej*, „Dialog" 1976, z. 5, s. 91—99.

[24] I. Sławińska *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979, s. 28—55.

Zdumiewa jednak świadome wyizolowanie teorii Steinbecka, odcięcie jej od kontekstu współczesnej teatralnej myśli badawczej. Żadnych pozycji z tego zakresu (np. semiologicznych) nie wymienia też bibliografia, ograniczona zresztą wyłącznie do prac niemieckich. Cały wysiłek autora skupia się na szczegółowej eksplikacji dzieła teatralnego. Teoria ta zakorzenia się w tezach Ingardena, ale jest tu zupełnie samodzielnie skonstruowana.

Niemieckie zainteresowania teatralnymi teoriami Ingardena są jednak szersze: wpływ polskiego filozofa notujemy też w pracach T. F. Gottschalka [25] i H. Schneidera [26]. Pierwszy z nich skupia uwagę na procesie, prowadzącym od schematycznego i niedookreślonego tekstu do jego wypełnienia (konkretyzacji) w spektaklu. Drugi z nich (H. Schneider) podejmuje pewne problemy ontologiczne, związane ze sposobem istnienia postaci i innych komponentów spektaklu. W widzeniu Schneidera dzieło teatralne (widowisko) ma strukturę koncentryczną: w środku są postaci, zaś wystrój scenograficzny, kostiumy, rekwizyty — na peryferycznym okręgu. Jest to koncepcja daleka od idei Ingardena. Niemieckich kontynuatorów jest zresztą znacznie więcej. Wymieńmy tu także panią v. Ledebuhr [27].

Dopiero pełna bibliografia przedmiotowa Ingardena zarejestruje zasięg jego oddziaływania. Możemy tu dorzucić jeszcze dwa nazwiska słowiańskie: K. Bundalek [28] i E. G. Gurenko [29]. Ci dwaj oponenci polemizują z Ingardenem w imię marksistowskich założeń.

W Polsce również odzywały się głosy polemiczne, głównie ze strony marksistów. Rośnie jednak wyraźnie zainteresowanie estetyką Ingardena, co znajduje wyraz w licznych sympozjach i publikacjach zbiorowych. Wymieńmy (przykładowo) kilka ta-

[25] T. F. Gottschalk, *Die theatralische Struktur des Dramas*, Bonn 1952.

[26] H. Schneider, *Das dramatische Spiel*, München 1955.

[27] R. Freifrau von Ledebuhr, *Uberlegungen zur Aesthetik Roman Ingardens — an Beispielen neuren deutscher Shakespeare-Rezeption*, „Poetica" — Zeitschrift für Sprach-und Literaturwissenschaft VIII, 2(1976), s. 134—144.

[28] K. Bundalek, *Marksistická estetika k otázkám konkretizace uměleckých děl*, w: *Mnohotvárnost dramatického uměnia*, Bratislava 1976.

[29] E. G. Gurenko, *K kritikie fenomenologiczeskoj estetiki R. Ingardena*, Nowosibirskaja Gos. Konserwatorija im. M. I. Glinki. Naucznometodiczeskije Zapiski Wyp. 5. Zapadnosibirskoje Kniżnoje Izdat. 1970.

kich wydarzeń z ubiegłej dekady: *Fenomenologia Romana Ingardena* [30] (zbiór studiów); sympozjum i tom angielski *Roman Ingarden and the contemporary Polish aesthetics* [31]. Ten ostatni tom jest ogromnie ważny także w interesującym nas przedmiocie, jakkolwiek nie dotyczy właściwie teatru. Warto tu jednak zasygnalizować kontrowersje o właściwy sens konkretyzacji: spór ten wiódł z Ingardenem prof. Henryk Markiewicz, jeszcze za życia filozofa.

Marksiści oskarżali często Ingardena o postawę a-historyczną, wyjmującą dzieło sztuki z kontekstu epoki. Wiele razy odpierał Ingarden ten zarzut, tłumacząc w jaki sposób on ten kontekst uwzględnia i wprowadza: kontekst ten oddziaływa w wielkim stopniu na intencję twórców dzieła sztuki, ale również i na jego odbiór.

Wypada też wymienić przynajmniej troje polskich ingardenistów: M. Gołaszewska, J. Makota, A. Stępień, choć żadne z nich nie interesuje się specjalnie teatrem. Wkład prof. Gołaszewskiej jest tu jednak najważniejszy. Co najmniej dwukrotnie zbliżyła się do omawianej tu problematyki: w 1970 w książce *Świadomość piękna* [32] i w roku 1973 [33].

Prof. Gołaszewska atakuje też kilka problemów ontologicznej natury: sprawę identyczności, integracji, istotę konkretyzacji, związek elementów inscenizacji z tekstem, itp. Za konkretyzację uważa prof. Gołaszewska przedmiot estetyczny ukonstytuowany przez odbiorcę: koncepcja ta jest bliższa Steinbecka niż Ingardena. Zagadnienie identyczności rozwiązuje Gołaszewska bardzo liberalnie, podobnie jak Ingarden: wszystkie spektakle w obrębie tej samej inscenizacji wolno uznać za tożsame.

Strukturę dzieła teatralnego tworzą zdaniem prof. Gołaszewskiej trzy warstwy: odmiennie od Ingardena określa je autorka jako 1) tekst, 2) elementy wizualne — wystrój sceny i 3) ruch i gestyka postaci. A propos różnicy między dziełem teatralnym

---

[30] J. Kuczyński (red.), *Fenomenologia Romana Ingardena*, Warszawa Instytut Filozofii i Socjologii PAN 1972.

[31] P. Graff, S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1975.

[32] M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970.

[33] M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problemy, metody, teorie*, Kraków 1973.

i literackim, rzuca autorka ciekawą uwagę, że dzieło literackie wymaga dopełnienia obrazem wizualnym, zaś dzieło teatralne — wydobycia ogólniejszego symbolicznego znaczenia. Warto przyjrzeć się bliżej tej tezie niewątpliwie kontrowersyjnej.

Tylko ubocznie dotykają problemu teatru w swoich pracach inni ingardeniści, np. J. Makota i A. Stępień [34]. Książkę J. Makoty zaleca też fakt, że powstała za życia Ingardena i zapewne pod jego kierunkiem. Autorkę interesuje najbardziej problem proporcji warstw składowych dzieła teatralnego, właściwych tylko spektaklowi i tych, występujących w każdym dziele sztuki. Sprawę tę, jak wiemy, obszerniej omówił Steinbeck. Szczególnie wyeksponowano w książce Makoty projekcję materialnej bazy spektaklu. Omawiając inscenizację dramatu, (którą utożsamia autorka z dziełem teatralnym), również wyróżnia 3 warstwy: dwie z nich obejmują dialogi i w ogóle wypowiedzi słowne postaci dramatycznych. Projekcja tych wypowiedzi determinuje następne warstwy.

Podobnie i A. Stępień przypisuje postaciom konstytutywną funkcję w dziele teatralnym. Terminologia Stępnia jest jednak ostrożniejsza: w pierwszej warstwie widzi on aktorów, nie postaci dramatu. Poza tym wspomina przynajmniej o roli widowni w spektaklu.

Wpływ Ingardena na badania teatrologiczne wyraźnie rośnie. Zależy on oczywiście od przekładów: priorytet niemieckich i polskich uczonych tłumaczy ich łatwy dostęp do tekstów tego dwujęzycznego filozofa i estetyka. Strukturaliści i semiotycy francuscy byli od niedawna w trudniejszej sytuacji: np. studium Ingardena *O funkcjach mowy* ukazało się po francusku dopiero w 1971 roku łącznie z Bogatyriewem i Honzlem. Fakt, że wypowiedzi wszystkich trzech pojawiły się równocześnie, włączył Ingardena w towarzystwo strukturalistów i zwiększył jego popularność.

W porównaniu z niemieckimi studiami, powstałymi z inspiracji Ingardena, angielskie prace o polskim filozofie wydają się znacznie spóźnione. Jednak publikacje amerykańskie, zwłaszcza działalność przekładowa i wydawnicza Western University Press (Evanston, Ill.) niosą zapowiedź poważnych osiągnięć.

[34] J. Makota, *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964; A. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975 ATK (druk litograficzny).

Tragizm — czy „odor metaphysicus"? (Spór o tragedię znów wznowiony)

Dyskusja o tragizmie i tragedii nie od dziś podnieca świat. Rozpoczęta niemal przed dwudziestoma pięcioma wiekami wkrótce mogłaby święcić dość niezwykły jubileusz. Nie ta okazja jednak i nie nasz polski „jubileatyzm" skłaniają do retrospektywnej refleksji. Zastanawia po prostu miejsce, jakie problematyka ta uzyskuje we współczesnej eseistyce filozoficznej, literackiej i religijnej; w rewaluacjach i syntezach historycznych; w prognozach socjologów. Książki, których tytuły wskazują tak wyraźnie na rozważany w nich problem, że wyłącza to możliwość pomyłki, stają się bestsellerami. Mówię o *Tragicznym proteście* Adamczewskiego [35] i o *The death of tragedy* (*Śmierć tragedii*) Steinera [36]. Rozchwytane i dyskutowane dziś w wielu wypowiedziach, przed pół wiekiem nie zwróciłyby wcale uwagi. Dlaczego? Czy potrzeba było dopiero doświadczeń „świata koncentracyjnego", by problem tragizmu odżył na nowo? Choć doświadczenia te odpływają od nas w czasie, nie słabnie bynajmniej zainteresowanie tragedią i tragizmem, przeciwnie, raczej się nasila. I znawu: dlaczego?

Nie spodziewajmy się jednoznacznych rozstrzygnięć. Odpowiedź taka nie padła, choć próbowano do niej się zbliżyć, szukano drogi czy przynajmniej kierunku. Będziemy się tu zresztą obracać raczej w kręgu pytań niż odpowiedzi. To one bowiem, właśnie pytania, pozwalają odczytać problematykę naszego czasu.

Sprawozdanie moje obejmie problematykę publikacyj z ostatniego ćwierćwiecza. O poprzednim okresie informował mój esej *Spór o tragedię redivivus* powstały w 1958 roku, zawarty w *Scenicznym geście poety* [37]. Wypadnie oczywiście nawiązywać i do nazwisk, i do spraw tam omówionych — ale ważniejsze jest stwierdzenie znamiennych przesunięć czy przemian. Dla ich wyakcentowania przypomnijmy najkrócej zagadnienia, reprezentatywne dla poprzedniego okresu. Na nich właśnie skupił się wspomniany przed chwilą szkic.

---

[35] Z. Adamczewski, *Tragiczny protest*, Warszawa 1969. (Oryginał angielski).

[36] G. Steiner, *The Death of tragedy*, London 1961.

[37] I. Sławińska, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.

W „geografii sporu" wyróżniono tam 4 plany: plan metodologiczny, ontologiczny, literacki i teatralny. Po tych torach posuwały się wypowiedzi z owych lat (mniej więcej 1940-1957). W planie ontologicznym umieścić trzeba naczelne pytanie: czym jest tragizm?, czym jest tragedia? W dyskusji padały wielkie nazwiska: Unamuno, Jaspers, Susanne Langer. Próbowano nadal stosować kategorie Arystotelesa: wina tragiczna, katharsis, anagnorisis. Tę próbę kontynuują i najnowsze wypowiedzi. W związku z pytaniem o stosunek tragedii i religii zaznaczyły się dwa skrajne stanowiska. Wiele miejsca wypadło poświęcić dyskusjom o języku tragedii i sprawie wiersza. Wreszcie odnotowano, że szczególną uwagę w dyskusji o możliwości stworzenia tragedii współczesnej skupiła na sobie *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera. Jak się łatwo domyślić, dramat Millera rangę tę oczywiście już utracił na korzyść swych następców.

Niewątpliwie na pozycję centralną wysunął się problem tragizmu — nie tragedii jako historycznie ukształtowanego gatunku dramatycznego czy teatralnego. Jeśli pojawia się ona w rozważaniach krytyków, to przeważnie jako forma ekspresji tragicznej. Od problematyki tragizmu więc rozpoczniemy.

Nie sposób oczywiście uwzględnić wszystkich autorów i wypowiedzi, wypadnie ograniczyć się tu do pozycji najbardziej dyskutowanych, wspomnianych również i w naszych czasopismach, a więc pośrednio jakoś w naszym życiu literackim już obecnych. Nie tylko zresztą literackim: znamienny awans tragizmu wyraża się w jego uniwersalizacji, w odzyskaniu (ponownym?) różnych sąsiadujących i zgoła odległych terenów.

Dwu publikacjom należy przyznać w tym względzie rangę najwyższą: książce Adamczewskiego *Tragiczny protest* i książce Domenacha *Le retour du tragique* [38]. Obie w tytule eksponują już problem tragizmu jako problem centralny w opozycji do licznych publikacyj mówiących o tragedii. Obie wyszły spod pióra ludzi, którzy nie określają się mianem *hommes de lettres*. Adamczewski jest filozofem, wykładowcą uniwersyteckim, Domenach — publicystą, byłym redaktorem „Esprit". Książka Adamczewskiego (powstała w oryginale angielskim równocześnie z książką Dome-

[38] J. M. Domenach, *Le retour du tragique*, Paris 1967.

nacha) jest już łatwo dostępna i nie wymaga szczegółowszej prezentacji. Z obowiązku sprawozdawcy przypomnijmy jednak jej główne tezy i kategorie.

Operuje Adamczewski pojęciem wizji tragicznej, charakteru tragicznego, wyboru i protestu. Pomocniczo niejako przydatne okazują się kategorie bytu tragicznego, wiedzy i wyobraźni. Zanim pojęcia te zostaną bliżej wyeksplikowane, warto zaznaczyć, że tragizm nie jest — w rozumieniu autora — ani kategorią estetyczną, ani dramatyczną, nie może więc być rozważany w takich kontekstach. Wizja tragiczna nie pozostaje w żadnej relacji do wizji dramatycznej, gdyż w ogóle o tej ostatniej nie można mówić. Podobnie nie istnieje i prawda dramatyczna, która mogłaby stać się korelatem prawdy tragicznej.

Na próżno szukalibyśmy prostych definicji tych pojęć; przybliża je autor drogą opisowych wyjaśnień, a w dalszych partiach książki — przy pomocy egzemplifikacji. Ustala też znamienne relacje między tragiczną wizją świata i tragicznym charakterem. „Wizja tragiczna staje się wynikiem tragicznego charakteru w ludziach". Zdarzenia same przez się nie są tragiczne; uzyskują „tragiczny byt" ze względu na zaangażowanie przeżywającego podmiotu, mocą jego tragicznej wizji. W ostatecznym odniesieniu decyduje więc człowiek, jego charakter, jego zespół wartości, jego wizja świata, jego decyzja. Najtrudniejsze (ale i najciekawsze) partie książki dotyczą próby ustalenia relacji między determinacją i wolnością. I znowu autor wymija definicje oraz formuły, stawiając czasem znaki zapytania, czasem przemykając wśród paradoksów. W podobny sposób — ostrożnie a może przewrotnie — zbliża się do ambiwalencji: wolność-konieczność. „Charakter twój, który jest twym przeznaczeniem, jest sprawą wyboru; a czy wybór jest twój?" Wybór tragiczny (pojęcie podstawowe dla autora) to pierwsza, indywidualna decyzja każdego z nas, podjęta w indywidualnej, niepowtarzalnej sytuacji. Staje się ona naszym przeznaczeniem (gdyż niejako determinuje do tragiczności), naszym losem. Tak się zamyka krąg wzajemnych uwarunkowań i relacji; tak się też rozwiązuje paradoks determinizmu i wolności.

W krąg ten wprowadzić jeszcze trzeba pojęcie: protest. Jest on też konsekwencją tragicznego charakteru, wynika z tego

charakteru, a więc pośrednio — z wyboru. Protest jest przede wszystkim „otwartym oświadczeniem się" za czymś lub za kimś. Ciekawe, że istotę protestu tragicznego dostrzega autor nie w działaniu przeciwko czemuś, ale pozytywnie w obronie czegoś. Protest jest dawaniem świadectwa, rodzi się więc z głębokiego zaangażowania i woli świadczenia bez względu na cenę, którą trzeba zapłacić. W tym aspekcie wiąże się z tragiczną wizją świata: również dlatego, że w końcu musi się też obrócić przeciw czemuś czy komuś, gdyż każda obrona wielkiej wartości ma ostrze i to obosieczne, które dosięga również i tego, co nim na pozór kieruje.

Istota tragicznego protestu wyjaśnia się lepiej na przykładach Prometeusza, Edypa, Hamleta, Fausta, Stockmanna, komiwojażera Lomana i Orestesa „od much" (Sartrowskiego). Postaci te (nie utwory) poddane są oglądowi, który zmierza do dyferencjacji ich dylematów. Zostaje to uwidocznione nawet w tytułach poszczególnych rozdziałów (*Tragiczne wyzwanie*, *Lęk tragiczny*, *Sumienie tragiczne*, *Tragiczne dążenie*, *Tragiczna idea*, *Tragiczna utrata*, *Tragiczne uwolnienie*). W syntetycznej części pracy, której tytuł pokrywa się z tytułem całości, wracają problemy poprzednio wprowadzone (charakter tragiczny, wybór...), ale pojawiają się i nowe. Podkreśla tu autor rolę wyobraźni, która ułatwia „sięganie ku możliwości", odczytanie indywidualnej „wizji istnienia", właściwej poszczególnym jednostkom. Stąd szczególne kwalifikacje poetów do rekonstrukcji tych wizji i szczególna przydatność tekstów literackich (zwłaszcza tragedyj) jako podstawy zarówno do analizy, jak i do uogólnień.

Wśród uogólnień tych znajdą się refleksje o słowie poetyckim i o czasie (do których jeszcze wrócimy) oraz, może przede wszystkim, postulat historycznej postawy. „...Właściwe rozumienie tragedii, w sensie tu podjętym, musi być historyczne". Oznacza to, według wyjaśnień Adamczewskiego, „...że owych ludzi z dawniejszych i nowszych czasów pojmuje się w istocie jako wyrażających historię egzystencji — w takim stopniu, że bez nich ludzie XX wieku, tacy jak ty i ja, nie mogliby być tym, czym są". Pojęcie czasowości zostanie wyjaśnione w relacji do naszej świadomości, którą buduje doświadczenie, przekazane przez sztukę, i która doświadczenie to przeżywa jednocześnie jako nasze własne, współczesne doznanie.

Sprawozdanie symplifikuje z konieczności wywód filozofa, obwarowany zresztą wieloma zastrzeżeniami i uściśleniami, choć świadomie unikający definicyj. Polskiemu przekładowi towarzyszy wprawdzie posłowie Włodzimierza Maciąga, i ono jednak obraca się wśród określeń raczej wymijających istotę rzeczy. Książka Adamczewskiego jest z pewnością niełatwym przesłaniem: wzywa do życia odpowiedzialnego, zaangażowanego, najtrudniejszego, prowokuje do tragicznego wyboru i protestu, nie pozwala nam się ukołysać żadnym deterministycznym teoriom.

Druga książka, gdzie tragizm (ściślej: *le tragique*) został wprowadzony do tytułu, wyszła spod pióra Domenacha. Formuła tytułowa: *Le retour du tragique* zawiera zarazem tezę polemiczną — odpowiedź na wyrok śmierci, wydany na tragedię przez Steinera.

I Domenach, podobnie jak Adamczewski, sięga po egzemplifikację teatralną; jednocześnie jednak partię centralną książki tworzą rozdziały o *Tragique politique*, więc oderwane od kategorii estetycznych. Przejście do tragizmu politycznego uzasadnia teza, że polityka jest dziś formą tragedii współczesnej. *Le tragique politique* obejmuje następujące punkty: 1. Saint Just, czyli nieuleczalne; 2. Hegel, Nietzsche i historia; 3. Stalin, czyli podejrzenie; 4. Hitler, czyli nieobecność; 5. Malraux, czyli tragedia śmierci; 6. Pożegnanie z historią.

Istotę tragizmu wiąże Domenach z kategoriami winy, losu i wolności, a więc z kategoriami na pozór tradycyjnymi. Problem winy zostanie przedstawiony jako tajemnica „antropologii tragicznej" czy „teologii tragicznej", tajemnica, która jest zwornikiem relacji Bóg-człowiek. Kto jest winien, Bóg czy człowiek? *Culpabilité ontologique* polega na rozdarciu więzi człowieka z Bogiem, na „wielkim rozwodzie" i wszystkich konsekwencjach z tym związanych. Już w tragedii greckiej Bóg okazuje się jednocześnie sprawcą zguby i zbawcą człowieka. Grecka wina bez winy, wina dziedziczna, wpisuje się w „teologię oszustwa, złośliwości i złej radości".

W związku z pojęciami losu i wolności pojawiają się interesujące rozważania o roli słowa, o władztwie słowa: *La Fatalité c'est le triomphe du Langage*. Najgłębszy rdzeń tragizmu nie tylko zależy od słowa, ale tkwi jakby w materii słowa. Człowiek zaplą-

tuje się sam w sieć własnych słów („ja ci pokażę!"), niejako poddaje się niewoli słowa. Z nakazu słowa wyrasta, pośrednio, konieczność. „Namiętność, zafascynowana słowami, które sama ukuła, przemienia się w konieczność". Tak zamyka się *circulus vitiosus*.

Nie powinien on nas dziwić, gdyż tragizm obraca się wśród paradoksów i ekstremów. Zjawisko to oczywiście od dawna zauważono. Tragizm sytuuje się między biegunem konieczności, fatalizmu, nie zawinionej winy, nie zasłużonej kary — i przeciwległym mu biegunem heroicznej wolności, wolnego wyboru. Z równoczesnego działania tych dwu przeciwstawnych sił rodzi się rozłam, *le partage*, ale rozłam ten ma daleko ogólniejszy wymiar: jest zniszczeniem wielkiej wartości, by ocalić inną wartość; narusza „porządek świata". Zgoda bohatera na własną namiętność, na swój charakter, nawet na własną śmierć — opłacana jest „wstrząsem nieba i ziemi". Teoria, która istotę tragizmu wiąże z koniecznością wyboru między dwiema wartościami i nieuchronnym zniszczeniem jednej, wywodzi się z Maxa Schelera. Natrafiamy wcale często na jej ślad; tradycja ta okazuje się wciąż żywa.

Nie sposób referować na tym miejscu całej partii książki, która dotyczy tragizmu politycznego. Warto jednak przypomnieć tezę, że tragizm sytuacji światowej ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza wojennych lat, wymienił i przewyższył tragedię: przez długi czas zatrzymała się ona w rozwoju, jakby nie ośmielając się przystąpić do konkurencji. To tam, nie w teatrze, zrodził się nowy typ tragizmu: *le tragique anonyme*, tragizm anonimowego zła, bezosobowej zbrodni, dla której nie sposób znaleźć winnego. „Zło... rodzi się z materii, którąśmy zacisnęli między nami i tym, co nas dławi".

Rodem z rzeczywistości historycznej, nie zaś literackiej, jest absurd tragiczny czy tragizm absurdu, którego istotę stanowi „grzech bez Boga", jak również alienacja, próba ucieczki przed historią. Ani alienacja jednak, ani absurd, nie zrodziły nowej tragedii — jedynie hybrydalną formę, dla której autor proponuje nazwę *infra-tragédie* (podtragedia). Szczegółowszą prezentację tego problemu rezerwujemy sobie na później.

Określnik „tragiczny" figuruje też w tytule wielkiego tomu, wydanego przez Centre National de la Recherche Scientifique

w Paryżu w 1962 roku [39]. Jest to rezultat dwóch międzynarodowych konferencyj na temat teatru tragicznego (w 1959 i 1960 r.); poszczególne studia dają w sumie historyczny przegląd dziejów tragedii od Ajschylosa po Sartre'a i Brechta. W wypowiedziach nie brak też refleksyj o tragizmie, zwłaszcza w odniesieniu do nowszych dramatów (*Tragizm w dramatach współczesnych Ibsena i Strindberga, Tragizm u Claudela*), ale także w związku z polskim teatrem romantycznym (Jean Bourilly: *Le tragique dans le théâtre romantique polonais*, s. 341-356).

Jedyna ściśle teoretyczna wypowiedź o tragizmie wyszła spod pióra znakomitego filozofa, autora trzytomowej filozofii teatru, H. Gouhiera [40]. Wyjaśnia w niej Gouhier wyłożoną gdzie indziej koncepcję transcendencji jako koniecznego warunku powstania tragizmu. Obecnie przydaje jeszcze dwa niezbędne elementy: wolność i poezję. Transcendencja musi być obecna w akcji dramatycznej, w działaniach ludzi wolnych. Nie ma tragizmu w świecie zdeterminowanych automatów. Wreszcie obecność transcendencji musi być ewokowana czy przywołana środkami poetyckimi, gdyż naiwny naturalizm oczywiście zawodzi. Środki ekspresji poetyckiej w teatrze to nie tylko język, ale poetycka interpretacja aktorska, poetycka inscenizacja, muzyka, scenografia.

Szczegółowy przegląd stanowisk i tez, zawartych w referatach, dał Jean Jacquot w zamykającym artykule *La tragédie et l'espoir*. Sprawozdanie to ukazało się w „Pamiętniku Teatralnym" 1961 nr 3 pt. *Czy koniec tragedii?* w przekładzie i opracowaniu Zbigniewa Raszewskiego.

Le théâtre tragique jest pozycją kluczową zarówno dla dyskusji nad tragizmem jak i tragedią. Publikacja reprezentuje metodę empiryczną (poszukiwanie istoty tragedii i tragizmu w konkretnych tekstach). Jest to metoda najczęściej stosowana. Niewiele można by wymienić książek, traktujących o tragedii w sposób zupełnie teoretyczny. Nawet publikacje, których tytuły zdają się zapowiadać czysto abstrakcyjne refleksje, są na ogół głęboko zakorzenione w konkretnych zjawiskach literackich, i to prezen-

---

[39] *Le théâtre tragique*. Etudes de... réunies et présentées par J. Jacquot, Paris 1962.

[40] Por. przypis 1.

towanych zazwyczaj w historycznym rozwoju. Taki charakter ma *The vision of tragedy* Richarda Sewalla [41]. *Principles of tragedy* Geoffreya Brereton [42], *Elements of tragedy* Doroty Krook [43]. Propozycja teoretycznych rozważań i konkretnych analiz bywa różna, oczywiście, ale dwoistość ta się powtarza.

Z praktyki tej wyłamują się jedynie dwie książki o tragedii: *The paradox of tragedy* D. D. Raphaela [44] i *A definition of tragedy* Oskara Mandela [45]. Esej Raphaela nie przynosi żadnych odświeżających idei. Paradoks tragedii, tak jak ujmuje go Raphael, znany był doskonale Arystotelesowi: to paradoks obrazów zagłady i cierpienia, które przynoszą estetyczną rozkosz. Autor proponuje dla tego paradoksu łatwą eksplikację. Źródłem satysfakcji przy percepcji dramatu tragicznego jest poczucie, że duch bohatera jest wznioślejszy niż siła, która go zwycięża. Zresztą dla powstania prawdziwej tragedii niezbędny jest konflikt między dwiema szlachetnymi potęgami: władztwem konieczności i wielkoduszności bohatera (*grandeur d'âme*). Pewne tezy Raphaela wypadnie przypomnieć później *ex re* relacji tragedia-religia.

Drugi ze ściśle teoretycznych traktatów, *Definicja tragedii* Mandela, zaleca się daleko ambitniejszymi założeniami i większą dyscypliną. Autor dąży do stałej, pewnej definicji tragedii poprzez eliminację wielu innych możliwych ujęć. Odrzuca więc teorie „derywatywne", które istotę tragedii upatrują w jej pochodzeniu — mitologicznym czy ontologicznym — opowiadając się za definicją „substancjalną", skupioną na samym dziele. Definicja, do której Mandel w końcu po tylu zastrzeżeniach doprowadza, nie brzmi jednak zadowalająco: autor podkreśla „powagę i wielkoduszność" bohatera, jego działanie i nieuchronne ciężkie cierpienie, psychiczne lub fizyczne, z którym bohater musi się spotkać w danym układzie świata.

Składniki tragedii stara się wykryć Dorota Krook. Według autorki cztery główne, uniwersalne elementy tragedii to: akt wstydu i przerażenia; samo cierpienie, które staje się tragiczne

---

[41] R. Sewall, *The vision of tragedy*, New Haven 1962.
[42] G. Brereton, *Principles of tragedy*, London 1968.
[43] D. Krook, *Elements of tragedy*, New Haven 1969.
[44] D. D. Raphael, *The paradox of tragedy*, Bloomington 1960.
[45] O. Mandel, *A definition of tragedy*, New York 1961.

wówczas gdy pomnaża wiedzę, poznanie; samo poznanie, które stanowi trzeci element tragedii. Z kolei poznanie to prowadzi do afirmacji lub reafirmacji ludzkiej godności czy wartości ludzkiego życia. To czwarty składnik tragedii. Komponenty te śledzi następnie Dorota Krook w kilku wybranych tragediach.

Za konstytutywny rdzeń tragedii uważa R. Sewall tajemnicę zła i cierpienia („the permanence and the mystery of human suffering"), którą bohater musi poznać we własnym doświadczeniu wewnętrznym. „Odkryciem" tragedii jest własna, indywidualna prawda bohatera, odnaleziona w skrajnej sytuacji, na dnie własnej nędzy. Zarazem jednak jest to prawda uniwersalna, prawda dotycząca egzystencji ludzkiej. Taki zasięg ma „wizja tragedii", wizja, która wykuła sobie formę literacką. Jak to się stało? Jak przekształcały się formy wyrazu tej wizji? Jakie znaczenia wyrażały „formy tragiczne"? Oto problematyka książki Sewalla, książki, która obraca się prawie wyłącznie wśród powieści (Melville'a, Dostojewskiego, Faulknera).

Tragedia jak wiadomo, interesowała niezmiernie całą szkołę chicagowską; proponowane przez nich ujęcia referowano już zresztą u nas niejednokrotnie, podobnie jak teorię Northropa Frye'a [46] skupioną dookoła *mythosu*. *Mythos* (w odróżnieniu od statycznego mitu) ma, zdaniem Frye'a, charakter dynamiczny. *Mythos* (*plot*) stanowi „przyczynę formalną" tragedii, jej duszę; pojęcie to wprowadza Frye z Arystotelesa, wskazując na centralną funkcję *mythosu* w *Poetyce*. Znane są już dziś — dzięki popularności „krytyki mitograficznej" w Polsce — jego koncepcje „wegetatywne" literatury: *mythos* wiosny — komedia, *mythos* lata — romans, *mythos* jesieni — tragedia, *mythos* zimy — ironia i satyra. Tragedia wiązałaby się najściślej z mitem o Korze i Demeter. Mitograficzne interpretacje tragedii zajmują dziś tak wielką część horyzontu badawczego, że zasługiwałyby oczywiście na bardzo obszerne omówienie, gdyby nie fakt, że dzięki licznym przekładom (w „Pamiętniku Literackim") i jeszcze liczniejszym omówieniom są już u nas dostępne.

W sprawozdaniu ze sporu o tragedię, opublikowanym w roku

[46] N. Frye, *Anatomy of criticism. Four Essays*. Princeton 1957.

1960, wyodrębniłam problem: tragedia i religia. Zreferowałam tam krótko dwie kontrowersyjne tezy: 1. tragedia z istoty swej ma charakter religijny (M. Anderson); 2. tragiczna wizja świata jest sprzeczna z religijną. Ta ostatnia teza wyraźnie przeważała nad pierwszą: patronowały jej zresztą tak wielkie autorytety jak Karl Jaspers czy Susanne Langer.

W stosunku do poprzedniego okresu zainteresowanie religijnymi aspektami czy religijną istotą tragedii wyraźnie narasta. Niemal w każdej książce spotykamy rozdział pt. *Tragedia i chrześcijaństwo* (Sewall), *Tragedia i religia* (Raphael, Brereton), *Religijna tragedia* (D. Krook). Z rytem religijnym wiążą tragedię wszystkie koncepcje „mitograficzne", poza tym religijną teorię tragedii reprezentują dwa wielkiej klasy autorytety: H. D. F. Kitto i Henri Gouhier. Od nich może zaczniemy.

H. D. F. Kitto jest filologiem klasycznym, znakomitym znawcą tragedii greckiej, autorem wielkiej monografii na ten temat. W szerszą dyskusję włączył się jednak dzięki książce *Form and meaning in drama* [47], gdzie analizie greckiej tragedii i *Hamleta* towarzyszy uogólniający rozdział: *Dramat religijny i jego interpretacja*. Kitto oskarża Arystotelesa o „sekularyzację" tragedii greckiej, wskazuje na religijny charakter dzieł Ajschylosa i Sofoklesa, wyjaśnia religijną istotę *katharsis* (poznanie i zgoda na porządek świata, rozpoznanie głębokiego sensu i celowości wszystkiego, co nas spotyka). Nie „litość i trwogę" rodzi ten świat tragiczny, ale „przerażające zrozumienie" (*Awe and Understanding*). Strukturę i znaczenie tragedii greckiej odczytamy tylko wówczas, gdy spojrzymy na ludzki dramat na tle działania bogów (*divine action*). Za religijną tragedię uważa też Kitto *Hamleta*; zapoznanie religijnej istoty tragedii musi prowadzić do nieporozumień.

W późniejszej wypowiedzi z 1959 roku [48] wraca prof. Kitto do tragedii greckiej i jej upadku, wyjaśniając nagłą śmierć tej tragedii w IV wieku przed Chrystusem, jak też i kryzys tragedii elżbietańskiej (brak tragedii w XVIII wieku) zanikiem świadomości religijnej, powierzchowną, naturalistyczną reinterpreta-

[47] H. D. F. Kitto, *Form and meaning in drama*, London 1956.
[48] Por. *Le théâtre tragique*, s. 65—73.

cją wielkiego dziedzictwa tragedii. „Dawna jedność religii, filozofii i sztuki została naruszona". Za tę spłaszczającą istotny wymiar religijny tragedii reinterpretację (i pośrednio za śmierć tragedii w tych dwu epokach) odpowiedzialny jest w IV w. przed Chr. Arystoteles, w XVIII wieku — Johnson, jako wydawca i komentator Szekspira.

Nazwisko Henri Gouhiera zostało już przywołane: wspomniano też zarówno o jego *Filozofii teatru* w trzech tomach, jak i wypowiedzi na konferencji francuskiej, gdzie starał się jeszcze raz wyjaśnić i uzasadnić związek tragedii z Transcendencją, wyłożony już w 1952 roku w książce *Le théâtre et l'existence* [49]. „Transcendencja" pojęta jest — jak wiemy — bardzo szeroko jako wszelkie *au-delà*, ona jednak stanowi o istocie tragedii.

Koncepcje te, mające zresztą licznych zwolenników, wywołują także odpór. Wśród oponentów znalazł się np. autor *Paradoksu tragedii*, Raphael. Powołując się na dawniejsze autorytety (na Richardsa, Jaspersa, Unę Ellis-Fermor) wskazuje on na zasadniczą rozbieżność między tragedią a religią: „religia przyjmuje za pewnik, że problem niewinnego cierpienia musi mieć jakieś rozwiązanie" [50], podczas gdy tragedia uznaje zło i cierpienie za irracjonalne tajemnice.

Pośredniej odpowiedzi na wątpliwości Raphaela dostarcza tu Dorota Krook. „Co począć z tymi tragicznymi dramatami — pyta — [...] w których obraz cierpienia nie kończy się całkowitą zatratą i zniszczeniem, ale przeciwnie, *explicite* ukazane jest wyrównanie, odkupienie wszelkiego cierpienia i utraty?" [51] Autorka wymienia *Hioba*, *Oresteję*, *Edypa w Kolonie*; odpowiada, że w każdej tragedii obecne jest odkupienie; w jednych tragediach *implicite*, w innych — *explicite*. „Gdzie brak czynnika reafirmacji czy odkupienia, tam nie może być tragedii". Przypomina też spór o to, czy Ukrzyżowanie można uznać za tragedię, czy nie. Jej własna wypowiedź będzie pozytywna. W dramacie Ukrzyżowania

---

[49] H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris 1952.

[50] D. D. Raphael, op. cit., s. 73.

[51] „What about those tragic dramas — such as Job, the *Oresteia*, *Oedipus at Colonus* — where spectacle of suffering does not end in total loss and deprivation but, on the contrary, in an explicit, visibly enacted redemption of all suffering and loss?" (D. Krook, op. cit., s. 253).

są wszystkie elementy prawdziwej tragedii: straszliwe, poniżające, niszczące cierpienie, które jest jednak warunkiem odkupienia; dobrowolne podjęcie cierpienia, więc wolny wybór bohatera; piękno, wzniosłość i szlachetność; wielka świadomość. Chrześcijańska tragedia jest więc możliwa — konkluduje Dorota Krook, profesor Hebrajskiego Uniwersytetu w Jerozolimie.

Podobnie broni idei „chrześcijańskiej tragedii" Sewall, choć jego argumentacja różni się znacznie od argumentacji Doroty Krook. Twierdzi on, że tylko teoretycznie czy doktrynalnie chrześcijaństwo zmieniło tragiczną wizję świata, wskazując na sens cierpienia i obiecując wieczną szczęśliwość. W rzeczywistości jednak chrześcijaństwo otworzyło nieskończone możliwości tragicznych konfliktów, cierpień człowieka winnego, udręczonego wyrzutami sumienia. Wywód Sewalla wspiera się nazwiskiem Kierkegaarda, jego obrazem udręki, którym poddany jest „rycerz wiary". Krótki przegląd historyczny doprowadza do Renesansu i Szekspira: chrześcijańska wizja świata zrodziła przecież konflikt bohaterów Szekspirowskich.

Pełnej zastrzeżeń aprobaty udziela tragedii religijnej Brereton. Zgadza się on, że pewna koncepcja chrześcijaństwa („pesymistyczna") zawiera elementy tragizmu i umożliwia powstanie tragedii. Zgodnie z tą koncepcją człowiek jest nieuleczalnie słaby, niezdolny do życia według bożego prawa, wciąż upada; śmierć Chrystusa na krzyżu była daremna. Na pytanie jednak, czy element religijny jest *implicit in tragedy*, autor daje odpowiedź zdecydowanie negatywną. Możliwa jest przecież tragedia bez religijnego podkładu, tragedia, w której katastrofa wynika z przekroczenia praw natury, takich jak np. wytrzymałość metalu albo odporność ciała ludzkiego na alkohol. Sam autor jednak dostrzega, że taka motywacja tragedii może się wydać trywialna...

Jednym z punktów dyskusji było zakończenie tragedii. Jeśli tragedia musi kończyć się śmiercią i zagładą, to już z tego tytułu trudno sobie wyobrazić tragedię chrześcijańską: przecież religia śmierć uważa za *happy ending* ludzkiego życia. Tak, odpowiada na to Walter Kerr [52] — ale właśnie tragedia na zawsze *happy ending*. Pojednaniem kończy się *Oresteja*; wolno dosłuchać się

[52] W. Kerr, *Tragedy and comedy*, New York 1967.

akcentów harmonii w *Edypie w Kolonie*. „W każdej z nich (*scil.* tragedyj) jest zawsze w centrum przeżycie cierpienia, któremu towarzyszy ostateczne uznanie triumfu" [53]. W zakończeniu powołuje się autor na słowa Nietzschego, który w percepcji tragedii podkreśla „potężną radość".

Problem tragedii religijnej czy też tragedii chrześcijańskiej pojawił się oczywiście nie tylko w czysto teoretycznych ujęciach, ale i przy okazji Claudela, Bernanosa, Eliota. Dla pełnej prezentacji problemu należałoby więc właściwie uwzględnić prace J. Madaule'a o Claudelu czy liczne studia o Eliocie, co naturalnie na tym miejscu nie jest możliwe.

Pomijano dotąd nazwisko, które i przy tej okazji winno być przywołane: nazwisko George'a Steinera. Pozwoli nam ono nawiązać do następnego, kluczowego problemu, jakim jest śmierć tragedii. Jak wiadomo, taki właśnie tytuł ma jego sławna już dziś książka.

Śmierć tragedii nastąpiła w XVII wieku: wtedy właśnie przycichł albo zgoła umilkł „głos tragiczny". Szekspir i Racine to ostatnie nazwiska, które reprezentują wielka tradycję. W książce swej Steiner stara się nam wyjaśnić, jak do tej zagłady tragedii musiało dojść, przypominając jednocześnie próby ożywienia tragedii w XVIII i XIX wieku.

Imponuje rozległość horyzontów badawczych, ogromny zasięg obserwowanych zjawisk, literacka, filozoficzna i socjologiczna erudycja autora. Ciekawe i słuszne są uwagi o niezdolności romantyków do stworzenia tragedii; o przemianie widowni; o konkurencji powieści i opery. Nie te jednak formy życia literackiego i teatralnego zaćmiły i uniemożliwiły jej odrodzenie. Zadecydowały o tym daleko ogólniejsze przemiany: „... upadek tragedii jest nierozdzielnie związany z kryzysem organicznego poglądu na świat i właściwego mu mitologicznego, symbolicznego oraz obrzędowego kontekstu" [54]. Zanik wspólnoty religijnej, społecznej i kulturowej, uniemożliwia odżycie tragedii. Nie rodzi się ona

---

[53] Ibidem, s. 47.

[54] „...the decline of tragedy is inseparably tied to the decline of the organic world view and of its attendant context of mythological, symbolic and ritual reference". (G. Steiner, op. cit., s. 292).

z inicjatywy izolowanych jednostek. Chrześcijaństwo przestało pełnić rolę takiej wspólnoty, jakkolwiek tkwi jeszcze silnie w świadomości zachodniej. Zresztą chrystianizm jest — zdaniem Steinera — „antytragiczną wizją świata". Wiara zapewnia człowiekowi ostateczny spoczynek w Bogu, dlatego śmierć chrześcijańskiego bohatera może być smutna, ale nigdy tragiczna. Toteż z chrześcijańskiego poglądu na świat może się urodzić jedynie częściowa czy „epizodyczna" tragedia.

Podobnie — choć może jeszcze surowiej — brzmi werdykt wydany na marksizm, który zdaniem Steinera stanowi konkurencyjną mitologię. Jak w ramach chrześcijaństwa, tak i tu rozpacz jest grzechem śmiertelnym: „...Tragedia jest nie tylko złą sztuką, jest zdradą obliczoną na złamanie moralności frontu". A jednak na pobrzeżach chrześcijaństwa współczesnego i na pobrzeżach marksizmu powstały utwory, mające czasem znamiona prawdziwego tragizmu: dramaty Claudela i Brechta. Są to jednak w stosunku do reprezentowanych przez nie ideologii — tragedie heretyckie.

Jakkolwiek tytuł dzieła Steinera brzmi kategorycznie: *Śmierć tragedii*, w ostatnich jego sformułowaniach pełga jakby wątły płomyczek nadziei... Może jednak lot tragedii trwa? Może linia jej rozwoju nie została całkowicie złamana?

Rękawicę podjął przede wszystkim Domenach, ogłaszając w 1967 roku *Powrót tragizmu*. Główne tezy tej książki już tu zreferowano. Jej część III pod znamiennym tytułem *Zmartwychwstanie tragedii* poświęcona jest analizie stanu dzisiejszego i prognozom na przyszłość.

Czas dzisiejszy został tam nazwany „drugim romantyzmem"; jest to epoka absurdu, który odnowił tragizm, ale jeszcze nie zrodził tragedii, podobnie jak nie zrodziła jej ani alienacja, ani egzystencjalizm. Jest to świat „grzechu bez Boga", świat, w którym „nieznane moce wydają wyroki na ofiary na wpół-świadome"; świat „potępienia bez grzechu pierworodnego ani odkupienia". Bohaterowie Sartre'a i Camusa deklamują o wolności; zresztą Sartre „rozwiązał zagadkę przed jej postawieniem".

Jakież są perspektywy stworzenia tragedii współczesnej? Domenach wskaże przynajmniej na kierunek, skąd może przyjść odrodzenie. Wiemy już, w jakich regionach tragedii tej nie należy

akcentów harmonii w *Edypie w Kolonie*. „W każdej z nich (*scil.* tragedyj) jest zawsze w centrum przeżycie cierpienia, któremu towarzyszy ostateczne uznanie triumfu" [53]. W zakończeniu powołuje się autor na słowa Nietzschego, który w percepcji tragedii podkreśla „potężną radość".

Problem tragedii religijnej czy też tragedii chrześcijańskiej pojawił się oczywiście nie tylko w czysto teoretycznych ujęciach, ale i przy okazji Claudela, Bernanosa, Eliota. Dla pełnej prezentacji problemu należałoby więc właściwie uwzględnić prace J. Madaule'a o Claudelu czy liczne studia o Eliocie, co naturalnie na tym miejscu nie jest możliwe.

Pomijano dotąd nazwisko, które i przy tej okazji winno być przywołane: nazwisko George'a Steinera. Pozwoli nam ono nawiązać do następnego, kluczowego problemu, jakim jest śmierć tragedii. Jak wiadomo, taki właśnie tytuł ma jego sławna już dziś książka.

Śmierć tragedii nastąpiła w XVII wieku: wtedy właśnie przycichł albo zgoła umilkł „głos tragiczny". Szekspir i Racine to ostatnie nazwiska, które reprezentują wielka tradycję. W książce swej Steiner stara się nam wyjaśnić, jak do tej zagłady tragedii musiało dojść, przypominając jednocześnie próby ożywienia tragedii w XVIII i XIX wieku.

Imponuje rozległość horyzontów badawczych, ogromny zasięg obserwowanych zjawisk, literacka, filozoficzna i socjologiczna erudycja autora. Ciekawe i słuszne są uwagi o niezdolności romantyków do stworzenia tragedii; o przemianie widowni; o konkurencji powieści i opery. Nie te jednak formy życia literackiego i teatralnego zaćmiły i uniemożliwiły jej odrodzenie. Zadecydowały o tym daleko ogólniejsze przemiany: „... upadek tragedii jest nierozdzielnie związany z kryzysem organicznego poglądu na świat i właściwego mu mitologicznego, symbolicznego oraz obrzędowego kontekstu" [54]. Zanik wspólnoty religijnej, społecznej i kulturowej, uniemożliwia odżycie tragedii. Nie rodzi się ona

---

[53] Ibidem, s. 47.

[54] „...the decline of tragedy is inseparably tied to the decline of the organic world view and of its attendant context of mythological, symbolic and ritual reference". (G. Steiner, op. cit., s. 292).

z inicjatywy izolowanych jednostek. Chrześcijaństwo przestało pełnić rolę takiej wspólnoty, jakkolwiek tkwi jeszcze silnie w świadomości zachodniej. Zresztą chrystianizm jest — zdaniem Steinera — „antytragiczną wizją świata". Wiara zapewnia człowiekowi ostateczny spoczynek w Bogu, dlatego śmierć chrześcijańskiego bohatera może być smutna, ale nigdy tragiczna. Toteż z chrześcijańskiego poglądu na świat może się urodzić jedynie częściowa czy „epizodyczna" tragedia.

Podobnie — choć może jeszcze surowiej — brzmi werdykt wydany na marksizm, który zdaniem Steinera stanowi konkurencyjną mitologię. Jak w ramach chrześcijaństwa, tak i tu rozpacz jest grzechem śmiertelnym: „...Tragedia jest nie tylko złą sztuką, jest zdradą obliczoną na złamanie moralności frontu". A jednak na pobrzeżach chrześcijaństwa współczesnego i na pobrzeżach marksizmu powstały utwory, mające czasem znamiona prawdziwego tragizmu: dramaty Claudela i Brechta. Są to jednak w stosunku do reprezentowanych przez nie ideologii — tragedie heretyckie.

Jakkolwiek tytuł dzieła Steinera brzmi kategorycznie: *Śmierć tragedii*, w ostatnich jego sformułowaniach pełga jakby wątły płomyczek nadziei... Może jednak lot tragedii trwa? Może linia jej rozwoju nie została całkowicie złamana?

Rękawicę podjął przede wszystkim Domenach, ogłaszając w 1967 roku *Powrót tragizmu*. Główne tezy tej książki już tu zreferowano. Jej część III pod znamiennym tytułem *Zmartwychwstanie tragedii* poświęcona jest analizie stanu dzisiejszego i prognozom na przyszłość.

Czas dzisiejszy został tam nazwany „drugim romantyzmem"; jest to epoka absurdu, który odnowił tragizm, ale jeszcze nie zrodził tragedii, podobnie jak nie zrodziła jej ani alienacja, ani egzystencjalizm. Jest to świat „grzechu bez Boga", świat, w którym „nieznane moce wydają wyroki na ofiary na wpół-świadome"; świat „potępienia bez grzechu pierworodnego ani odkupienia". Bohaterowie Sartre'a i Camusa deklamują o wolności; zresztą Sartre „rozwiązał zagadkę przed jej postawieniem".

Jakież są perspektywy stworzenia tragedii współczesnej? Domenach wskaże przynajmniej na kierunek, skąd może przyjść odrodzenie. Wiemy już, w jakich regionach tragedii tej nie należy

szukać: wśród współczesnych „izmów". Do tych *caveat* rzuconych tragedii dojdzie też ostrzeżenie, by nowej tragedii nie oczekiwać poza terenem zwykłego banalnego życia. Tragizm współczesny jest bowiem tragizmem ześlizgnięcia się w miękki muł, nie stawiający oporu; jest to tragizm bez sensu i bez znaczenia, który walczy z anonimowym antagonistą.

Jak tragizm ten może udźwignąć strukturę tragedii? Czy Ajaks może wygłosić tyradę do buldożerów, zaś Antygona zrobić scenę Komisariatowi Planowania? Dreszcz tragiczny, którego brak u Camusa i Sartre'a, wstrząsa jednak w zetknięciu z Beckettem i Ionesco.

Tragedia wraca do nas z innej strony, niż jej się spodziewano: nie w patetycznych maskach bogów i herosów, ale w wykrzywionych grymasem maskach komediowych. Wraca jako farsa, jako parodia. Pierwsza tragedia współczesna, ogłasza Domenach, to *Ubu-Roi*, farsa uczniaka z 1888 roku.

Zatrzymajmy się tu na chwilę, by przypomnieć, że w poprzedniej dekadzie XX w. po tytuł pierwszej tragedii współczesnej w Ameryce sięgnęła *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera. To oczywiście nie farsa tragiczna, ale rodzaj utworu tragicznego, który Domenach określa mianem „podtragedii" (*infra-tragédie du quotidien*). Gdy wyeksploatowano wszystkie szczyty szlachetności, ofiary i patosu, pozostały tylko rejestry najniższe, tkwiące jakby pod podłogą życia.

Szukając genealogii tej „podtragedii" z dziwną jednomyślnością wskazano na *Woyzecka* Büchnera. Wymienia go (pospiesznie) Domenach, obszernie analizuje Steiner [55], wskazując na najśmielsze przełamanie konwencyj starej tragedii w tym utworze; wspominają go także i inni. To dzięki Steinerowi przede wszystkim nowatorstwo Büchnera jest już, jak się zdaje, ustalone.

Steiner stawia pytanie: jak ułożyłyby się losy dramatu europejskiego, gdyby *Woyzecka* poznano za życia Büchnera, nie zaś dopiero w 100 lat później? Czy Ibsen i Strindberg męczyliby się nad swymi dramatami historycznymi, gdyby znali *Śmierć Dantona*? Büchner pierwszy przyodział w patos tragedii ludzi z dna

[55] Por. G. Steiner, op. cit., s. 270—281.

społecznego. „Miał następców: Tołstoja, Gorkiego, Synge'a i Brechta. Nikt jednak nie dorównał upiornej sile *Woyzecka*" [56].

W związku z *Woyzeckiem* pada wiele ciekawych konstatacyj: dotyczą one zrewolucjonizowania samej koncepcji tragedii. „Istniało wówczas gwałtowne zapotrzebowanie na nową formę tragiczną [...] *Woyzeck* odpowiedział na to zapotrzebowanie" (s. 273). Zburzył jednak najpierw tradycje językowe tragedii: tradycję ślicznie uporządkowanych, doskonale symetrycznych wersów — tradycję wzniosłej retoryki. Bohater tragiczny Büchnera nie umie mówić, jąka się, nie może znaleźć słowa na wyrażenie swej męki („is driven by his torment toward an articulateness which is not native to him") [57]. Z ust jego wydobywa się tylko dziecięcy bełkot czy uporczywy, refreniczny powrót jednego okrzyku. Steiner nie waha się zestawiać jakby niedokończonych, uwięzłych w gardle, słów Woyzecka z językiem Leara: znajdziemy w jego książce całe stronice wypełnione taką konkordancją.

Dzięki Domenachowi przypomniany został znamienny cytat z *Woyzecka*: „Gdybym umiał pięknie mówić, najchętniej byłbym cnotliwy" [58]. Cytat ten znakomicie podprowadza nas ku sytuacji współczesnej. „Wielka niemożność" współczesnego człowieka, bezradne i beznadziejne trzepotanie się w pogoni za słowem — za własnym słowem — przedłuża wciąż mękę Büchnerowskiego bohatera.

Język tragedii współczesnej i jego problemy omawia z przejmującą wnikliwością właśnie Domenach. Skąd tyle bezsensownego, dosłownie nieartykułowanego bełkotu w teatrze Ionesco i Becketta? Diagnoza jest trudna, gdyż składa się na to wiele czynników: zalewa nas ściek sloganów, płynący z gazet i głośników; *mass-media*, z których powstaje bezosobowy, anonimowy zlepek formułek (*ça parle*); różne *residua* językowe w zakresie konwencyj społecznych absolutnie nieadekwatne do dzisiejszej sytuacji; dewaluacja „szlachetnego" języka; wyzywająca intronizacja żar-

---

[56] „He has had successors: Tolstoy, Gorki, Synge, and Brecht. But none has equalled the nightmarish force of 'Woyzeck'". (G. Steiner, op. cit., s. 275).

[57] Ibidem, s. 279.

[58] J. M. Domenach, op. cit., s. 272.

gonu, przekleństwa, „łaciny" (nie od Domenacha oczywiście pochodzą te określniki; rozwijam jego myśl. Czy to nie znamienne, że obecnie w Polsce „łacina", a więc wysoki, „szlachetny" termin oznacza znany „przerywnik"? Że „wysokie", specjalistyczne terminy, jak „łacina" czy „przerywnik" przyjęły takie „niskie" znaczenia — i *vice versa*?) Przypomnieć by tu można słowo *merde*, które otwiera pierwszą „podtragedię", *Ubu-Roi*. To oczywiście nie przypadek, a program, manifest.

Inaczej tłumaczy się żargon *Łysej śpiewaczki*, inaczej zaś gulgotanie clochardów czy wraków ludzkich u Becketta. Ionesco doprowadza do absurdu anonimowy przepływ formułek, już właściwie asemantycznych; wymiana formułek w życiu społecznym przestała być komunikacją, środkiem porozumienia między ludźmi. To nie brak wspólnego języka ludzi rozdziela (bo operują tym samym słownikiem), ale jego zupełna anonimowość, oderwanie od żywego człowieka, zupełna zatrata funkcji ekspresywnej i komunikatywnej. „Wypowiedzenie" ustąpiło miejsca paplaninie, która zanurza się coraz głębiej we własną bezsensowność; niektóre postaci Ionesco i Becketta są tego świadome. Czują też, że jest to ich jedyna forma samoobrony przed przemijaniem, przed niszczącym czasem, także jedyna forma działania. Ludzki wrak, unieruchomiony, oślepiony, stwierdza swoje istnienie — nawet zerowym stopniem semantyczności, nawet samym brzmieniem ludzkiego głosu. W komentarzach Ionesco i Becketta znajdziemy zresztą przejmującą egzegezę tej sytuacji: utraty słowa, „zniemowlenia", jakby powiedział Norwid.

Utrata słowa jest wspólnym doświadczeniem bohaterów dzisiejszych czasów; zjawia się też w obu formach, w jakich tragedia współczesna do nas się zbliża, zarówno w „podtragedii" jak i w farsie tragicznej. Jest to głęboka rana człowieka dzisiejszego, może nawet rozdarcie samej *condition humaine*.

Gdy Ionesco — pisze Domenach — mówił z okazji swej pierwszej sztuki o „tragedii języka", znalazł najlepszą definicję teatru nihilistycznego. „Język nie jest instrumentem skargi i sporu; sam jest zakwestionowany. Staje się przedmiotem walki między szmerem a sensem, między słowem mechanicznym i ekspresją osobistą. Człowiek jest pożerany przez słowa, ale nie można odgonić słów inaczej niż słowami [...] Stworzyły mnie słowa, słowa innych.

Stąd nacisk, by mówić coraz więcej, stąd złudzenie, że mówiąc odkryje się nowe regiony, nowy system, gdzie odwrócona zostanie relacja: podmiot mówiący-słowo. Wypowiadać słowa aż dopóki one mnie nie wypowiedzą" [59].

Czy możliwa okaże się jednak tragedia bez — słowa? Wielu myślicieli wyraża powątpiewanie; wspominaliśmy poprzednio, jak często wraca teza, że tragedię tworzy słowo, ostre, niezawodne, poetyckie słowo, zdolne wyrazić wszelkie cierpienie człowieka, jego tragiczny protest, jego niezłomną wolę. To słowem zwycięża on siłę, która go miażdży, gdyż siłę tę potrafi nazwać. Ale tragedia, wypełniona anonimowym bełkotem anonimowych masek bez twarzy i bez woli, nieruchomych, okaleczonych, bezczynnych? Ani Domenach, ani Ionesco, ani Steiner nie cytują tu formuły, której użył — w swej przerażającej wizji poetyckiej — Norwid: „jakby Tragedia bez słów i aktorów". Takiej właśnie tragedii jesteśmy świadkami.

Cóż pozostaje jako tworzywo tej nowej tragedii czy farsy tragicznej? „Bez słów i aktorów"... W świecie bez Boga, więc bez grzechu, bez ekspiacji, bez wyrzutów sumienia, bez możliwości odnowy wewnętrznej? Gdzie nie śmierć, ale życie jest największą katastrofą, nieszczęściem Vladimira i Estragona, Hamma czy Winnie? Gdzie grzechem pierworodnym jest sam fakt naszych narodzin — nasza wina tragiczna?

Nikt na pytania te nie udziela pełnej odpowiedzi. Najwyraźniej możemy się jednak jej dosłuchać w książce Domenacha, która wieści powrót tragizmu. Gdziekolwiek poeta dotyka palcem rany samej egzystencji ludzkiej, może powstać tragedia; gdziekolwiek czuć „smród metafizyczny". Termin pochodzi pośrednio od Artauda: *Là où ça sent la merde, ça sent l'être.* Mógłby go użyć

---

[59] Le langage n'est plus l'instrument de la plainte et du débat; il est lui-même mis en question. Il est l'objet d'une lutte entre le bruit et le sens, entre la parole mécanique et l'expression personnelle. L'homme est mangé par les mots, mais il ne peut chasser les mots que par les mots... „Je suis fait des mots, des mots des autres". D'où l'exigence de parler toujours davantage, l'illusion qu'on découvrira, au bout du discours, une region nouvelle, un système nouveau où seront inversés les rapports du parleur et de la parole: „Dire les mots jusqu'à ce qu'ils me disent... jusqu'à ce qu'ils me trouvent". (J. M. Domenach, op. cit.)

Witkacy; już nazwisko jego zostało włączone w genealogię „kabaretu metafizycznego" czy farsy tragicznej, a więc i w rodowód tragedii współczesnej.

Świat, w którym psychiatrzy i ekonomiści obiecują zlikwidować cierpienie, zaś chirurdzy głoszą panowanie nad śmiercią; świat, w którym kluby i świetlice mają przezwyciężyć samotność i alienację; świat, który ukuł gotowy żargon dla zastąpienia rozmowy ludzkiej — świat ten nie może się jednak udusić własnym kłamstwem. Poeta nie da mu zasnąć: otworzy usta, by choćby tym gestem wyrazić swój tragiczny protest.

Zarówno Steiner jak i Domenach kończą błyskiem nadziei: jeszcze nie wszystko stracone, jeszcze w popiele są gorące żużle. Jeszcze na nasz świat pada cień Boga — dopowie Domenach. Powietrze wokół nas jest gęste i ciężkie od niepokojów i pytań.

Czy wyrazi je właśnie tragedia w jakiejkolwiek postaci: jako paratragedia, subtragedia, farsa tragiczna, groteska czy kabaret tragiczny, metateatr? Czy raczej powieść, śladem Dostojewskiego, jak sądzi wielu teoretyków, którzy głoszą, że powieść czy antypowieść przejęła funkcję tragedii? A może to esej filozoficzny wyjaśni lepiej niepokój metafizyczny czasu niż słowo poety?

Nadzieja ludzka kieruje się jednak w stronę teatru. Nawet gdy zamilknie słowo, bezsilne, teatr znajdzie inne sposoby artykulacji: gest ręki, maskę aktora, jego pomruk, rozdarty bochen chleba.

Dramat i teatr w refleksji teologicznej

Eksplozji teatru religijnego, której jesteśmy zdumionymi świadkami, towarzyszy coraz rozleglejsza refleksja teoretyczna. Rozległa — w różnych wymiarach i aspektach. Rozrasta się i wzbogaca zakres problematyki i obserwacji, zagarniając obszary dotąd z rzadka albo wcale nie penetrowane. Z drugiej strony zaś sprawy te pasjonują dziś goręcej niż kiedykolwiek zarówno ludzi teatru, jego historyków i teoretyków, jak przedstawicieli zgoła innych kierunków myśli badawczej. Wolno stwierdzić, że ten właśnie rodzaj manifestacji teatralnych stał się przedmiotem

zainteresowania socjologów, psychologów, antropologów, filozofów i historyków kultury, ale również i teologów, zarówno teoretyków, jak i praktyków, katechetów. Interdyscyplinarny charakter problemu daje asumpt do różnorakiej i wieloaspektowej refleksji i do wielotorowych badań.

Można w nich odszukać jednak pewne tendencje wyraźnie dominujące i wspólne. Bardzo zdecydowanie zainteresowanie teatrem przeważa nad studiami skupionymi na samym dramacie; teatr Dalekiego Wschodu, choćby polinezyjski, fascynuje znacznie bardziej niż teatr europejski i jego źródła; wśród nich zaś uprzywilejowaną pozycję uzyskał teraz teatr i dramat liturgiczny, a więc najstarsza i najbardziej rygorystyczna forma teatru chrześcijańskiego. Siłę inspiracyjną tego dramatu sprawdzają inscenizacje współczesne [60].

Ten też teatr (liturgiczny) został poddany subtelnej egzegezie semiotycznej, która doprowadziła do dystynkcji w zakresie znaków liturgii i znaków teatru liturgicznego. Egzegezy tej dokonała badaczka francuska Blandine Dominique Berger, w znakomitej monografii sprzed kilku lat [61]. Rozpoczęto też, w Oxfordzie i Toronto, edycje teatralne tekstów wczesnego dramatu liturgicznego, to jest edycje zaopatrzone nie tylko w przekład tekstu łacińskiego i zapis nutowy, ale również w instrukcje inscenizatorskie, dotyczące gestyki i ruchu scenicznego, oraz w szkice kostiumów. Pierwszą wzorcową edycją tego typu stała się nowojorska publikacja *Gry o Danielu* ...(*Ludus Danielis*, *The Play of Daniel*), w której utrwalono kształt inscenizacji dokonanej w Cloisters, w Nowym Jorku, w roku 1959 [62].

„Powrót do źródeł", hasło rzucone już przez twórców Wielkiej Reformy teatralnej, oznaczało wędrówkę wstecz i penetrację zjawisk, w których przetrwały ślady *Ur-Drama* czy *Ur-Theater*. Za takie zjawiska uznano rytuały egzotycznych ludów, teatr Dalekiego Wschodu czy właśnie wczesny teatr liturgiczny śred-

---

[60] Por. I. Sławińska, *Współczesny teatr liturgiczny*, „Roczniki Humanistyczne KUL" 1980, z. 1, Też po franc. (w:) *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Paris 1985.

[61] *Le Drame liturgique de Pâques. Liturgie et théâtre*, Paris 1976.

[62] *The Play of Daniel. A thirteenth Century musical drama*, New York 1959.

niowiecza. Stosunkowo niedawno jednak zwrócono oczy na rodzime, europejskie tradycje ludowe, które u nas reprezentują pielgrzymki, kalwarie, inscenizacje pasyjne czy pogrzeby Matki Boskiej. Z fascynacji tymi zjawiskami powstała publikacja amerykańska *Journeys to Glory*, przygotowana przy współpracy Adama Bujaka [63], utrwalająca przede wszystkim tradycje, związane z Kalwarią Zebrzydowską, ale również Herody, Dziady, zwyczaje kolędnicze. Włoskie ekipy badawcze penetrują miejsca pielgrzymkowe, rejestrując pieśni i procesje. Sprawozdania z tych ekspedycyj drukują pisma teatrologiczne jak „Biblioteca Teatrale" we Włoszech czy „The Drama Review" w Stanach Zjednoczonych.

W innym sensie, metodologicznym, bardzo płodne okazały się badania nad współczesnym dramatem religijnym, zwłaszcza nad Claudelem. W ogromnej literaturze krytycznej poświęconej Claudelowi studia o religijnych aspektach czy problemach jego dramaturgii zajmują wcale pokaźne miejsce. Jakaż w nich różnorodność problemów! Od bardzo dziś rzadkich prób sprawdzania ortodoksji poety po coraz liczniejsze studia o charakterze semiotycznym czy strukturalistycznym, podejmujące zagadnienia czasu i przestrzeni sakralnej i świeckiej.

Nie mniej liczne są prace czy artykuły o sakralnych elementach w dramaturgii autorów wolnych od religijnej etykietki. I tak odsłonięto sakralne aspekty teatru Brechta, Becketta, Ionesco. Oczywiście, sakralność czy *sacrum* staje się wówczas kategorią tak pojemną, że może objąć bardzo rozbieżne zjawiska.

Istnieją już studia czy nawet wielkie monografie o sławnych teatrach, takich jak „Teatr -Laboratorium" Grotowskiego, „Bread and Puppet" Schumanna albo teatr Osterwy. Wciąż jeszcze *terra ignota* to obszary teatru amatorskiego czy ochotniczego, nieoficjalnego, choć tworzonego przez zawodowych aktorów. Nie ma monografii polski teatr parafialny, seminaryjny, zakonny, ani religijny teatr studencki. Niewiele jest podobnych prób i na Zachodzie — poza tym dotyczą one przeważnie pierwszej połowy XX stulecia. Zaniedbania te usiłuje odrobić Katedra Dramatu i Teatru Katolickiego Uniwersytetu w Lublinie: w druku są dwa zbiory takich prac, trzeci — w przygotowaniu.

---

[63] A. Bujak, M. Young *Journeys to Glory*, New York 1976.

Stwierdziliśmy rozrost i metodologiczne odświeżenie studiów nad dramatem i teatrem religijnym, zwłaszcza bardziej egzotycznym i starszym, ale również i zupełnie nam współczesnym (co prawda niemal bez dowodów, po które wolno odesłać do moich poprzednich publikacji na ten temat) [64]. Jeszcze bardziej dynamiczna i nowa okazuje się refleksja teoretyczna, często interpolująca omówienia poszczególnych zjawisk, ale nieraz wyodrębniona w artykułach czy nawet książkach.

Refleksja ta dotyczy przede wszystkim samej istoty dramatu czy teatru sakralnego. Nieczęsto proponuje się tam ścisłą definicję (*per genus proximum et differentiam specificam*; próby te zresztą kilkakrotnie referowałam.) Ostrożność doradza zbliżyć się do badanych pojęć poprzez określenie ich atrybutów. I tak za wyróżnik dramatu i teatru sakralnego uznano obecność Transcendencji w rzeczywistości kreowanej; działanie Boga i odpowiedź człowieka na propozycję Boga (akceptację czy bunt, walkę Jakuba z Aniołem); koncepcję człowieka jako „syna i dziedzica", jako osoby ludzkiej złożonej i tajemniczej, o niepowtarzalnym losie i jedynym powołaniu; poszukiwanie zbawienia (*quest for salvation*) jako główny wzorzec akcji; tajemnicę przeciwstawioną problemowi (*vide* Gabriel Marcel) [65]. Wyróżniki te nie wyczerpują oczywiście całej złożoności i bogactwa dramatu i teatru sakralnego.

Poza tym nawet tak ogólne koncepcje zależą od podstawowych założeń autora, od jego wyznania, tradycji kulturowej, orientacji filozoficznej i tak dalej. Inaczej rozumiany jest dramat liturgiczny w kręgu protestanckim, inaczej w katolickim, gdyż liturgia tych kręgów jest przecież odmienna. Różnice te uwydatnia jaskrawo konfrontacja z kulturami pozaeuropejskimi. Konfrontacji takiej dokonali twórcy Mszy Kosmicznej w Stanach Zjednoczonych, zestawiając obrzędy wielu pozachrześcijańskich religii [66].

Wcale nieuboczną sprawą okazuje się sama terminologia.

---

[64] Por. *Le théâtre polonais d'aujourdhui et le sacré*, w: *La littérature contemporaine polonaise et la sacré*, Lublin 1978; *Eksplozja teatru religijnego w USA*, „Tygodnik Powszechny" 1980, nr 3; *Teatr religijny dzisiaj*, „Życie i Myśl" 1975, nr 10; *Współczesny teatr liturgiczny*, op. cit.; *Współczesny dramat biblijny*, „Przegląd Powszechny" 1982, nr 3.

[65] G. Marcel, *Théâtre et religion*, Paris 1958; *Le mystère de l'être*, Paris 1951.

[66] Por. F. Falk, *The Cosmic Drama*, „The Drama Review" 1976, nr 20.

W związku ze zjawiskami, o których mowa, padają określenia-terminy: religijny, sakralny, święty (*holy*), obrzędowy, rytualny, chrześcijański (*the Christian Theater*, *das christliche Theater*), metafizyczny, misteryjny. Nie wszystkie terminy mają u krytyków współczesnych równie dobrą notę. Najwyższa przysługuje terminom najmniej sprecyzowanym, które dzięki temu mają największą rozciągliwość (na przykład teatr czy dramat sakralny). Na obszarze języka angielskiego popularny stał się termin *holy theatre*; krytyka teatralna odnosi go zresztą nie do ściśle religijnych zjawisk w teatrze, ale do Grotowskiego, Brechta, Ionesco czy Becketta [67]. Sprawa terminologii jest wciąż otwarta, zwłaszcza w zakresie oboczności: teatr religijny — teatr sakralny, gdzie termin: sakralny wyraźnie dominuje, jak już wspomniano.

Równolegle od lat już toczy się dyskusja na temat istoty *sacrum*, zwłaszcza w literaturze i sztuce. Ze względu na jej rozległość trudno ją tu referować. Punktem wyjścia dla tej dyskusji stały się, jak wiadomo, dystynkcje Mircea Eliadego.

W tytule tego rozdziału znalazła się zapowiedź przedstawienia teologicznej koncepcji dramatu i teatru. Ostatnio można było niejednokrotnie spotkać termin ten w podtytułach lub nawet w tytułach studiów i artykułów. Nie zawsze zresztą tytuł ujawnia *explicite* taką orientację: zasięg jej jest znacznie szerszy. Poza tym trudno nieraz oddzielić refleksję filozoficzną od teologicznej, zwłaszcza gdy chodzi o filozofów o tak zdecydowanie religijnej postawie, jak na przykład Henri Gouhier czy Etienne Souriau. Wypadnie nam tutaj poprzestać na odesłaniu do samych tekstów oraz istniejących już u nas omówień, by skupić uwagę na dwóch nazwiskach mało u nas znanych (w szerszym zasięgu): na wypowiedziach powieściopisarza i dramaturga Reinholda Schneidera [68] i na monumentalnym dziele teologa Hansa Ursa von Balthasara *Theodramatik* (1973) [69].

Przypomnijmy jednak przedtem pewne tezy Gouhiera z jego

---

[67] Ch. Innes, *The Holy Theatre*, Toronto 1980.

[68] R. Schneider, *Theologie des Drames*, w: *Dichter und Dichtung*, 1953.

[69] H. U. von Balthasar, *Theodramatik*, Johannes Verlag Einspiedeln 1973, w: t. 1. *Prolegomena*, s. 113—118.

trzytomowej *Philosophie du théâtre* (1943-1958) [70], również ze względu na jego pierwszeństwo. Jest to interpretacja egzystencjalistyczna, kreacjonistyczna i personalistyczna. Cel teatru widzi Gouhier w stwarzaniu nowej rzeczywistości, uporządkowanej i podległej prawom. Jest to rzeczywistość historyczna, która istnieje w znaczącym czasie i przestrzeni również znaczącej, bo symbolicznej. Stwórcza zdolność teatru powtarza stwórczy gest Boga: dotyczy to nawet najbardziej wulgarnej farsy.

Nowa rzeczywistość obejmuje nie tylko mikrokosmos sceniczny, to jest świat dany nam w bezpośrednim oglądzie, ale i makrokosmos teatralny — rozległy świat życia pozascenicznego, przywołany przy pomocy wspomnień, aluzji i podobnych środków wyrazu. Gdy mikrokosmos dany nam jest, jak przed chwilą wspomniano, w bezpośrednim oglądzie, makrokosmos manifestuje się przez akcję, zespół relacji teleologicznie zorganizowanych. Relacje te ogarniają wszystkie składniki dzieła teatralnego, przede wszystkim jednak związki między postaciami pojętymi jako osoby ludzkie „obdarzone istnieniem złożonym i tajemniczym, istnieniem wykraczającym poza wszelką interpretację i zdolnym do wywoływania wciąż nowych interpretacji". Tę personalistyczną koncepcję podsumowuje formuła: „Jedynie Bóg zna tajemnicę Don Juana. Tylko Bóg może sądzić Don Juana". Gdyż osoba ludzka niesie ze sobą tajemnicę, nie problem.

Refleksja Gouhiera o obecności i egzystencji również wymagałaby przybliżenia. Wnikliwie omawia Gouhier dar obecności, który nam ofiarowuje aktor swoją cielesnością, ale i osobowością, wnętrzem, by postaci mogły uzyskać istnienie jako osoby ludzkie. By zaczęły istnieć teraz, wobec nas i dla nas. Ideę uobecniania wiąże bowiem Gouhier z przedstawianiem i teraźniejszością. *Représenter* równa się *rendre présent*.

Warto w tym punkcie przypomnieć, że istotę dramatyczności upatruje Gouhier — jakże teologicznie! — w perspektywie śmierci, ku której kieruje się wątek każdego życia. I w teatrze winna to być śmierć znacząca, związana z poczuciem sensu i wartości życia, a jednocześnie z koncepcją dojścia do jakiegoś kresu. Jest to ujęcie zgodne z religijną postawą autora, ale sprzeczne z naszy-

[70] Por przyp. 1.

mi przyzwyczajeniami myślowymi, które sprawiają, że jedynie z tragedią kojarzymy obecność śmierci. Zdaniem Gouhiera, podstawowym warunkiem powstania tragedii jest obecność Transcendencji, nie zaś śmierci.

Za konkluzję tej — filozoficznej czy teologicznej — refleksji niech nam posłuży cytat z Gouhiera: dzieło teatralne to „największy świecki wysiłek człowieka, by stać się obrazem Boga".

Właściwą teologię dramatu i teatru spotykamy jednak przede wszystkim na obszarach myśli niemieckiej. Ujawnia się ona zazwyczaj *explicite* w tytule lub w podtytule dzieła, jak na przykład w pracy Jürgena Moltmanna *Theologie des Spiels* czy w książce Sieriga Hartmuta *Narren und Totentänzer, Eine theologische Interpretation moderner Dramatik* (1968) czy wreszcie u O. F. Schufa i F. Wilnauera *Bühne als geistiger Raum* (1963). Dodać tu można również Jürgena Fehlinga, którego po śmierci w roku 1968 uznano za ostatniego wielkiego teologa niemieckiego teatru.

W rozważaniach teologicznych czy *quasi*-teologicznych dominujące miejsce przypada problematyce gry (*des Spiels*), roli i maski. Wypadnie nam jednak zrezygnować z prezentacji tych rozważań; do spraw roli i maski wrócimy jeszcze krótko *ex re* Balthasara. Najpierw jednak o Schneiderze.

Jest on autorem kilkunastu utworów historycznych, w tym powieści *Las Casas vor dem Kaiser Karl V*, tłumaczonej na język polski jako *Oskarżenie* [71]. Czytelnik polski nie zna natomiast ani jego dramatów historycznych [72], ani studiów krytycznych zebranych w tomie *Dichter und Dichtung* (1953). W tym zbiorze właśnie znalazł się esej *Theologie des Dramas* prezentujący Schneiderowską teorię.

Tezy Schneidera dotyczą każdego dramatu, orzekając o jego sakralnym charakterze. Każdy dramat jest sakralny, gdyż przedstawia los człowieka, a więc tajemnicę, ukrytą w Bogu, z nim sprzężoną. Jako „Gleichnis des Weltganzen und des Weltablaufs" dramat jest szyfrem, z którego należy odczytać bieg świata, porządek

[71] Przekł. J. Gawrońskiego, Warszawa 1953.

[72] Omówiłam „papieskie" dramaty Schneidera w eseju pt. „*Ukrzyżowany na papieskim tronie*" (*o papieskich dramatach Schneidera*). „Tygodnik Powszechny" R. XLI (1987) nr 24 z 14 czerwca 1987 s. 7—8; także w: *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988.

rzeczywistości. Przekraczając ludzką rzeczywistość, dramat nieuchronnie prowadzi ku Transcendencji, gdyż stawia człowieka w kręgu konfliktów, które po ludzku okazują się nierozwiązalne („die vom Iridischen her nicht versöhnt werden können"). Z konfliktów tych rodzi się tragizm, ale ujawnia się on tylko wówczas, gdy sztuka patrzy tym tragicznym konfliktom prosto w twarz i zwraca się do osoby ludzkiej w całej jej pełni i złożoności.

Istotą dramatu jest walka „aż po krawędzie ziemi i istnienia", walka o Prawdę, która stanowi zarówno *principium* świata, jak powołanie każdego człowieka, zwłaszcza chrześcijanina. Walka zawsze tragiczna, gdyż Prawda — nie z tego świata rodem, a posłana na ten świat, by go zbawić — jest przecież wciąż odrzucana, jak stało się to z Chrystusem.

Archetyp sytuacji egzystencjalnej człowieka i dramatu widzi Schneider w scenie Chrystusa przed Piłatem („das Gegenüber des gebundenen Königs und des Machthabers"). Prawda i jej wyznawcy muszą ponieść ofiarę, muszą przyjąć krzyż i śmierć — a ekspresja tego konfliktu zastrzeżona jest dla dramatu („dem Drama vorbehalten"). Dzieje się to jednak na różne sposoby i stąd zasadniczy konflikt prawdy i kłamstwa może przyoblekać różne postaci i rozgrywać się na różnych płaszczyznach ludzkiego doświadczenia: czy to jako konflikt wewnętrzny między wiarą i zwątpieniem, czy to jako problem rozdzierającej miłości, czy jako konflikty stające przed odpowiedzialnym władcą: królem czy papieżem.

Takie sytuacje pojawiają się właśnie w dramatach historycznych Schneidera. W każdym razie korzeniem wszelkiej dramaturgii jest walka o Prawdę czy walka z nią i dlatego każdy dramat kończy się w trybunale („mündet im Tribunal").

Formuły o teatrze, który sprawuje sąd nad sobą i światem, nie brzmią obco dla polskiego ucha. Przywodzą na pamięć słowa Wyspiańskiego ze studium o *Hamlecie*, a także Ibsena, dobrze przecież Wyspiańskiemu znanego. Schneider odnosi tę tezę szczególnie do dramatu chrześcijańskiego: w nim to ostatnie sceny rozgrywają się w aspekcie apokaliptycznym jako znak końca świata, przynoszącego ostateczne zwycięstwo Prawdy. Zwycięstwo to jednak osiąga się przez krzyż i śmierć. Taki jest model tragedii i prawo tragiczności, tajemnicze, wymykające się formułom i kom-

petencjom wszystkich dyscyplin, począwszy od historii a skończywszy na teologii.

Dla uzyskania pełniejszego obrazu teorii Schneidera należałoby również wziąć pod uwagę jego wypowiedzi krytyczne, poświęcone dramatopisarzom niemieckim czy Shakespeare'owi. I z tego trzeba tu zrezygnować.

Nie bez oporów i tremy wypadnie nam zbliżyć się do monumentalnego dzieła Hansa Ursa von Balthasara *Theodramatik*. Refleksja o teatrze i dramacie ma tu, według wyznania samego autora, funkcję służebną: egzegeza podstawowych pojęć zmierza przede wszystkim do wypracowania instrumentarium dla filozofii dialogu Bóg-człowiek. Od razu na początku spotkamy bowiem tezę, że teologia współczesna nie może obejść się bez kategoryj dramatycznych, jako że cała historia Objawienia i Zbawienia ma charakter procesu dramatycznego. Sprawy te rozważa Balthasar w ciekawym rozdziale pierwszym pierwszego tomu trylogii pt. *Theologie und Drama*.

Istotę tego procesu stanowi dialog czy konflikt stworzenia z Bogiem, pełen zdrad, ucieczek, buntu, pytań, na które pozornie nie ma odpowiedzi. Pytania te dotyczą tajemnicy zła, tajemnicy cierpienia, praw i Prawa, drzewa wiadomości dobrego i złego. Ale tymi samymi pytaniami żyje przecież i dramat!

Trwa też nieustanny dialog człowieka z Bogiem. Każde życie ludzkie ma swój „prolog w niebie" — czy też przed kurtyną. Człowiek zjawia się na scenie i musi się zidentyfikować z jakąś Personą, musi odpowiedzieć sobie na pytanie: kim jestem? — gdy podejmuje rolę. A właśnie pojęcie rola-persona to pojęcie graniczne w dialektyce między immanencją i transcendencją, między naturą i Nadnaturą. Problematykę teatru świata (*das Welttheater*) obejrzy zresztą Balthasar szczegółowo, w historycznym przebiegu tego toposu. Tu właśnie pojawi się problem roli, maski, współgry na scenie świata, posłuszeństwa roli czy powołaniu, albo właśnie odmowy. Nikt z nas bowiem nie jest solistą ani gwiazdorem: mamy grać w zespole pod batutą Reżysera. Dramatyka jest agogiką, nauką o procesie, w którym człowiek ma być współaktorem w działaniu Boga.

Z pojęciem roli i współgry wiąże się definicja teatru, jaką tu spotykamy. „Teatr jest projekcją egzystencji ludzkiej na scenę,

którą człowiek sam (*die Existenz*) dla siebie przysposobił". Jeśli człowiek (byt) rozpoznaje się w tej projekcji, może też rozpoznać swoją rolę w grze. Z potrzebą takiego rozpoznania siebie jako roli wiąże von Balthasar powstanie teatru w ogóle. Teatr stawia pytania — a dopóki stawiamy pytania, trwa nadzieja na odpowiedź. I Balthasar — podobnie jak Marcel, Gouhier czy Schneider — podkreśla egzystencjalny charakter teatru. Więcej: widzi w teatrze obrońcę bytu. To teatr unosi wysoko w górę, jak sztandar, egzystencjalny charakter egzystencji; broni go przeciw wszystkim gotowym, zamkniętym filozofiom, które stanowią zagrożenie bytu.

Z obroną bytu wiąże się jednak konieczność ukazania sensu i celowości istnienia — i tego właśnie zadania może i powinien podjąć się teatr. Uważa to nawet autor za niezmiernie ważne i pilne zadanie teatru współczesnego wobec istniejących zagrożeń.

W tekście dramatu i na scenie padają pytania fundamentalne: o sens bytu, o celowość cierpienia i śmierci. Zasadnicze pytanie dotyczy oczywiście śmierci. Schneider za sytuację modelową uznał sytuację Chrystusa przed Piłatem; von Balthasar przywołuje obraz Chrystusa na krzyżu i jego pytanie: „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił?" Pytanie to powtarzają w różnych wersjach i językach postaci dramatu, zwłaszcza tragedii. Odpowiedzią są zdarzenia: śmierć, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie. I w teatrze odpowiedzią stają się zdarzenia, proces dramatyczny. Oczywiście, wysokość odpowiedzi zależy od wymiaru pytania, a więc od koncepcji i kształtu dzieła. Transcendujące pytanie otrzymuje transcendentną odpowiedź.

Przy problemie: pytanie-odpowiedź w dziele teatralnym zatrzymuje się von Balthasar dłużej, omawiając różne aspekty tej sprawy, zwłaszcza indywidualny a zarazem uniwersalny charakter odpowiedzi. Na pozór jednostkowa, odniesiona do konkretnych losów konkretnej osoby ludzkiej, podlega takiemu uogólnieniu, że odpowiada jednocześnie na każdy krzyk każdego cierpiącego człowieka. Nie jest to jednak odpowiedź teoretyczna i ogólnikowa: tworzą ją wydarzenia, cały przebieg, cała akcja dziejąca się teraz i tutaj, obecna i teraźniejsza. „Jetzt muss gefragt und gespielt werden". Istnieje bowiem zarówno w tragedii scenicznej jak i w ludzkich losach za późno (*ein Zu-spät*). Oblubieniec zamknie drzwi, ziarna rzucone na skałę zginą bezpowrotnie.

W problematykę pytania i odpowiedzi włącza von Balthasar pojęcie „horyzontu" dramatycznej egzystencji. Jest to horyzont wiecznie trwający, niezmienny, eschatologiczny. Oznacza to, że w kształcie ludzkiego pytania zawarta jest dramatyczna odpowiedź Boga. Jak ostrzeżenie brzmi teza autora, że dramat sceniczny i dramat naszego życia to nie *Lesedrama*, ale dramat, który trzeba odegrać. Teraz i zaraz, tutaj.

Jednym z podstawowych pytań, które muszą być postawione i uzyskać (naszą osobistą) odpowiedź, jest pytanie: kim jestem? — więc pytanie o tożsamość, i pytanie: co mam spełnić? — a więc pytanie o rolę, powołanie. Von Balthasar nie używa terminów aktor-aktant, a z wywodu jego wynika, że w personalistycznym ujęciu człowieka nie mieści się pojęcie „aktant", funkcjonalistyczne traktowanie osoby ludzkiej. Nie omija też autor problemu maski, która zarazem kryje i odsłania, w której człowiek ginie i odnajduje siebie.

To skrótowe przywołanie kilku myśli znakomitego teologa nie przybliża bogactwa i wymiaru jego refleksji, podobnie jak pobieżna prezentacja trzech tylko autorów zaledwie zdoła ogólnie zarysować kontur horyzontu, który pozwala dostrzec w rzeczywistości teatralnej parabolę ludzkiego losu. Każdy z trzech autorów — filozof, pisarz i teolog — stara się „wziąć byt w obronę" to jest wziąć w obronę osobę ludzką na scenie i całą rzeczywistość stworzoną, w której krzyżują się szlaki ludzkich cierpień i powołań, zawsze znaczących i celowych, rozgrywanych pod okiem i przy współudziale Wielkiego Reżysera.

Kerygmatycznej interpretacji podejmują się w ostatnich latach polscy badacze. Inicjatywa ta wyszła od młodszej generacji pracowników naukowych Uniwersytetu Katolickiego. Zastosował ją przy analizie poezji romantycznej prof. M. Maciejewski, a przy interpretacji teatru Claudela — Wojciech Kaczmarek w dysertacji: *Claudel w Polsce. Chrześcijańskie perspektywy interpretacji dramatu i teatru*, Lublin 1989.

Symbol, mit, archetyp

Preliminaria krytyki symbolicznej

Przyjmując na określenie tej partii książki termin dawno zaproponowany przez krytykę francuską [1], zdajemy sobie sprawę, jak dalece nie przystaje on do różnorodnych, często rozbieżnych postaw i orientacyj, które tu będą omówione. Pragniemy bowiem przedstawić i inspirację antropologów, teorie wyobraźni symbolicznej, krytykę mitograficzną (u jej wczesnych, klasycznych przedstawicieli), i współczesną, najnowszą refleksję o relacji: teatr-obrzęd, refleksję, która ten stary problem widzi inaczej. Wszystkie zestawione tu postawy i orientacje łączy jednak spojrzenie ku samej materii akcji teatralnej. Zajmiemy się więc układami i wiązkami motywów, narracją (*mythos*), ich genezą i wymiarem semantycznym. Główne różnice dotyczą użytku z tych stwierdzeń, sposobu interpretacji zjawisk, a także przestrzeni problemów, ku którym kieruje się uwaga badaczy. Najogólniej można by wyróżnić trzy takie przestrzenie: 1. przestrzeń materii świata (krytyka antropologiczna, archetypowa, symboliczna); 2. przestrzeń mitu zbiorowego (ludowego, narodowego, literackiego); 3. przestrzeń rytu. W praktyce wszystkie zjawiska przeplatają się ze sobą tak ściśle, że każda próba systematyki będzie zabiegiem skazanym na klęskę.

Nie wszystkie te teorie czy orientacje znalazły odbicie w życiu i krytyce teatralnej; ich kredyt czy autorytet przeżywa obecnie fazę wstępującą lub schyłkową; wreszcie ich znajomość w Polsce jest też bardzo zróżnicowana. O ile teorie Freuda, Junga czy

[1] Por. G. Poulet, *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1968.

Lévi-Straussa, z pewnością znane potencjalnym czytelnikom tej książki, nie wymagają wprowadzenia, o tyle patronów krytyki symbolicznej i mitograficznej należy chyba nieco obszerniej przedstawić.

Trzy wymienione przed chwilą kryteria zdecydują też o układzie, proporcjach oraz pominięciach rozdziału. Naczelną pozycję zajmie tu orientacja „symboliczna", spod znaku Bachelarda, Eliadego, Duranda, choć żaden z nich nie zastosował tego klucza interpretacyjnego do konkretnych zjawisk teatralnych. Idee te, jak wolno sądzić, zdobywają sobie coraz szerszy teren, fascynując zarówno praktyków — twórców teatru, jak i jego teoretyków. Odcisk ich jest zauważalny w wielu inicjatywach teatralnych, począwszy od 1955-1960 roku, także w twórczej pracy Grotowskiego.

Skoro Gaston Bachelard uznany został za mistrza i odkrywcę nowego świata, a rewolucję przez niego dokonaną uznano za odkrycie „kopernikańskie", od niego wypada zacząć, od „największego" (po Zygmuncie Freudzie) eksploratora życia psychicznego" [2]. W prezentacji tej pomóc nam już dzisiaj mogą liczne studia poświęcone francuskiemu filozofowi (m. in. G. Pouleta, V. Therriena [3], M. Schaettela), jak też polskie eseje i przekłady [4]. Szczególną pozycję przyznać tu należy fundamentalnej monografii Marcela Schaettela: *Gaston Bachelard et la lecture de l'oeuvre d'art* [5]. zarówno ze względu na tematykę pracy (odczytanie dzieła sztuki), jak i na zasięg zainteresowań i ambicyj autora. Książka Schaette-

---

[2] G. Poulet, *Gaston Bachelard*, (w:) *La conscience critique*, Paris 1971.

[3] V. Therrien, *La revolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Paris 1970.

[4] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975. Natomiast w czasopismach: *Bestiarium Lautréamonta*, tłum. H. Chudak („Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2); *Fenomenologia obrazu poetyckiego*, tłum. R. Łoziński („Poezja" 1974, nr 6); *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy* tłum. W. Krzemień („Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1; por. też *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I). O Bachelardzie pisał J. Błoński (*Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda*, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 1) oraz H. Chudak („Przegląd Humanistyczny" 1973, nr 5 i 9; 1976, nr 6).

[5] M. Schaettel, *Gaston Bachelard et la lecture de l'oeuvre d'art*, Lille 1972.

la trafnie omawia też zasadnicze zespoły problemów, które Bachelard uczynił przedmiotem intensywnej refleksji własnej i narzucił swojej epoce. Spróbujmy je tu wypunktować.

I. Psychoanaliza. Sam Bachelard uznał ją za punkt wyjścia i pierwotną fazę swojej ewolucji filozoficznej, fazę nie bez długich bojów wewnętrznych porzuconą. Jedna z jego pierwszych prac nosi znamienny tytuł: *Psychanalyse du feu* (1938), tytuł, który się już później nie powtórzy. Jeśli mówi Bachelard o psychoanalizie, to w zupełnie innym, niefreudystycznym sensie: *psychanalyse de la connaissance objective*. Ideał poznania obiektywnego, przezwyciężania subiektywizmu sprzęga się zresztą z przyjęciem świadomego *cogito* za twórcą obrazu. We wczesnych pismach sygnalizuje Bachelard pułapki subiektywizmu: „Gdy zwracamy się ku sobie, odwracamy się od prawdy. Podejmując wewnętrzne doświadczenia, sprzeciwiamy się doświadczeniu obiektywnemu" [6].

Później przyjdzie znamienna korekta i tej pozycji: uznając jednostkę za twórcę własnego świata wyobraźni (*son imaginaire*), uzna też Bachelard konieczność przyjęcia pozycji podmiotu, przeżycia podmiotu przez myśl innego podmiotu. Dlatego to, jak twierdzi Poulet [7], Bachelard musi w końcu odrzucić metodę psychoanalityczną na rzecz fenomenologii. Psychoanaliza bowiem jest próbą obiektywizacji (niemożliwej!) niepowtarzalnego świata podmiotu.

Psychoanalizę interesują sny, nieświadome marzenia senne (*le rêve*), Bachelarda — *la rêverie*, twórcze marzenia na jawie, marzenia poetyckie, angażujące nasze *cogito*, marzenie = dzieło wyobraźni twórczej. Pragnąłby przeciwstawić psychoanalizie nocnych marzeń — psychoanalizę „dzienną", której przedmiotem byłoby twórcze i świadome marzenie poety. Wzywa też do stworzenia psychoanalizy kosmicznej, psychoanalizy materii (czterech żywiołów).

Marzenia kosmiczne rodzą się w dzieciństwie, stąd psychoanaliza kosmiczna będzie nawiązywać i do marzeń dziecka, do jego „gestów kosmicznych". A marzenia te doprowadzą do „pankalizmu" — do zachwytu nad pięknem świata.

[6] G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris 1938, s. 16.

[7] G. Poulet, *Gaston Bachelard*, loc. cit., s. 208.

Ostatecznie wykrystalizowaną postawę Bachelarda wobec dzieła sztuki określa Poulet jako identyfikację z twórcą, jako substytucję jednego podmiotu przez drugi podmiot, świadomy zachwyt wobec otwierającego się przed nami nowego świata obrazów.

II. Przedmiotem tej specyficznej fenomenologii ma być obraz w akcie narodzin, „dynamiczna dialektyka wyobraźni", wyobraźni twórczej. Interesują Bachelarda zwłaszcza obrazy archetypowe, takie jak studnia, źródło, woda, ogień, świeca... Wiemy, że czterem żywiołom poświęcił on oddzielne książki. W jednej z nich spotkamy następującą definicję archetypu: „Archetyp to obraz, który ma korzenie w najodleglejszej nieświadomości, obraz, który nie pochodzi z obrazu naszego życia osobistego i który można badać tylko odnosząc się do archeologii psychologicznej" [8].

Fenomenologia — w rozumieniu Bachelarda — ma być zarazem odczytaniem dzieła i partycypacją, ma przekroczyć opisowość; skupiona na obrazie, na „dziennym marzeniu poety", ma w ostatecznej instancji odkryć „nowatorskie działanie języka poetyckiego". Terminem fenomenologia operuje zresztą Bachelard dość hojnie: tak określi też istotę poezji (*phénomenologie de l'âme*).

III. Lecture cosmique, lecture onirique. Termin *lecture*, ogromnie popularny w krytyce francuskiej, powraca też w pismach Bachelarda, w towarzystwie różnych epitetów: *kosmiczna*, *oniryczna*, *lecture rêverie*, *lecture en Anima*. Słowa *lecture* używa Bachelard w dwu znaczeniach, zresztą zbliżonych, a czasem zupełnie identycznych: 1. chodzi o dosłowny proces czytania, o uważną, powolną, medytacyjną percepcję poezji, wers po wersie, z duszą otwartą na obrazowanie poety i 2. o działalność krytyczną, poprzedzoną lekturą naprawdę aktywną, opartą na partycypacji, odkrywczą, zdolną dostrzec obrazy poetyckie, które odnawiają zasób archetypów.

Pełne odczytanie dzieła sztuki winno łączyć komentarz filozoficzny z interpretacją oniryczną, *lecture en Animus* (odczytanie zracjonalizowane, intelektualne) *i lecture en Anima* (odczytanie ponadracjonalne, partycypujące w doświadczeniu duszy). Jak

[8] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1948, s. 263—264.

się nietrudno domyślić, ten drugi rodzaj percepcji uważa Bachelard za wyższy i ważniejszy. Polaryzacja *Anima-Animus* ma zarówno w poezji jak i krytyce francuskiej długą tradycję (rozróżnienie to drogie jest również Claudelowi [9]).

Jeszcze jeden epitet określa postulowaną przez niego lekturę krytyczną: ma to być lektura dynamiczna, nie tylko wrażliwa na dynamikę dzieła sztuki, ale towarzysząca jego mobilności wewnętrznej. Wektor ten ma jeden kierunek: wzwyż. Wielokrotnie mówi Bachelard o wertykalności (czy wertykalizmie) obrazu poetyckiego, który rodzi się w jednej chwili i wystrzela w górę, nie podległy horyzontalnemu biegowi czasu (*image rapide*, *image instantenée*...). Wertykalizm na swój odpowiednik i prototyp w wystrzałach ognia, w wybuchach fontanny, w drzewach, we wznoszeniu się ptaków. Jest także zasadniczym, „uprzywilejowanym" ruchem człowieka, jego rośnięciem ku górze, w wymiarze fizycznym i duchowym (*ligne dynamisée essentielle pour l'être humain*). Gdyż człowiek skazany jest na Transcendencję: to jego wezwanie, przywilej i obowiązek. Stąd właśnie Bachelardowska formuła: *de la verticalité à la transcendance*. Zawsze zresztą podkreślał filozof, że zarówno twórczość poetycka jak i krytyczna sytuuje się nieuchronnie w przestrzeni egzystencjalnej, ma wymiar etyczny i metafizyczny.

Poddajmy się pokornie mądrości natury i mądrości poezji; uczmy się od sosny nad brzegiem przepaści śmiałego odchylenia ku górze, od wody spokoju i cierpliwości, od wątłego płomyka świecy — nieugiętej woli przetrwania i wznoszenia w górę.

Bachelard zaleca „terapię obrazów poetyckich", uczy nas odczytywać świat materii i świat poezji. Powie o nim J. Starobinski: „Jest pewna metoda badania tekstów literackich, która równocześnie jest metodą eksploracji świadomości i jej przestrzeni" [10].

Uczy nas wielu rzeczy — jak stwierdzają krytycy francuscy — przede wszystkim uważnego, spokojnego odczytywania różnych tekstów tego świata. Dzięki wezwaniu Bachelarda może lepiej

[9] P. Claudel, *Parabole d'Animus et d'Anima: pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud*. Tekst stanowi fragment większej całości pt. *Reflexions et propositions sur le vers français*, druk. w „La Nouvelle Revue Française". 1 Oct. i Nov. 1925.

[10] J. Starobinski, *Reconnaissance à Bachelard*, Genève 1964.

zrozumiemy też związki między zjawiskami, jak również wszystkie ich wymiary: „estetykę, psychologię, a nawet moralność" ognia i wody.

We wprowadzeniu tym pominięta została niemal całkowicie poetyka czterech żywiołów, bardziej zresztą u nas znana, jak też problematyka czasu i przestrzeni, która znajdzie się na innym miejscu. Nie mówiło się tu również o wpływie Bachelarda na teatr, inspiracji niewątpliwej i bardzo znaczącej, choć nie zawsze oczywistej *a prima vista*. Wyczulenie na czas, przestrzeń (*Poetyka przestrzeni*), na ruch, jego dynamikę i kierunek, na rytm zdarzeń i słowa, na wzajemne relacje tych elementów, głęboka refleksja na temat samych przedmiotów, rzeczy — musiały znaleźć odbicie we współczesnej twórczości teatralnej. Zarówno w sferze znaków jak i znaczeń, gdyż obraz poetycki czy teatralny ogarnia przecież te obie sfery. Jak dotąd, młody teatr odrzuca jednak uparcie najistotniejszy imperatyw Bachelarda, jego *philosophie du oui*. Jesteśmy wciąż w fazie uniwersalnej kontestacji, w fazie *philosophie du non*.

Poza okazjonalnymi i ogólnymi odniesieniami do niektórych poetów i utworów (Mallarmé, Poe, Rilke) — refleksja Bachelarda zatrzymuje się na teoriach i uogólnieniach. Nie znajdziemy w jego pismach prób kompletnej, wszechstronnej analizy żadnego dzieła sztuki. „Krytyka ta, komentuje Poulet, zamierzając dotrzeć — i to jej jedyny cel — do poetyckiego dna wszelkiego istnienia, okazuje się cudownie zdolna do uchwycenia poezji w ogóle, ale niezdolna do uchwycenia twórczości poetyckiej konkretnych autorów w ich specyficzności" [11]. Tak czy inaczej, realizacji bachelardyzmu szukać będziemy u jego uczniów czy wyznawców: G. Pouleta, J. P. Richarda, częściowo nawet u Starobinskiego czy Rousseta, choć dwaj ostatni nie mogą być uznani za eksponentów tej metody.

Wezwanie Bachelarda można śledzić, jak już wspomniano, w wielu młodych inicjatywach teatralnych, jak również w wielu sympozjach organizowanych np. przez Société du Symbolisme w Brukseli [12].

[11] G. Poulet, *Jean Pierre Richard*, (w:) *Les chemins actuels de la critique*.

[12] Przedmiotem sympozjum w Brukseli były cztery żywioły („Les Eléments" 1965 r.).

Przekaz i dziedzictwo myślowe Bachelarda przejmuje bezpośrednio Gilbert Durand, autor kilku bardzo już znanych, niemal „klasycznych" prac, przede wszystkim *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à làrchetypologie générale* [13] oraz książeczki mniej już ambitnej, a raczej popularyzatorskiej: *L'imagination symbolique* [14]. Prace te, poprzedzone przecież publikacjami Lévi-Straussa, Eliadego, Ricoeura stanowią próbę podsumowania tradycji symbolizmu antropologicznego, którego miejsce we współczesnych teoriach kultury, a także — może przede wszystkim — w samej kulturze jest tak znaczne, że obecność tej problematyki w książce nie wymaga uzasadnień.

Nie miejsce tu jednak na prezentację całej pracy Duranda: wyjmiemy z niej tylko główne tezy i dystynkcje, już na ogół przyjęte i obowiązujące (cała problematyka czasu i przestrzeni znajdzie się gdzie indziej); postaramy się też przybliżyć i wyjaśnić, na czym polega — w jego rozumieniu — „perspektywa antropologiczna", której Durand jest żarliwym proponentem i apologetą.

Antropologia — według definicji Duranda — to zespół nauk, studiujących gatunek *homo sapiens*. Tu zaczynają się restrykcje, którymi obwarowuje Durand „prawdziwą" antropologię przeciw uroszczeniom „ontologii psychologicznej" i „ontologii kulturalistycznej" („która jest maską materializmu"). Obie pułapki prowadzą do „intelektualizmu semiologicznego", od którego Durand pragnie się od razu odciąć, podobnie jak Bachelard i Poulet.

„Szlak antropologiczny" (*trajet antropologique*) prowadzi między subiektywizmem naszych popędów czy napędów i działaniem obiektywnych czynników, które są emanacją środowiska kosmicznego i społecznego (s. 31). Sytuując się w perspektywie antropologicznej, nie wyrzekamy się innych postaw i punktów widzenia: ani psychoanalizy, ani zainteresowania rytami czy symbolizmem religijnym, ani poezji, ani mitologii. Wbrew opisom Lévi-Straussa, który oddziela porządek natury od porządku kultury, Durand wierzy w ich istotną jedność, realizowaną w sztuce.

---

[13] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archetypologie générale*, Grenoble 1960.

[14] G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris 1964. Polskie wyd. *Wyobraźnia symboliczna*, przekł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

Termin „szlak antropologiczny" (*trajet*) powróci też przy okazji definicji, jakie wprowadza Durand dla jaśniejszego określenia schematów, symboli, mitów i archetypów. O wszystkich tych pojęciach mówi też druga książeczka, *L'imagination symbolique*; na razie trzymajmy się wielkiej monografii Duranda.

Pojęcie schematu wiąże się ściśle z teorią pierwotnych gestów, które analizuje Leroi-Gourhan [15]. Gesty te to: 1. gest postawy pionowej, którą symbolizuje wszelka biała broń: miecz, sztylet, strzała; 2. gest związany z trawiennym schodzeniem w dół, z jedzeniem, naczyniami wklęsłymi do przechowywania napojów; 3. gesty rytmiczne, których modelem jest seksualność — rytm pór roku, koło, kołowrotek. Pierwszy typ gestów należy do porządku dziennego, drugi i trzeci — tworzą porządek nocny. Tym grupom gestów odpowiadają schematy wertykalnego wznoszenia się (*geste postural*) i schematy opadania czy schodzenia w dół (gesty trawienne i seksualne).

Symbol nie zostanie tak jednoznacznie zdefiniowany. W książeczce o obrazowaniu symbolicznym poda Durand wiele koncepcyj symboli m. in. Junga, Cassirera i Bachelarda, z którym solidaryzuje się najbardziej.

Bachelard rozróżnia trzy sektory i trzy różne postawy wobec symbolu: postawę „scientyficzną", „naukową", która symbolikę próbuje odczytać obiektywnie; postawę psychoanalityków, widzących w symbolach symptomy stanów patologicznych; i wreszcie postawę prawdziwie humanistyczną, gdzie symbol uznany jest za werbalizację myśli poetyckiej (*à la fois langue et pensée*). Właśnie w języku poetyckim krzyżują się dwa pierwsze sektory: obiektywne odczytanie symbolu (*dévoilement*) i zarazem odkrycie jego głębokich, ukrytych korzeni. Człowiek dysponuje w pełni tymi dwiema możliwościami: 1. obiektywizacją naukową, która opanowuje naturę i 2. subiektywizacją poetycką, która adoptuje świat do naszych ideałów czy pragnień poprzez poezję, mit i religię.

Hermeneutyce redukcyjnej, która zuboża bogate rezerwy symbolizmu sprowadzając symbol do znaku lingwistycznego, do pewnej funkcji społecznej — przeciwstawia Durand hermeneutykę konstruktywną (*instaurative*). Cassirer reprezentując pewien

[15] A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*. I. *Technique et langage*, Paris 1964; II. *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965.

rodzaj pansymbolizmu nie dochodzi jednak do ścisłych dystynkcyj, ani do zrozumienia istoty symbolu i mitu (mit uważa za spetryfikowany symbol). Również i Jung używa niemal wymiennie takich terminów, jak archetyp, symbol i kompleks, w swojej krytyce freudyzmu rozróżnia jednak ściśle znak-symptom od symbolu-archetypu. Od Junga pochodzi też przeciwstawienie interpretacji semiotycznej, tj. redukcyjnej — metodzie symbolicznej. Zacytujemy tu samego Junga (za Durandem): „treść imaginatywną popędu (*pulsion*) można interpretować [...] albo w sposób redukcyjny, tj. sémiotyczny — jako samo przedstawienie popędu, albo symbolicznie — jako sens duchowy naturalnego instynktu" [16].

„Ów sens duchowy — komentuje Durand — ową dwuznaczną infrastrukturę, odpowiadającą dwuznaczności symbolu, nazywa właśnie Jung archetypem" [17]. Znajdziemy zresztą u Junga i inne określenia: „system wirtualności", „centrum niewidzialnej siły", „rdzeń dynamiczny". Archetyp jest więc formą dynamiczną, strukturą organizującą obrazy; struktura ta jednak z reguły przekracza (w formacji obrazów) konkrety indywidualne, biograficzne, regionalne czy społeczne.

Różnicę między redukcjonizmem Freuda i uniwersalizacją archetypu [18] w teorii Junga można wyjaśnić na przykładzie kompleksu Edypa. Freud upraszcza i sprowadza ten motyw do seksualnej *libido* i do jej podłoża biograficznego, a nawet do konkretnego wydarzenia: na tym polega jego redukcjonizm.

Marzenia incestualne — według Junga — podlegają uogólnieniu i prowadzą symbolicznie do marzeń o raju utraconym, który we wszystkich religiach i wierzeniach wyraża symbol łona matki. Jak widać, jest to całkowite odwrócenie metody interpretacyjnej Freuda: uogólnienie, rozszerzenie znaczeń, podniesienie motywu do rangi archetypu [19].

[16] C. Jung, *Die Psychologie der Übertragung*, Zürich 1946, s. 17—18.

[17] G. Durand, *L'imagination symbolique*, s. 62.

[18] Pożyteczne wyjaśnienia tych zagadnień znajdzie czytelnik w szkicu E. Sarnowskiej *Problemy krytyki mitograficznej* zamieszczonym w książce *Dramat i teatr*, Wrocław 1967, s. 183.

[19] Trzy inne interpretacje mitu Edypa podaje R. M. Dorson w swoich *Teoriach mitu*: interpretację solarną, gdzie Edyp jest słońcem, a Jokasta jutrzenką; interpretację freudystyczną, ale w wersji Ferenczi'ego, który uważa

Współcześni kontynuatorzy i komentatorzy Junga coraz bardziej zacierają psychologiczny podkład jego teoryj, przesuwając akcent w stronę uniwersalnych znaczeń i problematykę metafizyczną archetypów. Postawę tę reprezentuje również i Durand, obok Ricoeura i Eliadego. Za swoim mistrzem Bachelardem podkreśla on też, że brak wyobraźni symbolicznej to symptom patologii społecznej, gdyż właśnie wyobraźnia symboliczna jest czynnikiem równowagi psychicznej i społecznej, o silnym działaniu terapeutycznym, uznawanym i stosowanym już w lecznictwie.

Jednocześnie uwydatnia się zawsze dynamiczny i wręcz dramatyczny charakter zespołów narracyjnych, tworzących mity. Nic więc dziwnego, że ludzie teatru, zarówno teoretycy jak i praktycy, interesują się żywo i samym rezerwuarem potencjalnego (a raczej wirtualnego) tworzenia teatralnego, i jego współczesnymi interpretacjami. Stąd prezentacja tych zjawisk równa się przywołaniu takich kontekstów które *consensus omnium* uznaje niewątpliwie za bliskie i ważne.

Po wiekach panowania ikonoklastów — wchodzimy chyba w erę obrazu symbolicznego, w erę remityzacji kultury europejskiej (demityzację naukowo uzasadniał i utrwalał Freud, Nietzsche, Marks, Lévi-Strauss — według Ricoeura). Remityzacji patronuje Heidegger, Van der Leeuv, Eliade, Bachelard — wylicza Durand.

Archetyp, symbol, mit, obraz metaforyczny — wchodzą więc triumfalnie, by przywrócić naszej wyschłej kulturze jej żywą krew i tętno. Staje przed nami jednak nieuchronnie problem interpretacji: co zrobimy z tym dziedzictwem? Na jakim piętrze czy poziomie, w jakim sektorze bogactwo symboliki zostanie zintegrowane z naszą kulturą? Czy na poziomie biologicznym — jak chce Freud — czy też na innym, wyższym piętrze naszej świadomości?

Wymieniliśmy — za Durandem — dwie interpretacje mitu Edypa (mitu, utrwalonego w teatrze Sofoklesa): „redukcyjną" i „uniwersalizującą", konstruktywną. Dorzucić by tu można jeszcze

Edypa za phallusa, a wydarcie oczu za symbol kastracji; wreszcie trzecia wykładnia, E. Fromma, widzi istotę konfliktu Edypa w starciu się matriarchatu z patriarchatem. (R. M. Dorson, *Theories of Myth*, „Daedalus", Spring 1959, s. 284—285).

trzecią, reprezentatywną dla P. Ricoeura. Rozróżnia on również dwie hermeneutyki: linia podziału i jego kryterium są jednak inne. Hermeneutyce archeologicznej (rozumianej tak szeroko, że objęłaby ona i psychoanalityczną, i archetypową, i socjologiczną czy historyczną wykładnię) przeciwstawiona zostanie hermeneutyka eschatologiczna. Odczytuje ona symbol przez odniesienie do problematyki eschatologicznej, w jej kontekście. I tak tragedia o Edypie — w widzeniu Ricoeura — to nie sprawa incestu, ale dramat poszukiwania prawdy i dramat epifanii. Bohaterem tak pojętej tragedii jest zarówno Edyp jak i Tyrezjasz, którego ślepota — podobnie jak dobrowolne oślepienie Edypa — podlega symbolicznej interpretacji. Do poznania prawdy nie prowadzą oczy ciała, ale wzrok duchowy, potężny i przenikliwy [20].

Za Ricoeurem wzywa też Durand do integracji tych dwóch różnych, ale może tylko pozornie antagonistycznych hermeneutyk. Nic nie zmusza nas do odrzucenia hermeneutyki archeologicznej, która włącza nas w tradycję ludów i kultur, gdy przyjmujemy wykładnię eschatologiczną, bardziej uniwersalną i ponadhistoryczną. Dotyczy ona — dodajmy — nie jakiejś abstrakcyjnej doktryny eschatologicznej, ale naszego indywidualnego losu, poznania, wyboru, zbawienia, naszej własnej wieczności.

Wypowiedź Duranda kończy się akcentem nadziei, stwierdzeniem odrodzenia czy procesu odradzania się, odrastania, wyobraźni symbolicznej. Nie oznacza to powszechnej euforii i harmonii: przeciwnie, erze symbolicznej właściwe są napięcia, kontrowersje, antynomia znaczeń. Ale dynamizm jest zdrowy i kulturotwórczy, przywraca równowagę psychiczną i społeczną, a nawet — ogólniej — antropologiczną, otwiera się bowiem i prowadzi ku teofanii, ku transcendencji jako najwyższej wartości. Symbolizm

[20] P. Ricoeur, *Le conflit des hermeneutiques. Epistémologie des interprétations*, „Cahiers Internationaux du Symbolisme", 1962, 1. Zbiór studiów Ricoeura ukazał się w polskim przekładzie pt. *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór i opracowanie S. Cichowicz, Warszawa 1975. Uprzednio dwa studia ukazały się w „Znaku": *Funkcja symboliczna mitu*, tłum. H. Bortnowska („Znak" 1968, z. 10) oraz *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, tłum. H. Bortnowska („Znak" 1971, z. 2—3). O Ricoeurze pisali u nas: A. Fialkowski (*Paul Ricoeur i hermeneutyka mitów*, „Znak" 1968, z. 10), E. Bieńkowska (*Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*, „Twórczość" 1971, nr 4) i J. Tischner (*Perspektywy hermeneutyki*, „Znak" 1971, z. 2—3).

wreszcie ma charakter ekumeniczny, respektuje wszystkie kultury, nie dyskryminując „myśli nieoswojonej", (*pensée sauvage*), która w naturalny i konieczny sposób uzupełnia naszą, zbyt oswojoną.

Znamienne, że ten sam tytuł: *Wyobraźnia symboliczna*, służy książce wydanej w 1972 r. [21] Rezygnując ze szczegółowszej prezentacji powiedzmy przynajmniej, że autor — Virgilio Melchiorre — skupia się tu na świadomości symbolicznej i stara się ją określić poprzez opozycje, przez zestawienie z innymi formami myślenia i innymi zjawiskami. Także z alegorią, która w przeciwieństwie do symbolu pozbawiona jest siły uniwersalizującej (ze względu na swoją abstrakcyjność). „Świadomość symboliczna natomiast zmierza do syntezy dwóch poruszeń intencji, do dialektyki identyczności i dyferencjacji, do pełnego zużytkowania podwójności analogii. Podwójność ta może nam służyć w takiej mierze, w jakiej podtrzymuje ją dynamizm intencji, który wymijając abstrakcję, sięga po to, co uniwersalne. Uniwersalizm, jako fundament znaczenia, jako byt, w którym się uczestniczy i który się przekracza [...]. Świadomość symboliczna pozostaje przy konkrecie, przy szczególe, ale odczytuje w nim uniwersalne treści" (s. 54).

Zanim zbliżymy się do prac, podejmujących analizę dramatu w symbolicznym kluczu, przy użyciu takich pojęć jak symbol, archetyp czy mit — jeszcze słowo o różnych koncepcjach mitu obecnych we współczesnej świadomości kulturowej. Prób typologii jest już sporo: zatrzymamy się tu tylko przy kilku najbardziej ważkich czy znamiennych. Reprezentuje je studium P. S. Cohena z 1969 r. [22] oraz wypowiedzi Ricoeura. Do wcześniejszego artykułu Dorsona odsyła bibliografia.

Ogłoszony w brytyjskim piśmie antropologicznym „Man" esej Cohena wydaje się ważny z dwóch względów: porządkuje koncepcje mitów i doprowadza do opisowej definicji mitu, punktując jego podstawowe składniki. Koncepcyj takich — wciąż jeszcze aktualnych — wylicza Cohen siedem: dają się one jednak sprowadzić do pięciu. Pierwsza ujmuje mit jako sposób wyjaśniania zjawisk, sposób powstały na pewnym początkowym etapie kul-

[21] V. Melchiorre, *L'imaginazione simbolica*, Bologna 1972.

[22] P. S. Cohen, *Theories of myth*, „Man". The Journal of the Royal Antropological Institute 1969, vol. 3, 4.

tury. Teorię tę można nazwać intelektualną, gdyż przypisuje ludom pierwotnym wyrafinowane zdolności spekulatywne. Drugą koncepcję wiąże Cohen z Cassirerem: to teoria „mitycznego myślenia" (*mythopoeic thinking*), gdzie mit pojęty jest jako forma symbolicznej wypowiedzi o funkcji ekspresywnej. Wypowiedź ta posługuje się językiem metaforycznym (metonimia, synekdocha). Trzecia teoria obejmuje wszystkie koncepcje, które odczytują mit jako wyraz pod- czy nieświadomości, indywidualnej (Freud) lub zbiorowej (Jung). Socjologiczne teorie mitu, w klasyfikacji Cohena oznaczone aż trzema numerami, wiążą narodziny i funkcje mitu z określonymi formami życia społecznego: mit ma wyjaśnić powstanie nowych instytucyj (Bronisław Malinowski), utrwalać integrację grupy — w każdym razie dotyczy struktury społecznej. Niektórzy teoretycy akcentują związek mitu z obrzędem (Durkheim, Leach): obrzęd i mit to dwie różne formy przekazywania tego samego komunikatu. Mit wyraża w słowach to, co rytuał w działaniu.

Ostatniej propozycji interpretacyjnej poświęca Cohen najwięcej miejsca: propozycji strukturalistycznej Lévi-Straussa. Jej walor polega na dialektycznym widzeniu sprzeczności w ustroju świata: mit miałby doprowadzić do mediacji. Poza tym Lévi-Straussowi przypisuje Cohen sugestywne narzucenie nam wszystkim binarnych kategoryj, wynikłych właśnie z owej dialektyki sprzeczności (x i nie-x).

Każda z tych koncepcyj dostrzega tylko jedną funkcję mitu i na tym właśnie polega ich ograniczenie i niewystarczalność. Tymczasem mit łączy różnorodne funkcje i różne poziomy znaczeń; poprawna i wszechstronna hermeneutyka winna więc uwzględnić wszystkie składniki mitu, a mianowicie: charakter narracji, walor sakralny, symboliczną i dramatyczną formę, czasowość mitu (zakorzenienie w przeszłości), wreszcie odniesienia psychologicznej i społecznej natury.

Oczywiście oddziaływanie Lévi-Straussa nie da się sprowadzić do dialektyki opozycji ani do zasady binarnej; wielorakie propozycje eseju o strukturze mitu [23] stały się bowiem przedmio-

[23] C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, (w:) *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970, (oryg. *Anthropologie structurale*, Paris 1958). Esej o strukturze mitów ukazał się w 1955 r.

tem długotrwałej dyskusji i kontrowersji. Strukturę mitu stara się autor uchwycić poprzez zestawienia z innymi formami wypowiedzi językowej na poziomie *langue* i *parole* (języka i mowy jednostkowej). Otóż mit jako szczególna struktura historyczna i ahistoryczna zarazem należy równocześnie i do *langue*, i do *parole*, wznosząc się jednak na jakiś poziom trzeci, nadrzędny i bardziej złożony w stosunku do dwóch wymienionych. Mit bowiem jest rodzajem mowy o takich właściwościach, dzięki którym usytuowany jest powyżej „normalnego poziomu wyrazu językowego". Konstytuują go — prócz jednostek natury lingwistycznej, takich jak fonemy i morfemy oraz semantemy — także duże jednostki strukturalne: mitemy. Przekładając to na inne kategorie można stwierdzić, że jednostkami konstytutywnymi mitu są nie pojedyncze relacje, ale wiązki relacyj. Takie właśnie wiązki rejestruje Lévi-Strauss na przykładzie różnych wersyj mitu o Edypie, doprowadzając do wniosku o dialektycznym charakterze mitu, do wniosku tak silnie podkreślonego przez Cohena. Warto może dorzucić, że przypomniany tu wywód to nie tyle teoria mitu, co raczej pewna dyrektywa metodologiczna, dotycząca techniki badania mitów.

Filozoficzną teorię mitu opracowuje natomiast Paul Ricoeur. Znacznie mniej spopularyzowana u nas od Lévi-Straussa (choć istnieją już przekłady) teoria Ricoeura zasługuje na prezentację jako poważna kontrpropozycja w stosunku do strukturalistycznej formuły.

Mit sytuuje się — według Ricoeura — w języku symbolicznym i stąd dzieli z nim zasadnicze wymiary i funkcje: funkcję kosmiczną, oniryczną i poetycką. Wszystkie trzy stają pod znakiem logosu, gdyż pełnione są przy pomocy słowa. W istocie każdy symbol jest znakiem innej natury niż znak-alegoria czy znak w logice lub matematyce. „Symbol daje do myślenia" — powtarza Ricoeur swe ulubione *adagio*: daje, obdarowuje nas pewną filozofią, pomaga nam podjąć wyzwanie kultury współczesnej.

Jak odróżnić mit od symbolu? — pada pytanie. Mimo oczywistych trudności nie cofnie się jednak autor przed próbą dystynkcji: „Będę uważał mit za pewien rodzaj symbolu, za symbol rozwinięty w formę opowieści, umieszczony w czasie i przestrzeni innej niż czas i przestrzeń znane historii i geografii. Na przykład

wygnanie jest pierwotnym symbolem alienacji ludzkiej, ale dzieje wygnania Adama i Ewy z raju to opowiadanie mityczne" [24]. Myśl tę powtórzy w skrócie prosta definicja: mit jest mową; symbol przyjmuje tu formę narracji.

Charakter wypowiedzi słownej (mitu), tak silnie podkreślony przez Ricoeura, zakwestionuje Eliade, kierując z kolei uwagę na element obrzędowy, najbardziej konstytutywny dla mitu: mit zbliża się do sakralnego działania, do znaczącego gestu (*action sacrée, geste significatif*).

W pismach Ricoeura znajdzie się i typologia mitów, i próba określenia podstawowych funkcyj oraz właściwości mitu. Wypadnie się tu ograniczyć do suchego rejestru: 1. mit na ogarnąć całe doświadczenie ludzkości historią przykładową (*exemplaire*) o znaczeniu uniwersalizującym; 2. opowieść mityczna wnosi element ruchu, transformacji, ukazuje przemianę, przejście od Genezy do Apokalipsy; wreszcie 3. mit dotyka tajemnicy egzystencjalnej, relacji między samą esencją człowieka i jego egzystencją historyczną. Fascynujące karty poświęca też Ricoeur uzasadnieniu wielości mitów, analizie mitu „adamicznego" i mitu tragicznego. O jego hermeneutyce już się mówiło.

Dlaczego mit-opowieść odsyła symbolicznie do dramatu? Nie tylko Ricoeur, jak wiemy, stawia to pytanie. Odpowiedź Ricoeura nawiązuje do trojakiej funkcji mitu, gdyż wyraża ona zarazem trzy aspekty właściwe strukturze dramatycznej: uniwersalizacja znaczeń, ukazanie procesu przemiany, egzystencjalny wymiar zdarzeń. Treści przekazywane przez mit, są dramatem; czas początków, czas pierwotny jest również nacechowany dramatycznością.

Mit tragiczny urzeczywistnia się w pełni nie w dramacie, ale dopiero w spektaklu teatralnym: dopiero w teatrze wchodzimy

---

[24] „Je tiendrai le mythe pour une espèce de symbole developpé en forme de récit, et articulé dans un temps et un espace non coordonnables à ceux de l'histoire et de la géographie. Selon la méthode critique, par exemple l'exil est un symbole primaire de l'alienation humaine, mais l'histoire de l'expulsion d'Adam et d'Eve du Paradis est un récit mythique". P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, II. *Symbolique du mal*, Paris 1960, s. 25. (Cytat ten znajduje się również w książce M. Philiberta, *Paul Ricoeur, czyli wolność na miarę nadziei*, Warszawa 1976, s. 154.)

w chór tragiczny, stajemy się jego uczestnikami, płaczemy wraz z nim i wraz z nim doznajemy oczyszczenia; mit schodzi między nas. Jako choreuci uzyskujemy dostęp do uczuć, które wolno nazwać mianem symbolicznych i mitycznych. W ten sposób dokonuje się transpozycja estetyczna litości i trwogi „mocą mitu tragicznego, który stał się poezją i za łaską ekstazy teatralnej" [25].

Rozmiary i proporcje rozdziału nie pozwalają na rozszerzenie partii wprowadzającej o zagadnienia i teorie, na pewno dla tej problematyki ważne, ale może mniej skomplikowane (sprawy toposów). Zaledwie wspomniano tu tak wielkie nazwiska, jak Ricoeur i Eliade. Zabrakło historycznych nawiązań do angielskiej szkoły antropologicznej, wzmianki o pracach Gilberta Murraya, Lorda Raglana, i Maud Bodkin. Prehistorię współczesnego *archetypal criticism* przedstawiono już gdzie indziej. Wypadnie zatrzymać się jeszcze przez chwilę przy nazwisku Maud Bodkin, nie tyle dla przypomnienia jej teoryj, co raczej ze względu na próby ich konkretnego zastosowania do analizy dramatu.

Pierwsza próba przypada na lata międzywojenne; podjęła ją autorka bezpośrednio po ukazaniu się, w 1928 r., pracy Junga w przekładzie angielskim *On the relation of analytical psychology to poetic art*. Już sam tytuł książki M. Bodkin (znanej u nas z fragmentarycznych przekładów) deklaruje zastosowaną tu metodę: *Archetypal patterns in poetry*, 1934 [26]. Podtytuł jest trochę zwodniczy: *Psychological studies in imagination*, gdyż nie odpowiada właściwie charakterowi książki, skupionej daleko bardziej na strukturalnej analizie funkcyj archetypów czy mitów niż na psychologicznych studiach nad wyobraźnią poety. Pierwszy, teoretyczny i zasadniczy rozdział książki: *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, jest u nas dobrze znany dzięki przekładowi i publikacji.

Zasadniczy problem formułuje autorka następująco: co znaczą postaci Orestesa czy Hamleta dla nas, w doświadczeniu nam

---

[25] P. Ricoeur, ibidem, s. 216—217. O problemie tym pisze również Ewa Bieńkowska w szkicu *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*.

[26] M. Bodkin, *Archetypal patterns in poetry. Psychological studies in imagination*, Oxford 1968 (I wyd. 1934). Fragment książki pt. *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej* ukazał się w przekładzie polskim P. Mroczkowskiego w antologii *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków 1974, s. 571—594.

przekazanym? I odpowiada podkreślając nieśmiertelność bohaterów, gdyż są oni reprezentantami i tworem „nieśmiertelnego życia rasy ludzkiej". Doświadczenie, na którym zbudowano te tragedie, wyrzeźbiły „wieki burz i cierpień ludzkich" „bezosobista energia duchowa". Wizję tragiczną tych dramatów określa autorka jako uniwersalną, zdystansowaną; ma ona w sobie coś z „religijnej tajemnicy", oczyszczenia i pokuty. Pada również pytanie o specyficzność wzorca, właściwego tragedii — tragedii jako formie. Przede wszystkim wzorzec ten polega na dialektycznych opozycjach, na sprzężeniu przeciwstawnych czy ambiwalentnych emocyj, które wytwarzają stałe napięcie. Te dwa przeciwstawne dążenia określa autorka jako *self assertion* i *submission*, pierwsze jest pragnieniem władzy, panowania (i odpowiada infantylnemu j a), drugie wyraża nasze dojrzałe j a, gotowe poddać się i włączyć w zbiorowość (odcisk teoryj Junga jest tu aż nadto widoczny).

Od ogólnych stwierdzeń przechodzi autorka do analizy poszczególnych archetypów (raj-Hades, mit wiecznego odradzania się, obrazy szatana, Boga, kobiety). W analizach tych wydobędzie bardzo wiele obrazów symbolicznych (węża, fontanny, księżyca...), które pojawiają się w różnych utworach poetyckich. Cenne są też liczne odniesienia do utworów teatralnych, zwłaszcza do bohaterów tragicznych, takich jak Hamlet, król Lear, Edyp: wszyscy oni powtarzają ryt ofiary, którego sens religijny zostanie tu przekazany. Książkę zamyka zresztą znamienny gest w kierunku religii i filozofii; Maud Bodkin widzi istotne związki między tymi trzema królestwami. Poezja wyrosła z liturgicznego tańca — podobnie jak religia; obie zakładają wiarę i przekazują pewne ogólne, obiektywne prawdy, które mają siłę integrującą, społeczną, terapeutyczną.

Religia i poezja, a zwłaszcza teatr, operują ruchem, przestrzenią, zmysłowo postrzegalnym przedmiotem; wspólny im obu — czy analogiczny — jest wehikuł wizji, intuicji, emocji. Dla wyznawców poezji, którzy nie przystali do żadnego kościoła ani systemu, poezja może być zupełnie identyczna z religią, podobnie jak i zrównana z filozofią, rozumianą jako indywidualny pogląd na świat. Ale ściśle, ontologicznie rzecz biorąc, poezja nie jest tożsama ani z filozofią, ani z religią. Natomiast poetom — zwłasz-

cza twórcom epiki i tragedyj — przypadło w udziale szczególne powołanie: mają obiektywizować doświadczenia potencjalnie wspólne nam wszystkim, ale szczególnie żywe i głębokie, doświadczenia pełne dynamicznych napięć, opozycyjnych sił, wciąż obecnych w naszym życiu. Poeta ma pokazać nam, jak te ścierające się moce mogą dojść do pojednania. W ten sposób poezja wesprze filozofię i sprzymierzy się z religią. Takie są horyzonty „perspektywy archetypowej" w badaniu dzieł sztuki i tak rozległe funkcje społeczne krytyka.

Jak wspomniano, nie brak w książce z 1934 r. cząstkowych analiz, wskazujących na udział archetypów w strukturze utworu. Pełniejszy przykład analizy archetypu znajdziemy w późniejszym studium Maud Bodkin: *The quest for salvation in an ancient and a modern play* [27]. Rzecz tym bardziej zasługuje na przywołanie, że jest w Polsce chyba nieznana.

Przygląda się tu autorka motywom Erynij w dwóch tragediach: *Orestei* Ajschylosa i w *Zjeździe rodzinnym* Eliota. Erynie w *Orestei* to Furie, boginie zemsty i pierwotnej sprawiedliwości, które ścigają Orestesa, zanim za przyczyną Ateny i z łaski Zeusa nie przemienią się w łagodne Eumenidy. Ich przemiana to zarazem wielka rewolucja, wstrząs, ustalający nowy porządek: prymitywną sprawiedliwość zemsty zastąpi wyższy porządek społecznej i politycznej praworządności, władztwo Areopagu. Ocalenie Orestesa, wydobycie go z kręgu krwawej zemsty rodzinnej i spod klątwy matkobójstwa ma wymiar podwójny: indywidualny i zbiorowy.

O ile *Oresteja* omówiona została dość ogólnie, przedmiotem bardzo wnikliwej i szczegółowej analizy strukturalnej staje się tragedia Eliota. Autorka śledzi proces dramatyczny *Zjazdu rodzinnego* w odniesieniu zarówno do *Orestei* jak i do *Ziemi jałowej* (*Waste Land*), która stanowi tu zarazem klucz i zbiór nowych archetypów, zaakceptowanych przecież powszechnie jako *summa* naszej cywilizacji. Usłyszymy zresztą od niej samej, że pragnęła poprzez studium tych dwóch tragedii przyjrzeć się bliżej rzeczywistości współczesnej, światu rozdartemu wojną, zna-

[27] M. Bodkin, *The quest for salvation in an ancient and a modern play*, Oxford 1941.

leźć drogę do pojednania. Przesłanie *Orestei* jest ogólniejsze: zjednoczenie Zeusa z Mojrą, najgłębsza treść mitu, uczy nas przecież pogodzenia się z losem. Nie pada wprawdzie termin *Amor Fati*, ale chyba wolno go tu przypomnieć.

Wróćmy do Eliota. Autorka odczytuje *Family Reunion* nie tylko w indywidualnym planie dziejów Harryego, ale w konflikcie naruszonego porządku społecznego, rodzinnego i ogólnego. Los Harryego splata się z losem rodziny: to tam, w tym wytwornym dworze, dojrzewały niechęci, zapiekłe żale, żądza dominacji nad innymi, a zwłaszcza nad synem (Matka Harryego), zimna obojętność. Ta suma zła musi być jakoś wyrównana, z naddatkiem, przez „sakramentalną miłość".

Droga do takiego poznania jest jednak daleka: Harry musi najpierw przejść przez „ziemię jałową", przez totalne osamotnienie, przez spotkanie z Eryniami. Przekona się — w kolejnych rozmowach z ludźmi — że nikt nie może mu pomóc — nikt, kto pragnie go łatwo rozgrzeszyć, minimalizując jego winy albo ich w ogóle nie widząc. Powoli odsłaniają się ciemne obszary przeszłości: klątwa złych związków rodzinnych, życia bez miłości, a nawet życzliwości.

Wina Harryego też bierze początek w tych obszarach. Czy istotnie popchnął żonę za burtę na oceanie? Nie dowiemy się tego — zresztą i on sam również. Świadomy jest jednak własnej nieżyczliwości względem tej kobiety, pragnienia odwetu, pośrednio i okólną drogą, na matce. Autorka nie zapuszcza jednak sondy w tym kierunku: interesuje ją znacznie bardziej funkcja tych zawęźleń i ich ostateczne, moralne i filozoficzne znaczenie. Porzuca jak gdyby już swoje psychologiczne instrumenty, choć kategorie Junga (np. infantylna i dojrzała osobowość, „ślepe stosunki" *blind relations*), prawdziwa rzeczywistość — są jej nadal bliskie.

Subtelnej egzegezie poddany zostanie też motyw Erynij w sztuce Eliota. Zjawiają się jako Furie — nie doczekamy się ich przemiany w Eumenidy. Po raz pierwszy ukazują się bohaterowi w jego rodzinnym domu, przy oknie, jako byty realne, nie urojenia. Uciekał od nich po całym świecie, aż tu musi się z nimi zmierzyć w rodzinnym domu, gdzie wylęgło się zło. Wiemy, że ich teatralny kształt (widzialne postaci? cienie? ruchy firanki? muzyczne sygnały?) był przedmiotem i długich rozważań samego

poety, i eksperymentów inscenizatorów. Gdy Harry dojrzeje do poznania, zrozumie, że „nie ma uciekać, ale ścigać; nie kryć się, ale szukać". Dopiero wówczas będzie bezpieczny z Eryniami, które są jego losem. To będzie forma obłaskawienia tych istot, a zarazem jedyna postawa, jaka przystoi mężnemu człowiekowi.

Jakkolwiek tytuł książki (*The quest for salvation*) mógłby sugerować religijne rozwiązanie, Maud Bodkin przesuwa akcent na uniwersalny sens postawy, którą reprezentuje Harry. Nie wyłącza jednak autorka i religijnej interpretacji, według której poznanie mogłoby być dziełem Łaski.

W każdym razie pojednanie, jakie zamyka *Oresteję*, ma szerszy zasięg, zapowiada nowy ład świata; tragedii Eliota brak tak optymistycznych wymiarów: zbawienie, jakie osiąga czy może osiągnąć Harry, jest indywidualnej, nie zbiorowej natury, choć nie brak w tragedii akcentów, odnoszących postawę rodziny do ogólnej sytuacji świata współczesnego. Przemiana porządku świata, nastanie nowego, sprawiedliwego ładu, nie jest w sztuce współczesnej możliwe: byłoby naiwnością lub świadomym, dydaktycznym fałszem. W ogólniejszej skali Furie-Erynie nie doznały nawrócenia, nie zostały ujarzmione i chyba jeszcze daleko do tak idyllicznego finału. W każdym razie tragedia, pisana w przeddzień wojny i interpretacja powstała w czasie wojny, nie mogły takiego finału wprowadzić. Ale pobrzmiewa w obu — mimo wszystko — jakaś wątła nutka nadziei na przeobrażenie świata, skoro możliwe okazało się zwycięstwo nad złem w jednym człowieku czy jednej rodzinie.

Ex re wyobraźni symbolicznej mówiło się już wielokrotnie o mitach oraz ich różnorodnej wykładni. Problemy symbolu, archetypu, rytu i mitu są zresztą tak ściśle ze sobą splecione, że nie pozwalają już na rozcięcie. Ci sami, wymienieni już, ludzie wypowiadają się na te wszystkie tematy: u Mircea Eliadego spotykamy zarówno refleksję o symbolizmie jak i mitach; niezmiernie szeroką problematykę ogarnia Durand w swoich *Strukturach antropologicznych*, gdzie mit jest zresztą określony jako „system dynamiczny symboli, archetypów i schematów". Stąd, jak się wydaje, wprowadzone preliminaria mogą służyć również za wstęp do krytyki mitograficznej.

Wypadnie nam zatrzymać się jeszcze krótko przy kilku na-

zwiskach, omawianych w sprawozdaniach sprzed kilkunastu lat: przy nazwiskach z terenu amerykańskiego, takich jak Susan Langer, Kenneth Burke, Francis Fergusson, Northrop Frye. Teoria akcji symbolicznej, właściwej dramatowi, wypracowana została bezpośrednio po wojnie (Kenneth Burke [28], S. Langer [29], F. Fergusson); aplikacją tej teorii do analizy konkretnych dramatów zajął się obszerniej tylko ten ostatni.

Swoją teorię przedstawił Fergusson w dwóch książkach (z 1949 [30] i 1957 r. [31]). W pierwszej znalazła się analiza kilkunastu utworów teatralnych z różnych epok, począwszy od *Króla Edypa*, którego uznano niemal za archetyp tragedii czy sztuki teatralnej w ogóle, mit i rytuał zarazem; późniejsza analiza *Makbeta* może być uznana za wyraz przemyślanej i zmodyfikowanej postawy Fergussona.

Przy analizie *Króla Edypa* użyty został prosty aparat pojęciowy, oparty na koncepcji rytmu tragicznego, naśladownictwa akcji, bohatera i kozła ofiarnego (*scapegoat*), by doprowadzić do interpretacji tragedii jako sztuki teatralnej i jako ceremonii obrzędowej.

Tragiczny rytm akcji to pojęcie zapożyczone od K. Burke'a. Składają się nań trzy ruchy czy trzy etapy: *Poiema*, *Pathema*, *Mathema*, które Fergusson interpretuje jako cel, cierpienie i poznanie. Zgodnie ze strukturą rytu, Edyp przejmuje rolę kozła ofiarnego w obrzędzie, którego istotną treść stanowi poszukiwanie osobistej identyczności i ofiara na rzecz społeczności — miasta. Wszystkie postaci biorą w tym udział, przede wszystkim jednak chór, wespół z protagonistą Edypem.

Zarówno rytuał jak i tragedia są naśladownictwem akcji czynią to jednak w różny sposób, choć wspólny im jest rytm tragiczny. Zresztą wszystkie elementy tragedii (język, postaci, fabuła) uczestniczą w tym procesie: Fergusson bowiem używa terminu *akcja* w bardzo szerokim sensie („centrum czy cel życia

---

[28] K. Burke, *The philosophy of literary form*, Louisiana 1941; *The grammar of motives*, Prentice Hall 1945.

[29] S. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge 1942; *Feeling and Form*, New York 1953.

[30] F. Fergusson, *The idea of theater. The art of drama in changing perspective*, Princeton 1949.

[31] F. Fergusson, *The human image in dramatic literature*, New York 1957.

psychicznego, z którego wynikają zdarzenia"). Poszczególne partie — epejzodiony tragedii to akty mimetyczne.

Warto zatrzymać w pamięci taką koncepcję akcji, inspirowaną zresztą przez K. Burke'a; miała ona odtąd zadomowić się w krytyce literackiej. W kilkanaście lat później, prezentując swoją analizę *Makbeta* (*Macbeth as an imitation of an action* [32]) doprecyzował Fergusson i to pojęcie, silniej akcentując teatralną specyfikę akcji w sztuce dramatycznej, przeznaczonej do realizacji na scenie, i konieczność zakotwiczenia akcji w konkretnych zdarzeniach, oparcia na osnowie fabularnej (*plot*).

Interesując się akcją symboliczną, rytmem tragicznym, analogią akcji, naśladownictwem akcji — nawiązuje Fergusson do Arystotelesa. Nie jest w tym wyborze patrona odosobniony — w tych samych latach dojrzewa grupa neoarystotelików z Chicago, o których miałam okazję pisać już kilkakrotnie [33], podobnie jak Zdzisław Łapiński [34]. Uznany ogólnie za przywódcę szkoły chicagowskiej Ronald Crane przeprowadza analizę terminu *mythos* u Arystotelesa [35]. Wyróżnia tam dwa możliwe znaczenia terminu, oba obecne w *Poetyce*: a. *mythos* to wszystko, co stanowi w tragedii „przedmiot naśladownictwa", więc synteza rzeczy przedstawionych czy powiedzianych, b. w ściśle formalnym sensie *mythos* jest pierwszą zasadą, celem, duszą tragedii. Autor podkreśla też, że już w samym terminie *mythos* tkwi pojęcie konstrukcji materiału: moralnej kwalifikacji, prowadzącej do wywołania „tragicznej przyjemności". Przeciwstawia się natomiast Crane ciasnemu rozumieniu terminu: na pewno *mythos* nie da się sprowadzić do *argumentum*, do schematu fabularnego, do zewnętrznych zdarzeń. Istotnej treści tego terminu nie odda też sprzężenie akcja-

---

[32] Ibidem.

[33] I. Sławińska, *Badania literackie w Ameryce: rozwój dyskusji metodologicznej*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1960, z. 3, s. 181—201; *Teoria dramatu na Zachodzie (1945—1960)*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 3; *Spór o mythos w amerykańskiej krytyce literackiej*, „Zeszyty Naukowe KUL" r. III(1960), z. 4, s. 61—70.

[34] Z. Łapiński: recenzja książki R. S. Crane'a, *The languages of criticism and the structure of poetry*, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 2.

[35] R. S. Crane, *The languages of criticism and the structure of poetry*, Toronto 1953.

-postać. Mówiąc o *mythos* (*plot*), winniśmy dodawać zawsze jakiś określnik specyfikujący np. *tragic plots*, *comic plots*. Wolno nam też posługiwać się terminem *plot* na oznaczenie całostek artystycznych pewnego rodzaju, struktur, które stanowią materialną podstawę do poetyckiej *dynamics*.

Sugestie Crane'a podchwycił Paul Goodman z Chicago w swojej *Strukturze literatury* [36], ułożonej właściwie według zaproponowanej przez Crane'a zasady: *serious plots*, *comic plots*, *novelistic plots*. Swoją metodę nazywa Goodman krytyką formalną, odróżniając ją od badań genetycznych i finalistycznie zorientowanych. *Plot* określona zostanie jako „system wiązania części, system, który przenosi je od początku do końca (utworu), w sposób ciągły i zmienny zarazem". „W wielu sztukach — mówi Goodman — język i wystawa sceniczna stwarzają charaktery i posuwają akcję naprzód, ale *plot* to stosunki między postaciami i akcją oraz przejście od myśli bohaterów do myśli filozoficznej". Pojęcie *plot* łączy więc Goodman z syntezą, uogólnieniem, które przekazuje ostateczny sens sztuki.

Najbardziej instruktywna jest analiza *Króla Edypa* w kategoriach akcji poważnej i złożonej (*serious and complex*). Od razu jesteśmy w kręgu *Poetyki* Arystotelesa. Z niej czerpie autor cały rejestr pojęć i terminów: przy analizie akcji będzie mówił o perypetii, litości i trwodze, catharsis, karze, elementach widowiska i języka. Wciąż pamięta o sześciu składnikach tragedii wyliczonych w *Poetyce*.

Wśród teoretyków krytyki mitograficznej honorowe miejsce zajmuje Northrop Frye, zwłaszcza jako autor tomu studiów pt. *Anatomia krytyki* [37]. Mówiło się o tej pozycji i w Polsce sporo: rzecz była też referowana w 1960 r. przeze mnie [38], w 1962 — przez Z. Łapińskiego [39], w 1967 — przez E. Sarnowską [40]. Najobszerniejszy i najwnikliwszy wykład znajdziemy w recenzji Z. Łapińskiego, do niej więc warto przede wszystkim odesłać czytelnika — i odnieść się w obecnej relacji, korzystając też z wprowadzo-

[36] P. Goodman, *The structure of literature*, Chicago 1954.
[37] N. Frye, *Anatomy of criticism. Four Essays*, Princeton 1957.
[38] Por przypis 33.
[39] Z. Łapiński, loc. cit.
[40] Por. przypis 18.

nych do recenzji Łapińskiego obszernych cytatów (w jego przekładzie).

Skupimy się tylko na tej partii książki Frye'a, w której daje on wykład krytyki archetypowej i mitograficznej. Krytyce tej Frye przypisuje wielką rolę kulturową. Ta bowiem krytyka dostrzega w poezji funkcję budowania wspólnoty. „Zajęta jest przeto społecznym aspektem poezji, będącej soczewką wspólnoty. Symbol w tej fazie jest jednostką łączności, nazwaną przeze mnie archetypem: to znaczy typowym, czyli powracającym obrazem. Pojmuję przez archetyp symbol, który kojarzy jeden poemat z drugim i pomaga tym samym ujednolicić i scalić nasze doświadczenie literackie. Skoro zaś archetyp jest jednostką łączności, zatem *archetypal criticism* zajmuje się literaturą przede wszystkim jako faktem społecznym i środkiem komunikacji. Badając konwencję i gatunki, próbuje ta krytyka włączyć poszczególne utwory w całość poetyckiego obszaru" [41].

Bardzo ważna w teorii Northropa Frye'a jest dystynkcja: *myth-mythos*. Mit to stosunkowo prosta struktura metaforyczna, obraz. Sytuuje się on między marzeniem sennym i rytuałem. „Dzięki niemu znajdują wyraz treści przedlogiczne i przedwerbalne". *Mythos* wyposażony jest w schemat fabularny: to wirtualna narracja. Oba pojęcia będą obszernie wyeksplikowane.

Omówienie różnych form metaforycznych, w jakie ubiera człowiek swoje marzenia o świecie roślinnym, zwierzęcym i mineralnym, zamyka Frye wnioskiem, że za sumę tych archetypów-mitów można uważać *Apokalipsę*, „gramatykę obrazowania apokaliptycznego".

Znajdziemy w niej też i gramatykę motywów piekielnych, tak eksploatowanych przez teatr współczesny: gruzy, narzędzia tortur, drzewo śmierci (por. *Czekając na Godota*), węże, smoki (wąż również należy do ulubionych motywów młodych grup teatralnych). Fakty te potwierdza współczesne życie teatralne i krytyka.

Mythoi układa Frye w cztery grupy czy klasy, odpowiednio do pór roku: *mythos* wiosny — to komedia; *mythos* lata — romans; *mythos* jesieni — tragedia; *mythos* zimy — ironia i satyra. Interesują nas tu oczywiście szczególnie formy dramatyczne: ko-

[41] Cyt. za Z. Łapińskim, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 2.

media i tragedia. Frye wyróżnia ogólny wzorzec komedii i tragedii, analizuje też poszczególne etapy tych gatunków, a także istotę samego procesu i koncepcję bohatera.

„Widzimy tu bohatera tragicznego — pisze Frye — naruszającego równowagę natury, rozumianą jako ład panujący nad widzialnym i niewidzialnym królestwem, równowagę, co prędzej czy później sama musi powrócić do normy. Naprostowanie tej równowagi Grecy zwali *nemezis*" [42]. Ale komedia zawiera w sobie potencjalną tragedię. Obrzędowym wzorem ukrytym za *katharsis* komedii jest zmartwychwstanie, które przychodzi po śmierci i „epifania" albo objawienie się wzwyż uniesionego bohatera [...]. Także dla chrześcijaństwa tragedia jest fragmentem boskiej komedii, szerszego schematu odkupienia i zmartwychwstania" [43].

Po omawianej tu *Anatomii krytyki* przyszły następne książki Frye'a, m. in.: *Uparta struktura* (*The Stubborn Structure*), *Ścieżka krytyki* (*The Critical Path*) — za szczytowe osiągnięcie Frye'a uznano jednak *Wielki kod* (*The Great Code*) [44], książkę o stosunku Biblii do kultury zachodniej, o wpływie Pisma Św. na wyobraźnię twórczą („...the impact of the Bible on the creative imagination"). W odróżnieniu od zwierząt żyjemy w „mitologicznym wszechświecie", a jednym z praktycznych zadań krytyki jest lepiej uświadomić nam nasze mitologiczne uwarunkowania („...to make us aware of our mythological conditioning" (s. XVIII). Przy okazji pada też ogólniejsza definicja funkcji krytyki: „świadoma organizacja tradycji kulturowej". Za patronów zastosowania krytyki biblijnej do świeckiej literatury, a tym samym za patronów swojej książki, uważa Frye H. G. Gadamera, P. Ricoeura i Waltera Onga.

Śmiałym zamierzeniom książki odpowiada jej wielce oryginalna dwudzielna struktura: sprawia ona, że te same problemy (język, mit, metafora, typologia) obejrzane są dwukrotnie: raz w porządku słowa (*the order of words*), drugi raz w porządku typologicznym (*the order of types*). Ujawnia w ten sposób autor najpierw bardziej literalne znaczenia w Biblii, potem zaś ogól-

[42] Ibidem, s. 612.

[43] Ibidem, s. 613.

[44] N. Frye, *The Stubborn Structure: essays on criticism and society*, 1970; *The Critical Path*, 1971; *The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto 1982.

niejsze, wielopiętrowe, w oparciu o poszczególne fazy dziejów Objawienia, jakie można w Piśmie Św. odczytać.

Inspiracja Fergussona i — w jeszcze może większym stopniu — Frye'a splotła się w krytyce teatralnej z innymi sugestiami, m. in. wzorcami analizy, jakie oferował *new criticism* z Cleanthem Brooksem na czele. Interpretacja metaforyki Szekspirowskiej, poszczególnych obrazów scenicznych, motywów słownych — tak obficie korzysta krytyka z tych wszystkich inspiracyj naraz, że nie sposób już tych zawęzleń rozciąć i rozgraniczyć.

Nie można też pominąć związków mitu z obrzędem, zresztą nieraz przez krytyków dyskutowanych: relacja ta zbliża nas już do teatru. Może w tym właśnie punkcie warto wprowadzić problematykę, wciąż dziś w refleksji teatralnej obecną, zwłaszcza w refleksji spod znaku Artauda: problematykę okrucieństwa, gwałtu, przemocy, zbrodni. Znalazła się ona w tytule książki R. Girarda *La violence et le sacré* [45], o licznych odniesieniach do tragedii greckiej.

Punktem wyjścia dla tej teorii jest nierozerwalne sprzężenie *sacrum*, elementu religijnego, z gwałtownością, mordem. Jego obrzędową ekspresją jest ryt ofiary (krwawej ofiary), w której zbiorowość, społeczność ofiarowuje swego delegata (*émissaire*). Ten akt ma uwolnić społeczność od prywatnego, indywidualnego, zbrodniczego okrucieństwa. Istnieje bowiem dobry i zły gwałt, sakralny i zbrodniczy. „Obrzęd nie jest niczym innym jak właśnie powtarzaniem — prewencyjnym i terapeutycznym — dobrego okrucieństwa" [46], które zresztą ma być zewnętrznie podobne do złego. Pomieszanie tych zjawisk prowadzi do kryzysu ofiarnictwa (*crise sacrificielle*); fenomen ten będzie przedmiotem długich rozważań autora, egzemplifikowanych tragedią grecką, która właśnie ów kryzys dramatyzuje i teatralizuje.

Ustanie rytu ofiary jako skutek zatarcia różnic między tymi zjawiskami, w efekcie wygaśnięcia zmysłu religijnego — grozi zachwianiem całego porządku kulturowego. Zresztą obrzęd i mit powtarzają i utrwalają pamięć jakiegoś autentycznego faktu zadanej śmierci. Czynią to jednak za pomocą substytucji — ofiara, delegat (*victime émissaire*) zastępuje społeczność, ale w osta-

[45] R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris 1974.

[46] Ibidem, s. 61.

tniej chwili jest zastąpiony przez inne stworzenie czy rzecz (np. zwierzę ofiarne). W ten sposób gwałt zostaje złagodzony, oderwany od człowieka, *déshumanisé*, a zło odjęte społeczności.

Problematyka okrucieństwa, o której tu mowa, nie należy — zdaniem autora — do minionej przeszłości. Przeciwnie, ludzkość podlega periodycznym nawrotom gwałtu i musi go rozbrajać. Każda żądza, każde uporczywe pożądanie jakiejś rzeczy wprowadza nas na drogę, prowadzącą do zbrodni. Jest w tym jakaś złowroga tajemnica; tylko jednak religijna interpretacja otwiera perspektywy poznania. Wiedzieli o tym wielcy tragicy greccy — ale nie wiedzą strukturaliści, redukując mit i obrzęd do struktur formalnych i eliminując element sakralny. Poznania odmawia zresztą autor zarówno przedstawicielom doktryn pozytywistycznych jak i psychoanalitykom obediencji freudystycznej. I jednym, i drugim doktryna zamyka drogę do zrozumienia fenomenu religijnego, którego istota związana jest właśnie z aktem odnowienia (komemoracji) i przedłużania (kontynuacji) wspólnoty, zakorzenionej, w ostatecznej instancji, w zabiciu ofiary (*victime émissaire*).

Książkę Girarda uznano za wielkie wydarzenie ze względu na perspektywę, którą otwiera, i refleksję o istocie *sacrum*, a więc „o człowieku i świecie kultury". Ludzie teatru, jak wiemy, podchwycili natychmiast ideę sakralnego okrucieństwa, ale „uczeni w piśmie" zgłosili wiele zastrzeżeń wobec tez, tak apodyktycznych i tak zupełnie abstrahujących od historycznych różnic w powstawaniu religii i w przejawach oraz formach kultu.

Nie mniejszym wydarzeniem stała się książka Laury Makarius pt. *Sacrum i pogwałcenie zakazów* [47]. Mówimy o niej ze względu na odniesienie do tragedii, ogólniej zaś dla problematyki obrzędowej w teatrze, choć powitano ją jako podstawową pracę antropologiczną, inspirującą zarówno metodologicznie, jak i na płaszczyźnie historycznych wywodów. Autorka przyjęła postawę opisową i historyczną, diachroniczną, w opozycji do Lévi-Straussa. Uwzględnia więc ewolucję historyczną, która właśnie prowadzi do stwierdzenia, że nie istnieje żadna gwałtowana przepaść między naszym myśleniem a myśleniem magicznym, ono przecież nadal funkcjonuje w życiu społecznym, choć ukryte za różnymi maskami.

[47] L. Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris 1974.

Autorkę interesuje przede wszystkim przemiana na drodze tabu-*sacrum*-religia, a zwłaszcza problem pogwałcenia tabu i puryfikacji, związanej już bezpośrednio z istotą tragedii. Pogwałcenie zakazu udziela przestępcom władzy *quasi*-boskiej, w każdym razie sakralnej. Przykładami takich postaci są: bliźnięta, kowal, król o boskich prerogatywach, magik (*trickster*), obrzędowy *clown*. Każdy z nich przekracza jakieś tabu, związane z krwią, z prawami krwi (np. kowal wykuwa broń, która będzie przelewać krew; kuglarz stwarza nowy świat, gdzie obowiązują inne prawa...). Ich rola w społeczności pełna jest paradoksów i dynamicznych spięć: dobroczynna i złowroga zarazem, zawsze jednak wyjątkowa, poza zasięgiem zwykłych praw. Podobną tezę postawił zresztą Duvignaud w odniesieniu do sytuacji aktora.

Abstrahując zupełnie od naukowego waloru tez autorki, który to walor pozostaje nadal przedmiotem dykusji między fachowcami, stwierdzić możemy aktualne zainteresowanie ludzi teatru dla problematyki zawartej na obszarach między *violence* i *violation*, sygnowanych ponadto pieczęcią sakralną. Wydaje się, że wywody L. Makarius mogą się też przydać historykom teatru przy interpretacji pewnych *emplois*, postaci i masek.

Na zakończenie jeszcze słowo o obrzędowych wzorcach i źródłach teatru w krytyce współczesnej. Jak wiadomo, problematyka ta została przypomniana na przełomie wieków przez inicjatorów Wielkiej Reformy Teatralnej — i właściwie odtąd została włączona w świadomość teatralną XX wieku. (Przerwy, czy raczej interludia konstruktywistyczne czy kubistyczne, okazały się efemerydami). Ponownie przypomniał wiecznie żywe wzorce obrzędowe A. Artaud [48], zwrócił też uwagę nie na odległy w czasie teatr grecki czy staroindyjski, ale wciąż jeszcze żywy teatr Bali. Teatr egzotycznych krajów tropikalnych jak i Dalekiego Wschodu został uznany za pełny teatr, teatr totalny (Kirby) [49].

Wielokrotnie spotkać można we współczesnej krytyce teatralnej odniesienie do teatru Kathakali (wprowadza go też Kow-

---

[48] A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris 1938. Fragmenty drukował „Pamiętnik Teatralny" 1961, z. 4; wydanie osobne pt. *Teatr i jego sobowtór*, przekł. i wstęp J. Błoński, Warszawa 1966.

[49] *Total theatre. A critical anthology*. Ed. E. T. Kirby, New York 1969.

zan, analizując pełny rejestr subkodów teatralnych), do teatru Bali, do konkretnych rytuałów na Nowej Gwinei czy na kontynencie australijskim. Inspiracje te i w Polsce są znane i żywe: w krytyce prezentował je Krzysztof Byrski (teatr staroindyjski) [50], istotę teatru obrzędowego, teatru wspólnoty, rozważał Zbigniew Osiński [51] i Kazimierz Braun [52]. Wiadomo, jak głęboko idea obrzędu przenika teorię i praktykę Grotowskiego [53]. Doświadczenie to (fascynacja teatrem rytualnym i obrzędem parateatralnym) stało się udziałem wielu grup amerykańskich — i również polskich, zazwyczaj zapatrzonych we wzorzec Grotowskiego (imitacje te trwały długo).

Nie sposób przedstawić odbicia tej problematyki w krytyce czy praktyce teatralnej. Ograniczmy się tu do jednej z postaci, bardzo reprezentatywnej dla obu dziedzin: to Richard Schechner, ongiś organizator młodego życia teatralnego w Nowym Jorku, dziś już profesor, wykładowca dramatu i autor kilku książek (*Environmental theater*) [54].

Z pracy *Od obrzędu do teatru i z powrotem* [55] wyjmujemy tezy dotyczące rozróżnienia obrzędu i teatru oraz procesu przechodzenia obrzędu w teatr. Za punkt wyjścia w swoich rozważaniach przyjmuje autor obrzędy w wioskach australijskich, ale jednocześnie pamięta wciąż o rytach społecznych dzisiejszej Europy. Korzysta w tych odniesieniach z prac, referowanych przez nas w rozdziale o socjologicznej problematyce, z książki E. Burns: *Theatricality* [56] i z książki E. Goffmana [57].

---

[50] M. K. Byrski, *Teatr i ofiara. (Antyczny teatr indyjski a msza wedyjska)*, „Zeszyty Naukowe KUL" 1968, nr 2, s. 27—31; *Teatr najantyczniejszy*, „Pamiętnik Teatralny" 1969, z. 1, s. 11—47.

[51] Z. Osiński, *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972.

[52] K. Braun, *Teatr wspólnoty*, Kraków 1972.

[53] J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, „Dialog" 1969, nr 8, s. 64—74.

[54] R. Schechner, *Environmental theater*, New York 1973.

[55] R. Schechner, *From ritual to theatre and back: the structure-process of the efficiency-entertainment dyad*, „Educational Theatre Journal", New York 1975.

[56] E. Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, London 1972.

[57] E. Goffman, *Presentation of self in everyday life. Relation in public*, New York 1959.

W życiu społecznym mamy do czynienia z *ritualized social drama*, który odróżniony zostanie od dramatu estetycznego (*aesthetic drama*), choć często przechodzi w tę ostatnią strukturę, gdy scenopis jest z góry znany i należy go tylko ściśle wypełnić.

„Trudno ustalić — pisze Schechner — różnice między dramatem społecznym i estetycznym. Dramat społeczny ma więcej niewiadomych wariantów, wynik jest wątpliwy — to raczej zabawa albo zawody sportowe. Dramat estetyczny jest niemal całkowicie zaaranżowany z góry i uczestnicy mogą skoncentrować się nie na strategii prowadzącej do osiągnięcia pewnych celów..., ale na samym przedstawieniu. Dramat estetyczny jest mniej instrumentalny, ale bardziej ornamentalny od dramatu społecznego. Może również posłużyć się symbolicznym miejscem i czasem; w ten sposób powstaje odrębny świat fikcji teatralnej" [58].

Na przykładzie tańców i ceremonii wybranej wioski australijskiej autor opisuje istotę rytów ekologicznych, gdzie chodzi o doraźne i pragmatyczne cele (udział w dystrybucji mięsa). Inny charakter ma oczywiście rytuał regligijny, zmierzający do przywołania bóstwa w ludzkiej czy zastępczej, symbolicznej postaci.

Istotną opozycję między rytuałem i teatrem wyraża antynomia: pragmatyczny cel-rozrywka (*efficiency-entertainment*). Wprowadzona przez autora tabelka ma unaocznić te różnice:

Pragmatyczny cel	Rozrywka
Ritual	*Theatre*
rezultat	zabawa
połączenie z Kimś nieobecnym	tylko dla obecnych
czas symboliczny	chwila obecna
przywołuje Transcendencję	widownia w Transcendencji
aktorzy w transie	aktor w pełni świadomy
widownia uczestniczy	widownia obserwuje
widownia wierzy	widownia ocenia
krytyka jest zakazana	zachęca się do krytyki
kolektywna twórczość	indywidualna twórczość

Nie ma czystych typów: każde przedstawienie można uznać za rytuał albo za teatr zależnie od dominującej tendencji, stopnia nachylenia w stronę bezinteresownej przyjemności czy też innych, praktycznych celów (politycznych, wychowawczych, finansowych).

[58] R. Schechner, *From ritual...*, s. 464.

I tak np. laikowi *musical* na Broadwayu może wydać się sprawą czystej, bezinteresownej zabawy, ale socjolog, ekonomista czy zawodowiec spojrzy na to zjawisko jako na skomplikowany proces-rytuał, zmierzający do uzyskania maksymalnych zysków.

Współczesne życie teatralne dąży do rytualizacji: świadczy o tym choćby wyakcentowanie samego warsztatu teatralnego, prób, pracy zakulisowej, całego procesu narodzin teatru (*théâtre à l'état naissant*, *travail théâtral*). Elementem rytuału staje się też wprowadzenie widzów na salę, nieraz zaciemnioną, gdzie aktorzy, już w odpowiedniej sytuacji, dopuszczają widzów do uczestnictwa w obrzędzie. „Te właśnie procedery — komentuje Schechner — sprawiają, że teatr staje się teatrem, niezależnie od tematu, intrygi albo innych tzw. elementów dramatycznych" [59].

Ciekawą uwagę dorzuca tu Schechner: że modelem dla dzisiejszego teatru jest medycyna i kościół, a przede wszystkim — szamanizm, jako religia „ironiczna i pełna trików". O szamanizmie pisał przy tej okazji E. T. Kirby [60], Mircea Eliade powołał się, *ex re* szamanizmu, na naszego Sieroszewskiego [61].

Całą historię teatru można by przedstawić jako splot (*a braiden structure*) dwóch równoległych tendencyj: pragmatycznej (dydaktycznej) i ludycznej. W kulturze zachodniej teatr kwitnie w epokach gęstego splotu (*tight braid*), tj. gdy obie tendencje są równie dynamiczne. Tak było w złotym wieku Grecji, w epoce elżbietańskiej, w okresie Wielkiej Reformy Teatralnej. Dominacja pierwszej orientacji (rytualistycznej) rodzi widowiska uniwersalne, alegoryczne; teatr tego typu trwa zazwyczaj długo. Taki był teatr późnego średniowiecza: obrzędy kościelne, ceremonie dworskie, moralitety, *pageants*. Ale dzisiejsze teatry studyjne, laboratoryjne, warsztaty teatralne stają pod znakiem tego samego dążenia, nie mówiąc już o wyraźnie pragmatycznych Guerilla-theatres, Street-theatres, psycho- i socjodramach.

---

[59] Ibidem, s. 468.

[60] E. T. Kirby, *The shamanistic origin of popular entertainments*, „The Drama Review" 1974, nr 18.

[61] M. Eliade, *La nostalgie du Paradis*, (w:) *Mythes, rêves et mystères*, Paris 1957, s. 81. Eliade cytuje tam studium W. Sieroszewskiego, *Du chamanisme d'après les croyances des yakoutes*, „Revue de l'histoire des religions" 1902, s. 204—235 i 296—335.

Długi *passus* poświęcony jest teatralnym aspektom mszy katolickiej (z powołaniem się na autorytet dwunastowiecznego autora Honoriusza z Autun); w końcu autor stwierdza, że chyba jednak msza jest obrzędem, nie teatrem (zresztą cały wywód i wniosek używa czasu przeszłego jakby była mowa o zjawisku średniowiecznym i dawno już minionym!!!).

Fascynację obrzędami krajów azjatyckich, afrykańskich i australijskich poświadczają liczne pielgrzymki ludzi teatru zachodniego po wzory i inspiracje. Takie pielgrzymki odbywają: Grotowski (Indie), E. Barba, Peter Brook, Richard Schechner i wielu innych. Zresztą występują tam przeważnie w charakterze *trade partners*, którzy w zamian za nieformalny staż w tych krajach mają im również coś do ofiarowania. Tubylcy domagają się zresztą takiego rewanżu (w piosenkach, tańcach, scenkach mimicznych).

Nie ma ścisłych i ontologicznych różnic między obrzędem, rozrywką i zwykłym życiem. Dystynkcje tworzy kontekst, nie struktura; kontekst i konwencja, „umowa społeczna" między widzem i aktorem. I tak rytuał, przeniesiony do sali teatralnej (czy w ogóle wyjęty ze swego naturalnego, ekologicznego kontekstu) staje się teatrem; na odwrót, teatr może wrócić do obrzędu — to właśnie próbował zrealizować Grotowski i Living Theatre. Te same ambicje ma i Schechner, pracując z Performance Group. Stąd właśnie tytuł jego wypowiedzi: *From ritual to theatre and back*. Zarówno teoria jego jak i działalność teatralna jest zresztą w Polsce znana, przede wszystkim dzięki redakcji „Dialogu" [62].

*

* *

Rozdział ten, odmienny w swym charakterze od innych, bezpośrednio odniesionych do pewnych tendencji czy określonej problematyki w teatrologii, stanowi raczej wstęp czy ogólne wprowadzenie do krytyki mitograficznej, symbolistycznej czy rytualistycznej. Mówiło się tu o interepretacji symbolicznej zjawisk na-

[62] R. Schechner, *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*, „Dialog" 1967, nr 1; *Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego*, „Dialog" 1976, nr 5. W latach 1968—76 ukazało się też wiele artykułów i notatek o Schechnerze w poszczególnych zeszytach „Dialogu".

tury, o wykrywaniu archetypów w kulturze, o odczytywaniu wzorców mitycznych i struktur obrzędowych w teatrze. Skupieni raczej na tych ogólnych kontekstach i teoriach, niewiele wprowadziliśmy tu przybliżeń i konkretów; zrezygnowano tu np. z prezentacji wielu studiów, mających za przedmiot funkcję mitu w teatrze współczesnym (prac tych i w Polsce już nie brak). Zabrakło tu nawet — z powodów, wymienionych na początku rozdziału — przedstawienia tak ważnych inspiratorów jak Teilhard de Chardin, Mircea Eliade, Lévi-Strauss.

Orientacja która była tu przedmiotem naszych rozważań, przeżywa niewątpliwie renesans; do niej, jak sądzi wielu, należy przyszłość. Nie powstała jeszcze w tym kluczu teatrologia, jako system, teatrologia, którą można by postawić obok semiologii teatru czy systematycznego wykładu koncepcji teatru, zbudowanej na przesłankach Ingardena. Nie tworzy systemu omawiana tu książka Frye'a, zresztą nie teatr jest jej zasadniczym przedmiotem. Otóż to: koncepcje symbolicznego obrazowania i archetypu dotyczą ogólnej teorii rzeczywistości i w niej również — kultury, nie zaś specyficznej struktury dzieła sztuki. Prowadzą ku tej specyfice w daleko większym stopniu teorie mitu, podkreślające jego fabularną i dramatyczną strukturę, teorie „akcji symbolicznej" i teorie, interpretujące teatr jako powtórzenie obrzędu. „Rytualna" koncepcja teatru, bardzo modna przecież w okresie Craiga i Appii, podlega teraz znamiennej reinterpretacji, socjologizującej czy wręcz socjologicznej. Obrzęd pojmuje Schechner przecież nie jako ryt religijny, ale raczej „ekologiczny", skoro komercjalny *musical* na Broadwayu traktuje jako obrzęd.

O mitach współczesnych, o micie Chaplina, aktorów, piór, purpury, schodów w operze — mówi się w rozdziale „socjologicznym". Notujemy tu laicyzację czy desakralizację obu pojęć: mit i ryt. W takich kontekstach nie reprezentują one już „symbolicznego światopoglądu" — stają się pragmatycznym, dogodnym instrumentem analizy, zaanektowanym przez socjologię. Utrzymuje się jednak dynamiczna polaryzacja znaczeń w kierunku obu biegunów: ku sakralnemu i ku laickiemu odczytaniu tych terminów.

Jeśli — jak wspomniano przed chwilą — nie powstała jeszcze systematyczna nauka o teatrze w „symbolicznym" kluczu, teatr

współczesny, zwłaszcza młody, poszukujący teatr, wypowiedział się natychmiast i zupełnie jednoznacznie. Zanim antropolodzy sformułowali w druku tezę, że *Apokalipsa* jest *summą* symbolicznego obrazowania — sięgnęły po tę tematykę (i tytuł) młode zespoły. Przedstawiono stworzenie świata, grzech pierwszych rodziców; wąż stał się bohaterem niezliczonych teatralizacji, podobnie jak konflikt Kaina i Abla (przy heroizacji Kaina, naturalnie). Wprowadzono do teatru *Pieśń nad pieśniami*, wiele scen z Biblii, ale i z ksiąg Wedy czy Koranu. Znamy oszałamiającą karierę *Godspell* i *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego, teatralizacje Bread and Puppet, happeningi Livingu. Sakralne obrzędy indyjskie, afrykańskie, australijskie prezentują nie tylko twórcy teatralni, którzy odbyli tam pielgrzymkę „do źródeł teatru", tj. do autentycznych obrzędów, ale poczciwi amatorzy z Pipidówki (w Polsce czy Texasie).

Ulotna moda, która przeminie? Snobizm na egzotykę? Łatwizna mało obowiązująca? Okazja do ekspresji fizycznej, wizualnej i taktylnej? Odwrót od przekładu własnych emocji na język intelektu, od werbalizacji? Z pewnością i te motywy — naturalnie nie uświadomione — działają również. Ale chyba i głębsze tęsknoty ku tym zapomnianym już obszarom doświadczenia ludzkiego, na których czeka spotkanie z tajemnicą.

Od psychoanalizy do psychokrytyki i z powrotem

Tytuł tego rozdziału określa już jego program, układ i strukturę geometryczną: zapowiada ruch kolisty, którym psychoanaliza wraca na swoje dawne pozycje. Pozycje z ostatniej dekady przedwojennej, kiedy to autorytet Freuda utrwalił się nie tylko w psychiatrii, ale i w twórczości artystycznej, w powieści, w teatrze, a także i w krytyce. Jak wiadomo, zainteresowanie psychoanalityczną interpretacją sztuki nie osiągnęło w Polsce nigdy takich rozmiarów jak na Zachodzie: kontrowały ją nader skutecznie propozycje metodologiczne Ingardena i formalizmu rosyjskiego, wtedy właśnie odkrywane.

Nawrót do Freuda notujemy bardzo wyraźnie około 1950 r.,

przy czym już wówczas wyrasta druga osobowość, zrazu interpretator, kontynuator, a wkrótce już niemal samodzielny konkurent, który daje swe imię nowemu odgałęzieniu czy nowemu „szlakowi" psychoanalizy: lakanizmowi. Chodzi oczywiście o Jacques Lacana, który w 1953 r. opuszcza manifestacyjnie Towarzystwo Psychoanalityczne w Paryżu, by pójść odtąd własną drogą, jako przywódca grupy, profesor wyższej uczelni, kierownik seminarium i redaktor serii wydawniczej pt. *Le Champ Freudien*. W owym krytycznym roku 1953 Lacan wygłasza sławne przemówienie (zwane odtąd jego „rzymską mową") o *Funkcji i zakresie słowa i języka w psychoanalizie* [63]. Do znaczenia tej wypowiedzi wrócimy przy innej okazji. Interesuje ona teatrologów ze względu na problematykę słowa, bardzo tam wyeksponowaną, i na trafne diagnozy, dotyczące współczesnej sytuacji słowa w życiu społecznym. Prace grupy Lacana ukazują się we wspomnianej kolekcji *Le Champ Freudien*, prócz tego zaś w czasopismach „Scilicet", „La Psychanalise", „Les Temps Modernes" i innych. Udział problematyki teatralnej nie jest w tych pismach znaczny, także w tym rozdziale zrezygnujemy z prezentacji tez Lacana, rezerwując ją na dyskusję o sytuacji języka w teatrze.

Za twórcę psychokrytyki uchodzi Charles Mauron, który swoją książkę z 1963 roku opatrzył znamiennym podtytułem: *Wprowadzenie do psychokrytyki* [64]. Nie ta książka jednak zainicjowała jego pracę w tym kierunku, ale studium o elemencie podświadomości w dziele i życiu Racine'a (powstałe w r. 1954) [65]. Dla scharakteryzowania głównych tez i wywodu Maurona, oddajmy głos wytrawnemu krytykowi francuskiemu: „Według Maurona geneza dzieła Racine'a odtwarza psychogenezę osobnika (autora) na poziomie twórczości artystycznej. Co człowiek tworzy każdego dnia poprzez nieustanne wysiłki i poszukiwania, poeta wyraża jasno na papierze.... Wszystko dzieje się tak, jak gdyby dzieło było zaszczepione na podświadomości autora. U samej pod-

[63] J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, w: *Ecrits* t. I, Paris 1966, s. 110—208.

[64] Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris 1963.

[65] Ch. Mauron, *L'Inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine*, „Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-Marseille" 1957.

stawy obie struktury są styczne; dzieło sztuki okazuje się aktem samopoznania również nieświadomego" [66].

Mauron używa w analizie tragedyj Racine'a instrumentów ściśle freudystycznych: *libido*, kompleks Edypa, *Id*, *Ego*, *Superego*. Do pojęć tych dorzuca jednak i nowe: *métaphore obsédante* (metafora obsesyjna) i *mythe personnel* (mit osobisty). Wyjaśnienie tych pojęć znajdzie się później.

Zasadniczy konflikt Racine'a to konflikt między jego pasją teatralną (*libido*), która ma charakter incestu i cenzurą świadomości karzącej (*Superego*), która doprowadza do masochizmu, widocznego w ostatniej fazie twórczości Racine'a, także i w *Fedrze*. Zdaniem Maurona, strukturę tragedyj Racine'a ujmuje następujący schemat: 1. namiętność Edypowa (pasja teatralna, odczuwana jako przyjemność zakazana), sadyzm; 2. triumf Edypa; 3. kontratak ze strony *Superego*, skuteczna cenzura, masochizm. Cały ten wywód budzi oczywiście wątpliwości czy nawet sprzeciwy, zwłaszcza utożsamienie pasji teatralnej z kompleksem Edypa!

Z daleko bardziej dojrzałą i wypracowaną teorią , wolną już od tak fanatycznej obediencji wobec Freuda, wystąpił Mauron w 1963 r. we wspomnianej już książce: *Od metafor obsesyjnych do mitu osobistego*. Studia, zawarte w tej książce (o Mallarmé, Nervalu, Baudelairze, Valérym), poprzedził Mauron obszerną przedmową, która stała się wykładem jego koncepcji i metody. Do poprzedniego studium o Racinie dorzucił tu Mauron dalsze, dotyczące teatru Corneille'a i Moliere'a.

Dla wyjaśnienia stosunku do Freuda podkreśla autor od razu we wstępie swoje credo indeterministyczne (*je tiens toute création esthétique pour indeterminée*, s. 12). Dzieło sztuki to zjawisko jedyne i nieprzewidywalne, ale pełniejsze jego zrozumienie wymaga znajomości kontekstu. Kontekst rozumie Mauron genetycznie

---

[66] J. Leenhardt, *Psychocritique et sociologie de la littérature*, w: *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1968, s. 262. „Pour Mauron la genèse de l'oeuvre de Racine reproduit la psychogenèse de l'individu Racine, au niveau de la création de l'artiste. Ce que l'individu crée chaque jour dans sa vie par les tâtonnements incessants, le poète l'exprime en clair sur le papier [...] Tout se passe [...] comme si l'oeuvre était greffée sur l'inconscient de l'auteur. A la base les structures coincident, et l'oeuvre d'art apparait comme une autoconnaissance également inconsciente".

(a więc całkiem pozytywistycznie): chodzi o poznanie stanu rzeczy przed narodzeniem utworu (artefaktu). Transponując trzy czynniki, określone ongiś przez Taine'a, Mauron wylicza: środowisko i jego dzieje, osobowość i jej historia, język i jego historia. Psychokrytyka skupia się na drugim z wymienionych czynników, ograniczając pole badawcze do osobowości nieświadomej (*personalité inconsciente*). Termin wydaje się dostatecznie jasny, stąd Mauron odrzuca inne propozycje terminologiczne: *extraconsciente* czy *transconsciente*. Oczywiście badanie udziału i funkcji osobowości nieświadomej nie wyjaśnia całej złożoności dzieła sztuki, nie prowadzi do syntezy i nie może zastąpić badania innych składników czy aspektów utworu.

Psychokrytyka — według relacji Maurona — rodziła się i dojrzewała powoli już przed wojną jako reakcja (czy ściślej: jedna z reakcji) na odkrycie pod- i nieświadomości, „największe odkrycie XX wieku". Dojrzewała w dyskusji, w kontekście i częściowo w opozycji zarówno do krytyki klasycznej, do krytyki „tematycznej" i do psychoanalizy klinicznej. Te ostatnie relacje i dystynkcje wydają się tak zasadnicze, że nie możemy ich pominąć.

Psychokrytyka różni się od psychoanalizy i przedmiotem, i celem, i metodą czy techniką badawczą. Przedmiotem, gdyż psychokrytyka zorientowana jest na dzieło sztuki, nie na człowieka: stara się odnaleźć w dziele odcisk nieświadomych procesów, bada jego formy, konfrontuje swoje odkrycie ze stwierdzeniami innych metod badawczych. Nie ma żadnych ambicyj diagnostycznych ani terapeutycznych. Posługuje się metodą empiryczną, wychodzi od faktów (znajduje np. obecność pewnego mitu), by poddać je interpretacji i skontrolować poprzez zestawienie z biografią artysty. „Nigdzie — zapewnia Mauron — nie sprowadzam dzieła do mitu ani do wydarzenia z biografii" [67]. W pierwszej książce o Racinie, jak wyznaje autor, ograniczył się tylko do stwierdzenia mitu, pragnął też podkreślić jego struktury i ewolucję. Mit ten uznano tam za obraz osobowości nieświadomej jej wewnętrznego dynamizmu.

Następna relacja, ważna dla nas również, to relacja: psychokrytyka — krytyka tematyczna, o której mówiło się już poprze-

[67] „Nulle part je ne réduis l'oeuvre au mythe, ni celui-ci à quelque événement biographique". (Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, s. 26).

dnio. Mauron za przedmiot polemiki wybierze pisma i ujęcia Bachelarda, uznając go słusznie za inspiratora i przywódcę szkoły. Przyznając mu wielką subtelność w ujęciach, atakuje Bachelarda za brak rygorystycznej dyscypliny naukowej, za brak pewnych problemów psychologicznych np. pytań o miejsce i funkcje nieświadomości. Bachelard istotnie pytania takiego nie stawia, gdyż interesuje go, jak pamiętamy, świadome marzenie (*le cogito rêvant*), to wszystko, co na naturze zaszczepiła kultura, to co się dzieje powyżej, nie poniżej szczepu (nawet w zakresie samej wyobraźni twórczej, nie tylko w dziele sztuki). Sztuka powstaje, według definicji Bachelarda, „z natury już zaszczepionej". Do psychologii literatury wprowadza pojęcie kompleksów kultury obok kompleksów, jakimi operuje Freud i psychoanaliza. Ale ta ostatnia — w sensie ścisłej nauki — zostaje zignorowana.

Ten sam zarzut (abstrahowania od pod- czy nieświadomości, braku naukowo zdefiniowanej pozycji względem psychoanalizy) kieruje autor pod adresem uczniów czy sympatyków Bachelarda: G. Pouleta, J. P. Richarda, J. Starobinskiego. Operują oni takimi tematami, jak czas, koło, głębia, przezroczystość, nie wiemy jednak do końca, na jakim poziomie świadomości autorskiej sytuują się te tematy. Pytanie to, którego krytycy ci wcale sobie nie stawiają, uważa Mauron za zasadnicze.

A oto schematy jego własnego postępowania badawczego:

1. zestawienie tekstów danego autora dla wydobycia zespołów skojarzeniowych, wiązek obrazów obsesyjnych, zapewne mimowolnych;
2. zbadanie struktur, które tworzą te powtarzające się zespoły (układają się one bowiem w figury i sytuacje dramatyczne). Analiza tego typu doprowadzi do wykrycia mitu osobistego autora (*son mythe personnel*);
3. mit ten podlega interpretacji jako wyraz osobowości nieświadomej (a także jej przemiany);
4. rezultaty osiągnięte poprzez analizę utworu należy sprawdzić przez konfrontację z życiem autora.

Obejmujący cztery etapy proces badawczy wyznacza także układ całej książki, której pierwszą część wypełnia prezentacja zespołów obsesyjnych (metafory, skojarzenia, fragmenty snów, powracające sytuacje). Następna partia pod tytułem: *Od zespołów do figur i do mitu osobistego* rozpoczyna etap właściwej interpretacji. Egzemplifikacji dostarczą tu czterej poeci: Mallarmé,

Baudelaire, Nerval, Valéry. Analiza w każdym przypadku skupia się na postaci czy postaciach kobiecych: one stanowią ów przedmiot wewnętrzny (*objet interne*), który jest jądrem mitu.

Gdy zbliżymy się już do pojęcia sytuacji dramatycznej, czyli interrelacji międzyludzkiej, Mauron sięgnie po egzemplifikację do teatru. Tę zresztą „sytuację dramatyczną, wewnętrzną, osobistą, wciąż modyfikowaną [...], ale uparcie trwającą i rozpoznawalną" [68] autor proponuje, zawsze tytułem hipotezy, nazwać mitem osobistym.

Krytyk wróci do Racine'a, by ująć jego mit osobisty w schemat graficzny. Schemat ten uwidacznia stałą relację między postaciami: miłość, zrazu agresywna, nawet połączona z pewnym sadyzmem, która — drogą rezygnacji — prowadzi niemal do masochizmu; agresorzy, prześladowcy i ofiary. Wśród agresorów i prześladowców dominują „męskie" kobiety i ojcowie.

Układu tego, twierdzi Mauron, z pewnością nie powtarza Racine świadomie: jest on dziełem podświadomości (czy nieświadomości) poety. Za każdym razem, czy to w dramacie czy w liryce, odnajdujemy pewną ilość scenek dramatycznych, których akcja i postaci są bardzo znamienne (dla autora). Zgrupowanie tych scenek tworzy mit osobisty.

Mit konstytuuje się przez skrzyżowanie dwóch procesów: interioryzacji przedmiotu zewnętrznego i eksterioryzacji obrazów wewnętrznych. Wszystko to odbywa się w jakimś okresie czasu, dojrzewa powoli, i stąd czas jest tu niezmiernej wagi współczynnikiem. Wielokrotnie i z naciskiem powtarza Mauron, że abstrahowanie od czasu, od trwania byłoby nonsensem. Chodzi naturalnie o trwanie przeżyte (*une durée vécue*). Psychokrytyka odrzuca zarówno interpretację psychoanalizy, gdy ta widzi genezę dzieła sztuki w jednym konkretnym zdarzeniu, jak też i wszelkie teorie, odrywające zupełnie twórczą wyobraźnię poety i jej owoce od podłoża doświadczeń autora czy od jego przeżyć nieświadomych.

W każdej tragedii rozpoznaje autor obecność ironicznej maski. Drwi ona właśnie z tego szlachetnego *Ego*, jakim jest bohater

---

[68] „...Une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable". (Ch. Mauron, ibidem, s. 195).

na początku I części (*ego gloriosus*). Elementy komiczne u Corneille'a wiążą się jednak z II częścią: z mechanizmami obronnymi, które nie doprowadzają do pełnego sukcesu, (mechanizmy obronne przeciw zmorom ojcobójstwa i przeciw narcystycznemu samouwielbieniu). Odosobnienie i ucieczka w glorię — budzą uśmiech. Marzenie o heroizmie nie wykracza poza słowa. To kłamstwo. Stąd właśnie tytuł rozdziału o Corneille'u w książce Maurona: *Kłamca i bohater...*

Ciekawe, że ten sam motyw pojawia się u Molière'a, już wyraźnie i jednoznacznie w kontekście komediowym. Apoteoza *ego gloriosus* ma już grymas jawnie komiczny; jest to apoteoza błazeństwa. Pan Jourdain ukazuje się jako Mamamouchi, Argan jako „doktór".

„Mit osobisty" komediopisarza, mit wyrażony w burlesce, błazenadzie, farsie, interesuje tak bardzo autora, że poświęca mu odrębną książkę pt. *Psychokrytyka rodzaju komicznego*[69]. Następne prace (z lat 1967 i 1968) zatrzymują się przy poszczególnych składnikach dramatu: przy postaciach [70] i przy sytuacji dramatycznej w jednej tragedii (*Fedra*) [71]. Pominiemy je jednak, by zasygnalizować późniejszą książkę Maurona *Teatr Giraudoux. Studium psychokrytyczne* [72].

W odróżnieniu od poprzednich studiów to ostatnie podejmuje podwójną konfrontację: z życiem pisarza i z sytuacją historyczną, w której powstały jego ostatnie dramaty. Stąd postaci Giraudoux mają podwójne odniesienia, czy podwójne *signifiés*. Punktem wyjścia do analizy staje się motyw ucieczki i kryzysu w miłości. Miłość nie udaje się, nawet „edeniczne" pary ulegają rozbiciu, chwilowe iluzje pękają, odsłaniając ogólny niepokój. Mauron ustala dwie struktury właściwe mitowi osobistemu Giraudoux: 1. dzieje bohatera, który odchodzi w akcie kontestacji przeciwko porządkowi społecznemu; 2. „para edeniczna" rozrywa się wchodząc w nowe związki, powstają dwie pary, z których jedna nawiązuje kon-

[69] Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique. Essai de psychocritique comparée*, Paris 1964.

[70] Ch. Mauron, *Les personnages de V. Hugo*, Paris 1967.

[71] Ch. Mauron, *„Phèdre" — la situation dramatique*, Paris 1968.

[72] Ch. Mauron, *Le théâtre de Giraudoux. Etude psychocritique*, Paris 1971.

takt z rzeczywistością, obiektywna i obojętna, druga pozostaje poza życiem, czysta i patetyczna.

Najuważniej przygląda się Mauron *Elektrze* Giraudoux. Słusznie przesłanie tej sztuki uważa za szczególnie ważne, uniwersalne, bliskie w tym względzie *Hamletowi*. Mit Elektry i Orestesa został wzbogacony o obecność świata roślinnego i zwierzęcego: pierwszy reprezentuje Ogrodnik, drugi — Żebrak. Te światy stanowią jakąś przeciwwagę dla intryg i komplikacyj w świecie ludzi. Królestwo wegetalne i animalne to zarazem pokusa ucieczki, odsunięcia się od zgiełku i problemów współczesności. Zdaniem Maurona, właśnie ten konflikt odbija „mit osobisty" Giraudoux: polaryzacja między dążeniem do sukcesów, osiągnięć i tęsknotą czy wiernością w stosunku do „wysp szczęśliwych". Za chwilę zaś doprecyzuje: „Totalny mit Giraudoux można podsumować jako konflikt dwóch kłamstw" (s. 267): kłamstwa wobec ludzi (szlachetnego oszustwa) i kłamstwa wobec siebie. Świetnym przykładem takiego kłamstwa jest sztuka pt. *Wojny trojańskiej nie będzie* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*). Naprawdę Giraudoux był przecież doskonale świadomy, że wojna trojańska wybuchnie i że przyniesie zagładę narodom i miastom. Szlachetne kłamstwa ostatniej sztuki Giraudoux, *Wariatka z Chaillot*, umieszcza już pisarz w melancholijnym cudzysłowie: lepszy, sprawiedliwy świat organizują przecież stare, samotne wariatki... Nie dzieje się to jednak, wolno dodać, poza świadomością pisarza.

W zestawieniu z poprzednią twórczością krytyczną ojca psychokrytyki, książka o Giraudoux oznacza wyraźne rozszerzenie horyzontów badawczych i przezwyciężenie schematów freudystycznych. „Mit" pisarza pojęty tu również bardziej elastycznie, znacznie wzbogacony (o różnej natury konflikty), odniesiony do całej sytuacji historycznej, w której powstaje jego teatr. Bez względu na psychologiczną etykietkę, stwierdzone przez autora struktury wydają się w pełni *plausibles*, stanowią dogodny i wiarygodny klucz do koncepcji Giraudoux, a przynajmniej do układów postaci i akcji czy sytuacji dramatycznej.

Nie wydaje się, by Mauron miał licznych uczniów, by stworzył naprawdę szkołę. Ale inspiracja jego jest na pewno żywa w wielu pracach, które wpisały się *explicite* pod jego zawołanie.

*

* *

Od psychoanalizy do psychokrytyki i z powrotem — zapowiedział tytuł rozdziału. Wydaje się bowiem, że psychoanaliza ściśle freudystycznej obediencji odzyskuje teren na niekorzyść psychokrytyki i lakanizmu. Z poprzedniej prezentacji wynikło chyba dość jasno zresztą, że psychokrytyka nie miała być kontrpropozycją w stosunku do psychoanalizy: została opracowana przez Maurona jako metoda i technika badania literackiego, a ściślej jedna z technik. Podejmując to jedno zagadnienie: funkcji i struktury nieświadomej osobowości autora, powtarzał przecież Mauron stale, że metoda ta nie pretenduje do pełnej interpretacji dzieła. Jeśli jednak obserwujemy spadek zainteresowania psychokrytyką, wiąże się on chyba z kryzysem czy brakiem zaufania do narzędzi badawczych Maurona, np. do pojęcia mitu osobistego, nie dość precyzyjnie, mimo wielu definicyj (a może właśnie dlatego?), określonego.

Spośród licznych studiów krytycznych wyrosłych z freudystycznej inspiracji wyjmiemy znowu kilka.

Za szczególnie reprezentatywne i ważkie dzieło uznano powszechnie książkę André Greena: *Un oeil en trop*, której podtytuł wyraźnie deklaruje założenia autora: *Kompleks Edypa w tragedii* [73]. O książce mówi się i na innym miejscu [74], tu jednak skupimy się tylko na jej aspektach metodycznych.

Książkę Greena otwiera znamienna teza: „między psychoanalizą i teatrem istnieje tajemnicza więź" [75]. Całą wstępną partię poświęca Green analizie i uzasadnieniu tej programowej tezy. Przede wszystkim teatr jest najlepszym wcieleniem tej „drugiej sceny" (termin już techniczny: *l'autre scène*), którą jest nieświadomość. Ma wiele punktów stycznych ze snem i ze zwidem (*fantasme*), choć nie utożsamia się z żadnym z nich — raczej sytuuje się pomiędzy nimi: w przedstawieniu mówią postaci i rzeczy, autor usuwa swój bezpośredni komentarz. Każde dzieło teatralne

[73] A. Green, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris 1969.

[74] Por. rozdz. *Tragizm — czy „odor metaphysicus"?* w niniejszej książce.

[75] „Il y a entre la psychanalyse et le théâtre un lien mystérieux. (A. Green, *Un oeil en trop*, s. 11.)

jest zagadką, podobnie jak każde dzieło sztuki w ogóle, trzeba je odczytać pośrednio, poprzez pewną ilość znaków.

Dalszy element wspólny — to ograniczona przestrzeń, pewne zamknięcie, które w teatrze tworzy rampa, kurtyna, arena, czy tylko umowna przestrzeń między widzami. Temu zamknięciu sceny odpowiada też zamknięcie innej sceny (przestrzeń snu też jest zamknięta). Istotny dla teatru jest proces kolisty, dzięki któremu spojrzenie widza, wysłane ku scenie, wraca ku niemu samemu i znowu wędruje ku scenie.

Dwudzielności scena-widownia odpowiada druga dwudzielność: scena widzialna i niewidzialna (przestrzeń za kulisami). Intryga czy akcja dzieją się na scenie, ale wszystko rodzi się za kulisami: to przestrzeń spisku, knowań, konszachtów. Oddzielona jest od sceny drugą granicą, tym razem nieprzekraczalną; pozostaje na zawsze ukryta. W ten sposób rodzi się negatywna halucynacja nie-wypowiedzianego (*du non-dit de la scène*). Siła halucynacji „zapisuje się na ciemnej zasłonie kulis" (s. 15).

Domyślamy się, że ta przestrzeń zakulisowa posłuży autorowi jako metafora „drugiej sceny", sceny onirycznej, której teatrem jest sam widz.

Analizując proces teatralny Green podkreśla paradoksalne sprzężenie dwóch akcyj: jedna z nich rozwija się całkowicie pod naciskiem widza, jego spojrzenia, jego obecności, udziału w tym spojrzeniu, które konstytuuje się na scenie; druga akcja jest od widza zupełnie niezależna, rodzi się i ewoluuje jakby mocą swej własnej energii wewnętrznej, organicznej konieczności tkwiącej w samym dramacie — scenariuszu. Stąd, konkluduje Green, nie wystarcza ani odczytanie samego tekstu (scenariusza), ani samego spektaklu. Prawdziwa lektura winna dotyczyć tekstu na scenie (*le texte en représentation*). I znowu analogia do sytuacji na tej drugiej scenie jest oczywista.

Analogię tę przedłuża i eksplikuje długi *passus* o języku teatralnym: *passus* ten nosi tytuł *Aristote et Artaud*, w rzeczywistości jednak dotyczy koncepcji języka teatralnego Artauda i Freuda. Patronuje tu formuła: „Każdy teatr jest wcielonym słowem" (s. 19). Cała rzecz w tym, jak będziemy rozumieć to słowo: w kategoriach ściśle lingwistycznych czy jako każdy środek komunikacji międzyludzkiej. Jak wiadomo, Artaud wypowiada wojnę temu

słowu, które pragnie wszystkie kanały komunikacji podporządkować „godności intelektualnej", artykulacji gramatycznej. Głosząc „teatr ciała", woła Artaud o teatr znaków wizualnych i dźwiękowych, muzycznych, o teatr wielkich wstrząsów i wzruszeń, teatr opętania, teatr okrucieństwa. Będzie to oczywiście sztuka wielkich pasyj i emocyj, która da upust temu wszystkiemu, co w nas hamuje cenzura tradycji i konwencji. I tu oczywiście spotyka się Artaud z Freudem w katarktycznej koncepcji teatru.

Pokrewieństwa sięgają zresztą głębiej i szerzej. Dotyczą one nie tylko konfrontacji teatru ze snem i marzeniem, ale istotnego antagonizmu między popędem życia i śmierci w relacji: zło—dobro. Okrucieństwo to, według Freuda i Artauda, fuzja Thanatosa z Erosem. Obaj podkreślają „milczące działanie popędu śmierci" i dramatyzm walki, z której wyrasta nowe życie.

Arystoteles potępiał to, co nieprawdopodobne w teatrze: współczesność rzuciła tej właśnie tezie swe wyzwanie. Pragnie teatru okrucieństwa, teatru nieartykułowanego języka, krzyku, wstrętu, niepokoju. Teatr spod znaku Artauda jest przede wszystkim teatrem postfreudystycznym (*le théâtre d'après Freud*). Jest to „teatr żądzy, pierwotnych procesów, które dążą do wyładowania namiętności (porównaj rolę spontaniczności, krzyku, ataków); teatr, który nie liczy się z czasem i przestrzenią (teatr ponadczasowy i ponadprzestrzenny); teatr, który uchyla się spod nakazów logiki (teatr sprzeczności) i wreszcie teatr kondensacji i transplantacji (teatr symboliczny)" [76].

Jeśli teatr współczesny, tak scharakteryzowany, wolno nazwać freudystycznym (*freudien*), to oczywiście w szerokim znaczeniu terminu: jako teatr procesów, określonych przez Freuda. Krąży on bowiem dookoła tych samych podstawowych obsesyj, które stanowią przedmiot psychoanalizy. Przywołano najcelniejszą formułę. (Wyprzedził go naturalnie Witkacy, dziś już gwoli ścisłości historycznej możemy odnotować ten priorytet).

Kapitalnym wkładem Greena jest więc uzasadnienie metody

[76] „Théâtre du désir, du processus primaire qui tend à la décharge (voir le rôle de la spontanéité, du cri, de la crise), qui ignore le temps et l'espace (théâtre de l'ubiquité et d'intemporalité), qui s'abstrait des exigences de la logique (théâtre de la contradiction) et enfin théâtre de la condensation et du deplacement (théâtre de la symbolisation)". (Ibidem, s. 27.)

psychoanalitycznej, zwłaszcza w zastosowaniu do tragedii — do tragedii na scenie. Podejmuje się też autor generalnej refutacji zarzutów, jakie wciąż jeszcze, a może dziś szczególnie, w psychoanalizę uderzają. Spróbujmy je ująć w punkty:

1. psychoanaliza jest metodą redukcyjną (termin mój, I. S.), zacieśniającą bogactwo utworu do jednej tylko sfery;
2. popełnia błąd biografizmu;
3. patologizuje sztukę i twórców;
4. interesuje ją tylko *le signifié*, nie zaś *le signifiant*.

Odpowiadając, twierdzi Green, że każda krytyka jest jednostronna, każda postawa metodyczna kieruje wzrok krytyka tylko w jedną stronę; nikt nie jest w stanie objąć całego bogactwa dzieła sztuki. Decyduje informacyjna wartość tego, co w dziele wyczytujemy. A że każda lektura ma jednocześnie charakter interpretacji, na to zgoda.

Zarzut biografizowania nietrudny jest do odparcia — mówi Green. Krytyka biograficzna widzi w dziele przedłużenie życia, bezpośrednie odbicie życiowych wydarzeń. Psychoanaliza odrzuca taką interpretację: fakty biograficznej natury widzi w perspektywie ogólniejszej, w kontekście różnych konfliktów, sięgających w głąb dzieciństwa, w przeszłość. Dzieło sztuki wyraża symbolicznie samą istotę i dynamikę konfliktów, włączając je w inny system znaczeń i znaków. Zresztą, zdaniem Greena, interpretacja nie może abstrahować od twórcy.

Niemal paradoksalnie brzmi dziś zarzut patologizacji sztuki, skoro właśnie teatr i literatura operują tak często patologią i perwersją, przy czym ta ostatnia korzysta z przywileju szczególnego zainteresowania, niemal sympatii i aprobaty. Słowami Rolanda Barthesa ironizuje autor na temat postulatów krytyki tradycjonalnej, która gardzi niskimi rejonami duszy i pragnie tylko kontaktu z czystym dziełem, nie skażonym żadną żądzą. Psychoanalityk nie patologizuje, ale odnajduje w każdym dziele konflikty nieświadomości (*des conflits de l'inconscient*, s. 34).

Że psychoanaliza traktuje dzieła sztuki na równi z symptomami? Przede wszystkim niezupełnie tak jest; po wtóre między symptomami i twórczością artystyczną istnieją istotne podobieństwa: oba zjawiska związane są z działalnością symboliczną, po-

dobnie jak twórczość „patologiczna" czy „oniryczna". Nieświadome (*l'inconscient*) nawiązuje kontakt pomiędzy przestrzenią sensoryczną, zmysłową i przestrzenią dzieła sztuki. Przestrzenie te rozdziela zakaz cenzury wewnętrznej maski, przebrania, tabu niemożliwego słowa itp.

Wracamy do problemu ważnego dla teatrologa: dlaczego właśnie psychoanaliza pretenduje do najwłaściwszego odczytania tragedii, a ściślej inscenizacji spektaklu? Green, jak wiemy, podejmuje się uzasadnienia, rozpoczynając je od uświadomienia analogii między procesem narodzin spektaklu i funkcjonowaniem aparatu psychicznego. „Proces spektaklu, który bez wytchnienia podtrzymuje napięcie pod spojrzeniem widza, będzie rekonstrukcją procesu formowania się wizji (*fantasme*), podobnie jak analiza marzenia (*rêve*) [...] restytuuje proces oniryczny" [77].

W stosunku do tragedii psychoanaliza posługuje się kategoriami Arystotelesa: *catharsis*, litość, trwoga. Komentarz do tych pojęć brzmi dość tradycyjnie: identyfikacja widza z bohaterem rodzi litość, współczucie, trwoga zaś to odruch masochizmu. Ciekawsze jest wmontowanie kompleksu Edypa w ten aparat pojęciowy: każdy bohater (*resp.* widz) jest w sytuacji syna, który ma się stać dzielny i silny jak ojciec, nie może jednak mieć prerogatyw potęgi ojcowskiej (posiadanie matki, prawo życia i śmierci wobec własnych dzieci). „Tragedia — podsumuje Green — jest więc przedstawieniem mitu fantazmatycznego kompleksu Edypa" [78] (w odniesieniu do jednostki bowiem mit ten nazywa się fantazmatem, urojeniem). Z takiej definicji tragedii wynika określenie zadań, jakie stawia sobie lektura psychoanalityczna: będzie ona zmierzać „do wykrycia śladów struktury Edypowej, wpisanej w organizację formalną tragedii, a to poprzez analizę działalności symbolicznej, zamaskowanej przed widzem i czynnej bez jego wiedzy" [79].

[77] „Le travail de la représentation qui poursuit sans relâche un effet de tension au regard du spectateur sera la reconstruction du processus de la formation du fantasme, de la même façon que l'analyse du rêve [...] restitue la construction du processus onirique". (Ibidem, s. 38).

[78] „La tragédie est donc la représentation du mythe fantasmatique du complexe d'Oedipe". (Ibidem, s. 39).

[79] „...répérer en elle (la tragédie) les traces de la structure oedipienne qu'elle recèle dans son organisation formelle pour l'analyse de l'activité symbolique, masquée au regard du spectateur et agissant à son insu". (Ibidem, s. 40.)

„Struktura Edypowa" to pojęcie bynajmniej niejednoznaczne. Chodzi bowiem, jak wyjaśnia Green, o różne możliwe układy: męski (chłopak rywalizuje z ojcem, myśli o ojcobójstwie, pragnie podświadomie matki), kobiecy (relacja córka-ojciec), pozytywny i negatywny. Wybór tragedyj, które uczyni Green przedmiotem „lektury psychoanalitycznej", podyktowany będzie właściwie różnorodnością układów i reprezentatywnością historyczną (tragedia antyczna, szekspirowska, klasyczna francuska). W poszczególnych rozdziałach książki przyglądamy się *Orestei*, konwersji *Otella*, *Ifigenii w Aulidzie*.

Wspomniano już tu, za Freudem, o analogiach między procesem narodzin spektaklu i procesami psychicznymi. Green stawia sprawę w innych jeszcze kategoriach: semiotycznych, jako stosunek między *signifiants* i ich *signifiés*, często ukrytymi, które psychoanalizę interesują najbardziej. Zapowiada też, że będzie się starał śledzić i pokazać podwójną artykulację wizji: teatralnej „obraz sceniczny ostentacyjnie przedstawiony na deskach dla widzów, i to, co dzieje się na innej scenie bez wiedzy widza — choć wszystko mówi się głośno i w pełnym świetle" [80]. Można by tu z pożytkiem podpowiedzieć autorowi formułę: mikrokosmos sceniczny — makrokosmos teatralny, o ile oczywiście tym drugim terminem ogarniemy cały świat poetycki sztuki teatralnej i procesy rozgrywane na „innej scenie" (*l'inconscient*).

W każdym tekście poetyckim twórca dochodzi do granicy niewypowiedzialnego (*le non-dit de l'oeuvre, son illisibilité*) i wtedy szuka innych dróg czy innych systemów ekspresji. Naturalna droga prowadzi do znaków graficznych czy ikonicznych — także do teatru, operującego bogatą paletą znaków pozasłownych. Ale i na tej drodze są zapory, które stawia właśnie podświadomość. *Le non-représenté* staje się *non-représentable*, zostawiając jednak uczucie braku, sygnalizując jakoś swoją nieobecność. Analiza tych przemilczeń, braków, tego *non-dit* — to właściwy teren eksploracji dla psychoanalityka.

---

[80] „...la double articulation du fantasme théâtral: celle de la scène qui se passe sur les planches, ostensiblement soulignée pour le spectateur, et celle de l'autre scène qui se passe — bien que tout soit dit à haute et intelligible voix et deployé en pleine lumière — à l'insu du spectateur". (Ibidem, s. 41.)

Pozostaje nam jeszcze wyjaśnić tytuł: *L'oeil en trop*, tytuł sugerujący nadmiar widzenia tym dodatkowym okiem, które ironicznie czy żartobliwie można nazwać zbytecznym. Owo dodatkowe oko dostrzega to, co nieświadome. Okiem tym obdarzony był Freud; tego właśnie oka nie możemy przebaczyć królowi Edypowi, neurotykom, artystom i psychoanalitykom.

Staraliśmy się z bogatej i trudnej książki Greena wydobyć jedynie problematykę teatru, ściślej zaś: dyrektywy psychoanalitycznej interpretacji spektalu. Spektaklu, rozumianego dość wąsko jako inscenizacja tekstu dramatycznego (tragedii). Zresztą i problematyka inscenizacji dotyczy ogólnie środków, którymi rozporządza teatr w ogóle, zwłaszcza dla przekazania znamiennej nieobecności, owego *non-dit*. Nie wydaje się, by Green był istotnie obznajomiony z różnymi inicjatywami teatralnymi, które nie tylko unikają arcydzieł (za radą Artauda), ale tekstu w ogóle. Stąd i cała sprawa najliberalniej nawet pojętego kompleksu Edypa komplikuje się i zaciera. Poza tym właściwym twórcą spektaklu bywa inscenizator, bądź scenograf, bądź aktor. Czyje więc fantazmaty odgrywają się wówczas na tej innej scenie? Oczywiście wulgaryzujemy w tej chwili problem; nie jest to jednak problem urojony.

W koncepcji teatru, właściwej Greenowi, uderza też dominacja słowa, wypowiadanego na scenie. Wydaje się, że wolno w tym odczytać z jednej strony wierność wobec teatru dramatycznego, z drugiej zaś — chyba wpływ interpretacji Lacana i Derridy. Współczesna rzeczywistość teatralna ujawnia bowiem oczywistą degradację słowa, często doprowadzaną do zupełnej jego eliminacji. Mimo wszystkich zastrzeżeń różnej natury należy uznać książkę Greena za nieprzeciętny *specimen* krytyki psychoanalitycznej, dlatego też lojalnie powierzyliśmy jej reprezentację tej metody.

Green przyglądał się klasykom tragedii antycznej, elżbietańskiej i francuskiej. Dla pełniejszego obrazu problematyki psychologicznej w dzisiejszej krytyce teatralnej warto wspomnieć i o nowszych czy najnowszych pracach, które dotyczą współczesnych zjawisk w teatrze. Przedmiotem zainteresowania tych krytyków jest przeważnie teatr spontaniczny, teatr oniryczny czy teatr

określony francuskim terminem *insolite* [81] (dziwny, zaskakujący, absurdalny).

Spośród dość licznych już pozycji wybieramy do (skrótowej z konieczności) prezentacji dwie: *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* (z 1972 r.) [82] oraz *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain* (1974 r.) [83]. Żadna z nich nie reprezentuje metody psychoanalitycznej obediencji freudystycznej, raczej pluralizm metodyczny, wynikły w pierwszej książce z założeń metodologicznych autora, w drugiej — choćby z charakteru pracy zbiorowej, w której uczestniczyli różni badacze. Jakkolwiek w tej ostatniej książce spotkamy wyraźniejszą próbę eksplikacji terminów: *théâtre insolite* i *théâtre onirique*, zaczniemy jednak od wcześniejszej pozycji P. Vernois jako monografii dramaturgii Ionesco.

Dobrze udokumentowana monografia odpowiada wszelkim wymogom tradycyjnej pracy naukowej (nawet w zakresie aparatu naukowego), jednocześnie zaś wprowadza ciekawą problematykę teatralną w kilku kolejnych partiach o efektownych tytułach: *Polaryzacja akcji*, *Architektura i dynamika sceniczna*, *Stylistyka teatralna*.

Pluralizm metodyczny, zadeklarowany na wstępie, uzasadnia autor (Vernois) złożonością przedmiotu (teatr Ionesco) i własnych celów badawczych. Pragnie bowiem odsłonić symbolikę, obecność mitu i obsesji archetypowych, tak zasadniczych dla teatru Ionesco i pokazać, w jakim stopniu i sensie kształtują one struktury sceniczne jego utworów. W pierwszej fazie konieczne okaże się badanie psychoanalityczne i Bachelardowskie, w drugiej — pomoc innych metod (strukturalistycznych) a nawet pewna „matematyzacja" czy „geometryzacja" struktur. Usprawiedliwia się autor z tych procederów, znając jawną pogardę Ionesco wobec

---

[81] Pojęcie *l'insolite* poddał analizie M. Guiomar w artykule: *L'insolite*, „Revue d'Esthétique" 1957, nr 2, s. 113.

[82] P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Préf. d'E. Ionesco, Paris 1972.

[83] *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. Actes du Colloque de Strasbourg*, prés. par P. Vernois, „Actes et Colloques" 1974, nr 14.

takich zabiegów. Przywołuje też patronat Leo Spitzera w zakresie interpretacji stylistycznej.

Rejestr motywów i obrazów archetypowych iście Bachelardowski: światło, niebo, raj utracony, świat marzeń egzotycznych *versus* świat piwnic, grobowców, bagien, brudnej wody. Opozycje te pozwalają mówić o stałym systemie polaryzacji wertykalnej, tak drogiej Bachelardowi (motyw wzlotów w górę i opadania w dół, upadku). Druga struktura, też silnie wyeksponowana przez Vernois, wskazuje wyraźnie na inspirację Pouleta: struktura cykliczna, którą symbolizuje koło i spirala, nawrót do sytuacji początkowej. Dotyczy to zarówno akcji dramatycznej jak i czasu. System tych opozycji zostanie przedstawiony graficznie podobnie jak tematyka dominująca w poszczególnych sztukach (według klasyfikacji: socjologiczna, metafizyczna, polityczna, psychoanalityczna). Z zestawień tych wynika dominacja problematyki socjologicznej w pierwszych sztukach (*Łysa śpiewaczka*, *Lekcja*) zrazu malejąca, a potem zupełnie już nieobecna po r. 1960, na korzyść rosnącej, a w końcu wyraźnie dominującej i niemal wyłącznej problematyki metafizycznej. Wyraża się ona wszechobecnym zagadnieniem śmierci. Jednocześnie sprawy samotności, braku komunikacji międzyludzkiej, nawet degeneracji języka cofają się w głąb. Spośród dwóch katastrof grożących ludzkości, śmierć jest groźniejsza niż ideologia — stąd ostatecznie ona tylko pozostaje w teatrze Ionesco, wypierając nie tylko satyrę polityczną i społeczną, ale i dramaturgię oniryczną. Śmierć jako uniwersalny problem „kondycji ludzkiej".

W analizie struktur teatralnych, obecnych w sztukach Ionesco, zatrzyma się autor przy elementach najbardziej aktywnych i ważkich. I tak niemal pominięte zostaną postaci („architektury dramatycznej Ionesco nie budują postaci", s. 139), uprzywilejowaną funkcję przyzna natomiast autor sytuacjom dramatycznym, elementom choreograficznym i stylistyce wypowiedzi. Obraz i słowo. Obraz tj. przestrzeń sceniczna, przedmioty, ruch, sylwetki ludzkie jako element sytuacji i mobilności teatralnej; słowo w dialogu czy didaskaliach (analizę języka omówimy jeszcze na innym miejscu).

Konkluzja zmierza bardziej do wyjaśnienia ogólnego charakteru teatru Ionesco niż do egzemplifikacji jego onirycznego pod-

kładu. Książka, mimo bardzo określonych zainteresowań i założeń autora, świadczy zarówno o przezwyciężeniu dogmatyzmu krytyki psychoanalitycznej, jak i znacznej sprawności w zakresie interpretacji warsztatu teatralnego Ionesco.

Problematyka teatru onirycznego i *insolite* wypełnia również, jak wspomniano, publikację z 1974 r. [84] Poszczególne studia podejmują pytanie o źródła tego teatru [85], o *insolite* jako kategorię dramaturgiczną [86], albo też czynią swym przedmiotem *l'insolite* w teatrze Schéhadé [87], Becketta [88], Ionesco [89].

Zacznijmy od teoretycznych i terminologicznych rozważań, choć są one obecne również i w studiach historycznych. „Czy *l'insolite* jest kategorią dramaturgiczną?" — zapytuje jeden z autorów, P. Voltz. Odpowiedź będzie negatywna, przy okazji jednak podejmie autor egzegezę samego terminu i próbę pożytecznych dystynkcji, wyróżnienia nie tyle różnego rodzaju *l'insolite*, ile różnych poziomów percepcji.

Théâtre de l'insolite czy (częściej) *théâtre insolite* to termin, który wyraźnie wyparł formułę teatr absurdu i zajął jej miejsce. Teatr absurdu wydawał się zrazu terminem prowokacyjnym, więc interesującym czy wręcz fascynującym, w końcu jednak pejoratywnym ze względu na świadome odrzucenie treści semantycznych. *L'insolite* nie zawiera takiej negacji czy eliminacji: sytuuje się wśród terminów wyrażających inność, dziwność, zaskoczenie (*étrangeté*, *bizarrerie*). Dominuje jednak akt zerwania z jakąś tradycją czy konwencją — literacką, lingwistyczną, semantyczną, społeczną czy teatralną.

Referując refleksje krytyków i psychologów na temat zjawiska, które na gruncie francuskim reprezentuje tradycja od Jarry'ego

---

[84] Por. przypis 83.

[85] H. Béhar, *Aux sources du théâtre insolite*, w: *L'onirisme...*, s. 3—17.

[86] P. Voltz, *L'insolite est-il une catégorie dramaturgique?* w: *L'onirisme...*, s. 49—69.

[87] P. Robin, *L'insolite et le rêve dans le théâtre de Georges Schéhadé*, (w:) *L'onirisme...*, s. 101—113.

[88] J. Onimus, *Les formes de l'insolite dans le théâtre de Samuel Beckett*, (w:) *L'onirisme...*, s. 119—128.

[89] J. Monferier, *L'insolite dans „La Soif et la Faim"*, w: *L'onirisme...*, s. 159—170.

do Ionesco, Becketta i Genêta — trudno powstrzymać się od zdziwienia, że w dyskusjach tych nie pada nazwisko Witkacego, skoro w 1972 r. jest on znany nie tylko ze sceny, jako autor teatru *insolite par excellence*, ale i z publikacji tekstów teoretycznych (Teatr Czystej Formy) [90].

W innych studiach usłyszymy o *l'insolite du vide* — o usiłowaniach Becketta zmierzających do wyrażenia pustki, nicości, nagiego dna bytu: o próbie dotarcia do ostatniej granicy, dokąd sięgnąć może przenikliwe spojrzenie ludzkie; o nonsensie, braku koherencji, wreszcie o aspekcie „drwiącym, groteskowym i nielogicznym" tego teatru. Rozbicie związków między słowami, między kwestiami dialogu, ów brak koherencji — to wyraz tragicznej koncepcji świata, który Beckett widzi już *in extremis*, nad samą krawędzią przepaści czy nicości. Problematyka ta zmierza nieuchronnie w stronę pytań ontologicznych: groteska teatralna (terminu tego autor nie używa) prowadzi do głębokiej groteski istnienia, dostrzeżonej oczami, które nie chcą się oszukiwać.

Nie brak jednak wśród krytyków i innych opinij, podkreślających przede wszystkim ludyczny charakter tych zjawisk, a nawet całego oniryzmu scenicznego, który z nimi sprzężono.

Teatr oniryczny to pojęcie, które coraz częściej pojawia się w różnych kontekstach i na określenie różnych zjawisk: jako teatr osobistych fantazmatów czy urojeń obsesyjnych autora, jako teatr wizyjny, wreszcie w sensie bliskim *insolite*. Oba terminy figurowały łącznie w nazwie kongresu w 1972 r. i w tytule książki zbiorowej. W publikacji tej mówi się o teatrze onirycznym Adamova — termin, którego chętnie używa sam dramaturg, powołując się na Strindberga jako twórcę takiego teatru. Według formuły Adamova z 1950 r. [91] spektakl jest właśnie projekcją stanów duszy i obrazów wewnętrznych dramaturga. „Sztuka teatralna winna być więc miejscem, gdzie świat widzialny styka się i zderza

---

[90] Pełny tekst *Wstępu do teorii Czystej Formy w teatrze* S. I. Witkiewicza w przekładzie francuskim ukazał się w „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault" 1970, nr 73, s. 3—30 (tekst druk. w „Skamandrze" w 1920 r.). Tamże ogłoszono *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie* (*Précisions sur la question de la forme pure au théâtre*), s. 31—69.

[91] J. Adamov, *Censure et représentation dans le théâtre d'Arthur Adamov*, (w:) *L'onirisme...*, s. 215—221.

z niewidzialnym, inaczej mówiąc, winna być manifestacją ukrytych treści, w których zawarte są kiełki dramatu" [92]. Interpretując zarówno teorie jak i twórczość Adamova, autorka dodaje: „Tak więc spektakl teatralny wyrażałby fantazmaty nieświadome poddając je deformacji, którą we śnie narzuca nam cenzura (wewnętrzna)" [93]

Obok teatru onirycznego zjawił się jeszcze inny termin: *onirodrama*. Sama formacja słowotwórcza wskazuje na pokrewieństwo z psychodramą i socjodramą. Istotnie, onirodrama — teatr *Ego* — służy także celom terapeutycznym: jako pomoc w odbudowaniu zranionego czy unicestwionego ja dziecka. Punktem wyjścia improwizacji teatralnej, więc teatru spontanicznego, staje się sen dziecka, ujawniający symbolicznie istotę dziecięcej tragedii. Chodzi zazwyczaj o konflikty z rodzicami, o poczucie krzywdy i poniżenia, o nadmierną karę, gwałtowne słowa; z kolei dziecko wyrabia w sobie mechanizmy obronne, prowadzące do agresywności. Teatralizacja snu ma rozbroić te mechanizmy, przywrócić dziecku możliwość identyfikacji ze swoim nowym, dobrym ja.

Praktyka terapeutyczna, o której mowa, i związana z nią literatura naukowa winny się znaleźć wraz z psycho- i socjodramą w części „socjologicznej" książki. Wspomnieliśmy o tych zjawiskach tutaj, gdyż onirodrama reprezentuje najautentyczniejszy teatr oniryczny, inscenizację autentycznych snów nie poddanych żadnym zabiegom reżyserskim. O teatralizacji tego typu i ich teoretycznym uzasadnieniu mówi książka Lorenzy Mazzetti: *Teatr Ego: onirodrama* ze znamiennym podtytułem: *Dzieci dramatyzują swoje sny w szkole* [94]. Autorka, psycholog, reprezentująca inspirację Junga i *Gestaltpsychologie* metodę tę zastosowała w szkołach na biednych przedmieściach Rzymu.

*

* *

[92] „Une pièce de théâtre doit donc être le lieu où le monde visible et l'invisible se touchent et se heurtent, autrement dit la mise en évidence, la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame". (Ibidem, s. 215.)

[93] Ibidem, s. 215.

[94] L. Mazzetti, *Il Teatro dello'io: l'onirodramma. I bambini dramatizzano a scuola i loro sogni*, Rimini-Firenze 1975.

Zainteresowanie teatrem onirycznym i wszelkimi zjawiskami, które objęto w krytyce francuskiej terminem *l'insolite*, ma podwójne korzenie: wiąże się niewątpliwie 1. z powrotną falą psychologizmu w sztuce i teorii oraz 2. z tendencjami formalnymi teatru współczesnego.

O psychologizmie — w różnych jego formach i rozgałęzieniach — mówiło się w tym rozdziale sporo. Staraliśmy się przybliżyć nie tylko teorie, ale i próby ich zastosowania w analizie dramatu czy teatru. Nietrudno dostrzec, że psychoanalityczne badanie dzieła sztuki różni się dziś bardzo od symplicystycznych procederów, stosowanych przed wojną. Znacznie ostrożniej wiąże się dziś twórczość artystyczną z faktami biograficznymi, nie szukając ich bezpośredniego odbicia w sztuce. Pojęcie metafor obsesyjnych jest jednak kategorią estetyczną, użyteczną w badaniu struktur literackich, podobnie jak mit osobisty w rozumieniu Maurona (= powrotność sytuacyj, układów, konfliktów). Podkreślaliśmy problematykę teatralną w książkach Greena i Vernois. Nawet tam, gdzie autorzy deklarują, że *l'inconscient* jako zasadniczy motor twórczości interesuje ich najbardziej, delikatnie dotykają tej ukrytej sfery. Wydaje się, że teorie symboliki ogólnej, teorie archetypów i toposów stanowią skuteczną przeciwwagę dla pokus biografizmu i zbyt natarczywej i jednostronnej hermeneutyki. Inspiracja Bachelarda i Eliadego okazała już swą siłę w krytyce artystycznej, a nie wydaje się, by siła ta miała się wkrótce zachwiać. Do egzemplifikacji mamy nadzieję jeszcze wrócić.

Renesans oniryzmu i groteski tłumaczyć można, naturalnie, nawrotem do pewnych wzorów i w Polsce, i gdzie indziej: na scenę wchodzi Büchner, Ionesco, Genêt... Ale oczywiście to też objaw wtórny, składnik ogólniejszego syndromu przemian w naszej kulturze, sterującej czy sterowanej ku takiej właśnie koncepcji człowieka i świata, jaką odnajdujemy w tej dramaturgii. Proces deheroizacji człowieka rozpoczął się przecież dawno i wyraził najostrzej właśnie w teatrze: zdetronizowany intelekt i wolę zastąpiły, odsłonięte teraz, inne zmory i motory, ukryte pod powierzchnią świadomości i niedostępne poznaniu.

Katastroficzna i apokaliptyczna wizja świata, wizja nieuchronnej zagłady, jest również dziedzictwem teatru modernistycznego

czy jego bezpośrednich wychowanków i kontynuatorów — ekspresjonistów. Z tej tradycji wywodzi się przecież Artaud, w którym teatr zachodni rozpoznał i uznał prawodawcę i patrona. Głos Artauda, miotający anatemę na arcydzieła i klasyków, wzywający do stworzenia teatru cielesnego, wizualnego, choreograficznego, jeszcze rozlega się w przestrzeni. Przede wszystkim jednak formuła teatr okrutny doznała manifestacyjnej rehabilitacji, interpretowana i reinterpretowana po wielokroć.

Powróciły też inne terminy, zwłaszcza zawołania bojowe z okresu Wielkiej Reformy Teatralnej: teatr kosmiczny, teatr obrzędowy, teatr totalny. Pierwszy z nich wiązano z dramaturgią symbolistów począwszy od Maeterlincka, z dramaturgią o wielkich aspiracjach filozoficznych, gdzie los człowieka okazywał się sprzężony z mocami przyrody lub mocami nadnaturalnymi. Teatr Claudela poddawał się takiej właśnie interpretacji. Łatwo dostrzec, że inspiracja Bachelarda, Eliadego, Pouleta wzmocniła zainteresowanie tym teatrem w krytyce i w praktyce inscenizatorskiej.

Nawrót do teatru obrzędowego, do koncepcji teatru jako obrzędu, ogłosili również reformatorzy i prawodawcy teatru na przełomie wieków. U nas wzywał do tego Ortwin, Wyspiański, Miciński. Hasło to kierowało zrazu ku początkom tragedii greckiej, potem ku misteriom średniowiecznym i ku — żywemu jeszcze wciąż — teatrowi Dalekiego Wschodu (Japonia, Chiny), wreszcie ku wzorcom tropików. Artaud i w tym względzie okazał się prawodawcą i prorokiem, gdyż model ten bynajmniej nie został zapomniany. Zresztą teatr obrzędowy ma szerokie pole semantyczne: co innego oznacza w krytyce mitograficznej, inny sens nadaje mu krytyka archetypowa czy tematyczna, a jeszcze innym instrumentem staje się w rękach psychoanalityka czy psychokrytyka.

Wreszcie trzeci termin, który już tu, z okazji krytyki psychologicznej przywoływaliśmy, to teatr totalny, także rodem z tej samej epoki. Wszedł w modę zarówno jako ogólny model pełnego, zupełnego teatru, jak i termin bardziej specyficzny, wskazujący na konkretne wzorce historyczne [95]. Te ogólniejsze

[95] Por. E. T. Kirby, *Total theater. A critical anthology*, New York 1969. Kirby wywodzi ideę teatru totalnego od Wagnera i jego idei Gesamtkunstwerk. Wśród inspiratorów tego teatru wymienia Appię, Craiga, Reinhardta, futu-

konotacje interesują jednak bardziej krytykę, zajętą teatrem onirycznym czy groteskowym (*insolite*). Teatr wyrażający podświadome rejestry duszy ludzkiej operuje głównie pozasłownymi środkami ekspresji (obrazem wizualnym, kolorem, ruchem scenicznym, tańcem, przedmiotami, maską, muzyką, różnymi szmerami). Przypomnijmy, że właśnie obraz sceniczny uznano za najwłaściwszą projekcję fantazmatów — zmory czy zwidu wewnętrznego; teatr oniryczny nie ufa słowu, uważa je za zbyt sformalizowany, a więc nieadekwatny w stosunku do tych treści środek wyrazu, implikuje niejako inną paletę czy poetykę. Zanotował to zarówno Mauron jak i Vernois. Ale oczywiście w ich książkach teatr totalny ma znowu znaczenie odmienne od tego, jakie nadaje mu Jean Louis Barrault [96], postulując pełną, totalną aktywizację możliwości aktora.

Zastanowić może fakt, że w dyskusjach zachodnich nikły udział ma problematyka teatru marionetkowego (lalkowego), gdzie dramaturgia groteskowa czy oniryczna sprawdza się tak znakomicie. Trwa jednak kult czy tradycja aktorstwa psychologicznego (realistycznego), przekonanie, że tylko aktor może przekazać materię tak subtelną jak rejestry podświadomości. Tradycję tę podminowuje już jednak od lat teatr współczesny.

---

rystów. Za ostatnie wcielenie tej koncepcji uważa Environmental Theatre. Por. również L. Pronko, *Theater East and West: perspectives toward a total theater*, Berkeley 1967.

[96] J. L. Barrault, *Du théâtre total et de Christophe Colomb*, „Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud-Jean Louis Barrault" 1953, nr 1.

Socjologiczne widzenie teatru

Socjologia teatru nie jest oczywiście nową dyscypliną, zrodzoną po wojnie: i sam termin, i badania, do których termin ten odsyła, powstały o wiele wcześniej, poprzedzone zresztą wielowiekową tradycją. Społeczną funkcję teatru, jego miejsce w życiu zbiorowym odnotowano przecież w tak odległej starożytności, że wypadałoby nam cofnąć się co najmniej do Arystotelesa.

Zaniechajmy takiej wędrówki do źródeł. Trzeba jednak nawiązać do znacznie bliższej tradycji, jeszcze żywej i nie pozbawionej pewnych następstw. Mam tu na myśli zarówno ogólną refleksję o społecznym charakterze zjawiska, jakim jest teatr, oraz o konsekwencjach badawczych tego stwierdzenia, jak i najpopularniejszy (począwszy od XIX w.) typ badań: studia nad publicznością tearalną. Warto przy tym odnotować parę polskich prób sformułowania problematyki socjologicznej *ex re* teatru: co najmniej próby podjęte przez A. Hertza [1] czy T. Terleckiego [2]. Ogólnej podstawy do refleksji socjologicznej dostarczył wówczas St. Ossowski [3].

Zainteresowanie publicznością teatralną doprowadziło już w XIX w. do szeregu prac zarówno historycznych, zmierzających np. do rekonstrukcji widowni elżbietańskiej, jak i do ogólnych

---

[1] A. Hertz, *Zagadnienia socjologii teatru*, „Wiedza o Teatrze" t. IV, Lwów 1939.

[2] T. Terlecki, *Funkcja społeczna teatru*, „Życie Sztuki" 1938. Także (w:) *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 24—37.

[3] S. Ossowski, *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień*, „Przegląd Socjologiczny" t. IV 1936.

rozważań wspartych psychologią zbiorowości. Zwłaszcza studia historyczne okazały trwalszą wartość, tak ze względu na ich podstawę materiałową, jak i dla metodologicznych sugestyj.

Problematyka ta dominuje też w rozdziałach o socjologii teatru, jakie spotykamy w przedwojennych podręcznikach lub monografiach pt. *Theaterwissenschaft*, wcale już licznych w Niemczech czy szerzej: na obszarach języka niemieckiego [4]. Spośród autorów warto wyobrębnić Heinza Kindermanna [5]. założyciela Instytutu Teatrologicznego w Wiedniu, który do końca deklarował się na rzecz badań nad oddziaływaniem społecznym teatru, ściślej zaś: nad widownią, jej strukturą, psychologią, przemianami itp. Do jego wypowiedzi z 1971 roku jeszcze wrócimy.

Dopiero po wojnie jednak socjologia teatru stała się przedmiotem poważnej refleksji metodologicznej we Francji, pod auspicjami G. Gurvitcha, autora podstawowych prac socjologicznych, a także studium o socjologii teatru [6]. Z jego szkoły wyszedł też znakomity socjolog Jean Duvignaud, szczególnie zainteresowany problematyką teatru, któremu też zawdzięczamy dwie poważne monografie z tego zakresu, wydane równocześnie w 1965 r. [7] W jednej z nich (w drugim wydaniu z 1973 r. uzyskała ona już tylko metaforyczny tytuł *Les ombres collectives*) znajdziemy ważną próbę typologii badań socjologicznych nad teatrem. Typologia ta

---

[4] Wspomnieć wypada przynajmniej o wznowionej (1974) książce J. Baba, *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Berlin 1931.

[5] H. Kindermann, *Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft*, Wien 1955, *Bühne und Zuschauerraum*, Wien 1963; *Die Funktion des Publikums im Theater*, Oesterreichische Akademie der Wissenschaften Sitzungsberichte, 273 B, 1971, s. 3—29; *Plädoyer für die publikumforschung*, „Maske und Kothurn" 1971, nr 4, s. 293—303.

[6] G. Gurvitch, *Sociologie du théâtre*, „Lettres Nouvelles" 1956, nr 35, s. 196—210. W referacie wygłoszonym podczas colloquium n. t. *Teatr i społeczeństwo* (Royaumont 1955) autor przedstawił główne zadania socjologii teatru, ujmując je w 4 punkty: badania nad publicznością teatralną, analiza spektaklu, studia nad zespołem aktorskim (grupa społeczna i zawód), funkcjonalne związki między zawartością sztuk teatralnych i rzeczywistością społeczną.

[7] J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Les ombres collectives*, Paris 1965; (wyd. 2 pt. *Les ombres collectives*, Paris 1973); *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris 1965.

wydaje się tak użyteczna, że i nam posłuży za punkt wyjścia w niniejszym sprawozdaniu.

1. Pierwszy typ badań skupia się na publiczności teatralnej, często kontynuując dziewiętnastowieczną tradycję, zarówno w problematyce, jak i w postępowaniu badawczym. Ograniczają się te badania zazwyczaj do etykietowania grup ludzkich, tworzących publiczność teatralną, według ich przynależności społecznej *respective* klasowej („widownia mieszczańska", „widownia proletariacka"). Duvignaud postuluje odrzucenie tak statycznych (i abstrakcyjnych) kategoryj, gdzie nie uwzględniają one dynamizmów społecznych, dziś szczególnie żywych i widocznych, ale działających również w przeszłości (por. rozdział w *Ombres collectives* pt. *Le mythe de l'unité théâtrale du Moyen Age*).

Poza tym w dotychczasowej socjologii teatru dominuje analiza statystyczna: zmierza ona ku ustaleniu ilościowego składu widowni, abstrahuje jednak od różnych uwarunkowań, które przyciągają widzów (popularność aktora, charakter utworu, dostępność teatru itp.) Jeśli dotychczasowe prace nad publicznością teatralną dają tak powierzchowne, raczej „numeryczne" wyniki, to dla bardzo powierzchownych metod i ogólnikowej problematyki. Nie zastosowano jeszcze „głębinowej" sondy, by sięgnąć do ukrytych podłoży motywujących widza. Duvignaud wzywa więc do porzucenia statystycznych obliczeń i opisowej „socjografii" teatru na rzecz analizy postaw, nastawień, oczekiwań widzów, ich istotnego zapotrzebowania na taki a nie inny rodzaj teatru i dramaturgii.

Zadaniem socjologa teatru winno być konstruowanie modeli tych postaw i oczekiwań oraz ich konfrontacja z różnymi innymi danymi (dane statystyczne, opinia krytyki teatralnej, oficjalna polityka teatralna...) Szczególnie atrakcyjne dla socjologa teatru będą sytuacje, w których ujawnia się jaskrawszy *hiatus* między narzuconym modelem a prawdziwym upodobaniem widzów (np. w wypadku teatru agresywnie dydaktycznego, „szlachetnego", politycznego, naturalistycznego).

2. Drugi aspekt socjologii teatru wiąże się, w widzeniu Duvignauda, z morfologią spektaklu. Chodzi tu w praktyce o przestrzeń partycypacji, więc o ukształtowanie przestrzeni scenicznej. Autor proponuje studia porównawcze nad różnymi inscenizacjami tej samej sztuki, np. na scenie pudełkowej, na podium

otwartym, w plenerze itp., jak też analizę pewnych „form preferencyjnych", właściwych poszczególnym epokom i kulturom. Taką „formą preferencyjną" stała się w dziejach teatru europejskiego scena pudełkowa, *scène à l'italienne*. Dlaczego? Oto pytanie dla socjologa teatru.

Pytania się zresztą mnożą: jakie organiczenia nakłada na dramaturga dany typ konstrukcji teatralnej, jaki zaś przed nim otwiera? Jaką „sumę wirtualnego i rzeczywistego doświadczenia" krystalizuje? Czy umożliwia prezentację śmiałych wizyj? Przed zaangażowanym w takie badania socjologiem teatru stoją trudne zadania: musiałby i tu skonstruować modele wizualizacji scenicznej, modele, wypracowane w kolejnych fazach rozwojowych teatru i współcześnie proponowane. (Problematykę tę zresztą podjęto co prawda w nieco innych kategoriach, zanim Duvignaud sformułował swe dyrektywy: do spraw tych jeszcze wrócimy).

3. Trzeci aspekt socjologii teatru został już w 1956 r. zdefiniowany przez Gurvitcha. Chodzi tu o przebadanie „funkcjonalnych związków między zawartością sztuk oraz ich stylem a kontekstem społecznym, zwłaszcza globalnymi strukturami i klasami społecznymi" [8]. Studia tego typu, podejmowane przez pozytywistów i marksistów, prowadziły nieraz do dogmatyzmu i symplifikacji, stwierdza Duvignaud. Proponuje on odwrócenie naczelnego problemu badawczego: zamiast dochodzić, jak tu wyeksplikować teatr poprzez nacisk rzeczywistości klasowej, należałoby skupić się na oddziaływaniu teatru na tę rzeczywistość, na jego funkcjach odmiennych w każdej epoce zależnie od ogólniejszych układów odniesienia. Wchodzimy tu już w socjologię poznania, gdyż takie są implikacje estetyki dramatu pojętego jako narzędzie poznawcze. Oczywiście tezę tę należy opatrzyć wielu restrykcjami ze względu na samą istotę twórczości artystycznej, która zawsze przekracza rzeczywistość empiryczną, służącą jej za podglebie materialne. Ale wizja poetycka jest przynajmniej w jednym punkcie ściśle zakotwiczona w tej rzeczywistości: przekazuje wiernie obraz człowieka, model, który wyraża tęsknoty, pragnienia, system wartości grupy lub jednostek z tego podglebia wyrosłych. Dotyczy to w każdym razie społeczeństw chrześcijańskich,

[8] G. Gurvitch, op. cit., s. 203.

a zwłaszcza katolickich; purytanizm bowiem zahamował ekspresję teatralną a islam wręcz ją odrzucił. Rozważania autora na temat obrazu człowieka w teatrze kończy piękna apologia wizji poetyckiej, owego *imaginaire*: obraz unosi się nad nami, „wyrywa człowieka determinizmowi i zwraca mu wolność, różnorodną, zmienną, zależną od tego, jak zabarwiła się osnowa naszego istnienia" (s. 55).

Metamorfozy obrazu człowieka w teatrze jako narzędzie poznania społeczeństwa — to dwa problemy, dotyczące już dziedziny praktycznej, praktyki teatru. Pierwszy z nich (przemiany obrazu człowieka w teatrze) włącza się w bardzo rozległą problematykę aktora, który przyjmuje rolę, wchodzi w jakieś relacje ze znakami epoki, grupy czy całej kultury, gdyż tymi znakami będzie operował, wyrażał się przez nie właśnie.

Drugie zagadnienie również kieruje nas już ku praktyce teatralnej, gdyż dotyka funkcji użytkowej teatru — teatru jako instrumentu diagnostycznego i terapeutycznego. Chodzi tu także o psycho- i socjodramę.

Na ostatnim miejscu w typologii badań socjologicznych znalazła się krytyka teatralna, szerzej zaś: wszelka informacja krytyczna o spektaklu. Duvignaud próbuje dokonać pewnej systematyki specyficznych form krytyki teatralnej (krytyka konwersacyjna, telefoniczna, radiowa, telewizyjna); przypisuje jej też znaczną siłę oddziaływania, odmienną jednak od funkcyj (głównie komercyjnych) krytyki drukowanej. Krytycy teatralni tworzą zespół, który w kategoriach socjologicznych określa formuła *groupe de pression* (grupa nacisku).

Wśród szczegółowszych dyrektyw metodologicznych *ex re* krytyki teatralnej spotkamy postulat studiów nad semantyką języka krytyki, jej frazeologią w poszczególnych epokach, kryteriami oceny itp.

Główne wytyczne swego postępowania badawczego ujmuje Duvignaud w trzy zasady: a. ostrożne uznanie równoległości i wzajemnej komplementarności struktur społecznych i manifestacyj artystycznych; b. uznanie równorzędności i komplementarności psychizmu indywidualnego, interpersonalnego i zbiorowego; c. trzecia zasada przestrzega przed pochopnym przyznaniem priorytetu jednemu czynnikowi (np. natury ekonomicznej) w pro-

cesie twórczym. I znów pada termin: komplementarność na określenie stosunku działań różnych sił, prowadzących ku manifestacji artystycznej.

Spośród gąszczu wymienionych problemów Duvignaud wybiera tylko kilka do szczegółowszego oglądu. Będą to: przemiany i różnorodne formy przestrzeni scenicznej, modyfikacje funkcyj społecznych teatru zależnie od typów społeczeństwa i wreszcie przemiany obrazu człowieka w teatrze.

Wypadnie nam w tym punkcie odmiennie rozstrzygnąć sobie problem nieuchronnego wyboru i eliminacji niektórych zagadnień czy wręcz obszarów socjologii teatru. Rozstrzygnie o tym zresztą przede wszystkim sam materiał: sprawozdawcę obowiązuje uznanie jego priorytetu, jak również pamięć o uporządkowanym i systematycznym wykładzie, w którym propozycje typologiczne Duvignauda wyznaczą główny szlak refleksji.

Zaczniemy więc od badań nad publicznością teatralną, by następnie przejść do spraw przestrzeni scenicznej i związanej z nią problematyki partycypacji. Zatrzyma nas również aktor, przede wszystkim jednak morfologia spektaklu i implikacje dramatu. Problematyka to tym bardziej atrakcyjna, że znakomicie przedstawiona przez Ryszarda Demarcy [9]. Nie można będzie pominąć, zasygnalizowanego tylko przez Duvignauda, zjawiska psycho- i socjodramy, jak też i prac, wychodzących poza typologię francuskiego socjologa.

I. Badania nad publicznością teatralną obecnie prowadzone nawiązują, jak wspomniano, do szacownej i długiej tradycji naukowej, w której prace historyków teatru przeplatają się z luźnymi refleksjami socjologów.

Nie sposób tu zreferować, a nawet trudno byłoby wymienić, studia teoretyczne czy historyczne poświęcone publiczności teatralnej w poszczególnych epokach. Prac tego typu już nie brak; niektóre z nich omawiałam na innym miejscu. Warto jednak przypomnieć krótko najambitniejszą z tych prac, choć metodologicznie mniej inspirującą: książkę M. Descotesa o dziejach publiczności teatralnej [10].

[9] R. Demarcy, *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris 1973.
[10] M. Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964.

Autorem książki jest wybitny teatrolog francuski. Pierwotnie interesował go głównie aktor; aktorów właśnie nazwał Descotes w 1955 r. „wielkimi twórcami dramatu romantycznego" [11]. Książka pod tym właśnie przekornym tytułem wyeksponowała bardzo sugestywnie udział nie Wiktora Hugo, ale Mlle George, Marii Dorval, Lemaître'a i innych artystów teatru w światowym sukcesie dramatu romantycznego.

Następne książki Descotesa skupiają się także wokół aktorów. Descotes śledzi kolejne interpretacje wielkich ról teatru klasycznego (*Les grands rôles du théâtre de Corneille, de Jean Racine, de Molière*) [12]. Monografie te nie tylko wprowadzają w dzieje teatru francuskiego; wiodą ponadto do ciekawych refleksyj natury metodologicznej. Koncepcja postaci jako roli teatralnej okazuje się bardzo przydatna — otwiera nowe perspektywy badawcze.

Cenne jest samo postawienie problemu, wypełniające pierwszy rozdział książki Descotesa [13]. Publiczność teatralna to pojęcie nie dość jeszcze sprecyzowane przez socjologów. Czy wolno ją zidentyfikować z tłumem (*la foule*)? Czy podlega ona tym samym prawom, które dla tłumu dawno już usiłował określić Le Bon? [14] W jakiej mierze różni się od tłumu?

Subtelna analiza autora różnicuje publiczność przy zastosowaniu bardzo rozmaitych kryteriów. Mówi więc Descotes i o publiczności premierowej, o galerii i jaskółce, i o publiczności poszczególnych teatrów (Komedii Francuskiej, Bulwarów); o odbiorcach poranków teatralnych itp. W większych centrach teatralnych istnieje więc współcześnie wiele zespołów ludzkich, z których każdy ma własne, indywidualne oblicze i obyczaje, inaczej reaguje inaczej chwyta aluzje i rozszyfrowuje sztukę.

Publiczność teatralna ulega ewolucji, zmienia się. I tu znów autor stawia sobie pytanie: jakie to czynniki decydują o tych

---

[11] M. Descotes, *Le théâtre romantique et ses grands créateurs (1827—1839)*, Paris 1955.

[12] M. Descotes, *Les grands rôles du théâtre de J. Racine*, Paris 1957; *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris 1960; *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris 1962; *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, Paris 1972.

[13] *Le public de théâtre et son histoire...*

[14] G. Le Bon, *Psychologia tłumu*, tłum. Z. Poznański, Lwów-Warszawa 1899.

przemianach? Czy tylko ogólne procesy społeczne np. demokratyzacja teatru? Niezmiernie ważne okazują się czynniki natury materialnej czy technicznej: rodzaj sali, stopień oddalenia od sceny (teatr arenowy, *théâtre en rond* stwarza inny kontakt widowni ze sceną), oświetlenie. Stojący parter reagował inaczej niż ludzie rozparci w fotelach.

W dalszych rozdziałach (historycznych) ukazane są kolejne etapy, przeobrażanie się publiczności teatralnej we Francji. Średniowiecze uważa autor za szczęśliwy okres, w którym teatr jest dostępny dla wszystkich, odbiorcy rekrutują się ze wszystkich warstw społecznych i przeżywają wspólnie wielkie misteria w idealnej komunii. Tę wspólnotę rozbija dopiero Renesans, ostro odcinając teatr uczony (*théâtre savant*) od ludowego (*théâtre populaire*). Z tą właśnie epoką wiąże się powstanie zróżnicowanych widowni.

W XVII wieku publiczność kształci się, przechodzi edukację w salonach, autorzy dramatyczni korzystają z mecenatu wielkich dam i panów. Richelieu stara się wzmocnić dyscyplinę; powoli rośnie nacisk konwencyj teatralnych, snobizmu i konformizmu. Stabilizacja publiczności (*La Cour et la Ville*) przechodzi w „sklerozę" (XVIII w.).

Wiek XIX (bliższej obserwacji poddane zostanie tylko pierwsze półwiecze) to powrót i triumf publiczności mieszczańskiej zaświadczony sukcesem Scribe'a. Zresztą z wejściem Dumasa syna do teatru rozpoczyna się już nowy etap — powstanie bliskiej nam już, nowoczesnej publiczności: kosmopolitycznej, bardziej zróżnicowanej, rozmiłowanej w błyskotliwym, „inteligentnym" dialogu, w ironicznych pointach.

Każdy nowy etap w dziejach publiczności teatralnej związany zostanie — w tytule rozdziału — ze sztuką, której rozgłos jest symptomatyczny, gdyż znamionuje przemianę gustu społecznego. Ciekawe, że taka reprezentatywna funkcja przypada w udziale bynajmniej nie arcydziełom, lecz sztukom drugorzędnym, takim jak *Szklanka wody* Scribe'a czy *Dama Kameliowa*. Wielkie nazwiska autorskie są w książce Descotesa niemal nieobecne!

To przesunięcie perspektywy historycznej znajduje motywację już na początku książki. Wyjaśnia tam autor, że zatrzyma się głównie na głośnych sukcesach teatralnych, które wiążą się

z reguły z „rzekomymi arcydziełami" (*faux chefs-d'oeuvre*). Powodzenie „fałszywych arcydzieł" (*des faux chefs-d'oeuvre*) to pewne kryterium gustu epoki.

Książka Descotesa obfituje zresztą w różne tezy natury historycznej i socjologicznej. Próbuje też autor sformułować sekret sukcesu w teatrze, sekret, który posiedli Scribe czy Sardou. Sprowadza się on właściwie do zręcznie przeprowadzonej anegdoty, utrzymującej widza w napięciu. Odkrycie, jak widać, bynajmniej nienowe. Znajomość techniki teatralnej, dozowanie niespodzianek, zaskoczenie, zręczny dowcip — cechy *pièce bien faîte* — utrzymują się nadal w mocy. Słowo zaś, jak twierdzi autor, nie stanowi nigdy o sukcesie bestsellerów teatralnych.

Jakkolwiek nie wszystkie stwierdzenia Descotesa są rewelacyjne, książka przynosi wiele interesujących materiałów i obserwacyj historycznych. Toteż jest naprawdę instruktywna; pewne problemy, np. związane z powodzeniem szmiry teatralnej, będą później podchwycone przez socjologów o lepszym od Descotesa uzbrojeniu metodologicznym.

Skoro już mowa o francuskich badaniach i refleksjach w tej wczesnej fazie prac nad tą problematyką, należy tu odnotować ważną pracę zbiorową *Théâtre et collectivité*, wydaną w 1953 r. [15] Jest to stenogram dyskusji i referatów przedstawionych na dwóch kolejnych sympozjach Instytutu Teatrologicznego (Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre) założonego w 1948 roku. Sympozja wypełniały dwa zespoły problemów: w 1950 r. — *Ekspresja zbiorowa w teatrze* (*Expression collective au théâtre*), w 1951 roku zaś *Teatr i problem wolnego czasu* (*Le théâtre et le problème des loisirs*). Colloquia te nie przyniosły pragmatycznych rezultatów, nie wypracowały praktycznych metod badawczych (dokonano tego dopiero w latach 1962-1964); najwybitniejsi ludzie teatru i estetycy wspólnym wysiłkiem zarysowali jednak bogatą i zróżnicowaną problematykę, wśród której, powiedzmy od razu, uprzywilejowane miejsce zajął teatr dla mas, teatr popularny, realizowany wówczas przez TNP (*Théâtre National Populaire*).

---

[15] *Théâtre et collectivité*, Paris 1953, Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre.

Przedmiotem rozważań stały się przede wszystkim takie pojęcia, jak komunia w teatrze, publiczność i tłum, widz i publiczność, sytuacja dramatyczna i partycypacja. Istotę komunii w teatrze określono (Henri Gouhier) [16] jako uczestnictwo w sądzie egzystencjalnym, konsekrującym istnienie świata wyczarowanego na scenie. Uczestnictwo, *respons* spontaniczny, współtworzenie spektaklu, świadomy akt woli odróżniają publiczność od tłumu (później przyjdzie próba dalszych dystynkcji: widownia-publiczność). Partycypację Etienne Souriau [17] przeciwstawił komunii, zakładającej pełną akceptację wymowy ideowej sztuki. Partycypacja tego warunku nie stawia. Zgodnie też z wyłożoną gdzie indziej teorią za decydujący czynnik w powołaniu do życia tej partycypacji uważa Souriau sytuację dramatyczną pojętą jako siła, czy pole magnetyczne sił.

Nie udało się bliżej określić pojęcia publiczności ani zdefiniować widza; mimo wszystko jednak postawiono wiele pytań, które będą odtąd dręczyły socjologów teatru, domagając się odpowiedzi. Kontynuatorem dawnej tradycji badawczej, ale i inicjatorem nowej, stał się tu Heinz Kindermann z Wiednia. Z jego inspiracją wiąże się ważne wydarzenie w dziejach badań nad publicznością teatralną: międzynarodowe kolokwia odbyte w 1968 r. w ramach wiedeńskich „Europa-Gespräche". Reprezentanci 20 narodów wypowiedzieli się na temat teatru europejskiego i jego publiczności (*Das Europäische Theater und sein Publikum* — tytuł sympozjum i publikacji). Różne aspekty badań nad widownią teatralną stały się też przedmiotem licznych dysertacji doktorskich wykonanych w Wiedniu, m. in. *Teatr jako informacja*, *Teatr jako proces komunikacji* (P. Schraud) [18]. Problematyka ta jest też często obecna w czasopiśmie wydawanym przez wiedeński Instytut Teatrologiczny „Maske und Kothurn".

Rezygnując z prezentacji całokształtu badań wiedeńskich, sięgnijmy od razu do wypowiedzi Kindermanna z 1971 r., wypo-

---

[16] H. Gouhier, *De la Communion au théâtre*, (w:) *Théâtre et collectivité*.

[17] E. Souriau, *Situation dramatique et participation collective*, (w:) *Théâtre et collectivité*, s. 54—67.

[18] P. Schraud, *Theater als Information* (omówienie w art. Kindermanna *Plädoyer für die Publikumforschung*).

wiedzi, którą wolno uznać za podsumowanie czy testament naukowy sędziwego uczonego.

Wypowiedź ta — *Plädoyer für die Publikumforschung* [19] — formułuje w punktach główne problemy badań nad publicznością teatralną. Wiele w tym artykule stwierdzeń ogólnych o sprzężeniu scena-widownia, ale nie brak i konkretnych propozycyj badawczych, przeważnie już nienowych, ale tu systematycznie zestawionych. Ogólna dyrektywa Kindermanna mówi o uwzględnieniu współdziałania, pola energetycznego, jakie wytwarza druga hemisfera teatru — widownia. Kluczowym problemem staje się pytanie: przy pomocy jakich środków (akustycznych i wizualnych) teatr jest zdolny przekształcić indywidualnych widzów, o różnych postawach i oczekiwaniach, w zbiorowość ludzi wspólnie odczuwających, a nawet zbiorowo stymulujących aktorów? Ten akt przemiany wiąże się, według Kindermanna, z równoczesnym otwarciem się osób ludzkich na wspólny zespół bodźców artystycznych.

Teatr, instrument poznania (i autopoznania), jest też niewątpliwie narzędziem społecznego oddziaływania poprzez infiltrację pojedynczego widza i konstytuującej się w teatrze społeczności: widowni. Przekształca nasze formy życia nawet teatr ściśle rozrywkowy. Uzasadnia to formułę, określającą teatr jako *Ort der Herausforderung*.

Wszystkie te sprawy wchodzą w zakres badań nad publicznością teatralną. Kindermann wzywa zresztą stale do poszerzenia pola obserwacji tak, by badaniem objąć cały horyzont widza: jego horyzont polityczny, ekonomiczny, psychiczny itp. Prace tego typu już zresztą podejmowano, właśnie w ośrodku wiedeńskim. Mają one wielką wartość poznawczą, oczywistą zwłaszcza w pracach historycznych, gdzie „profil epoki" rysuje się szczególnie wyraziście. Nowsze monografie prezentują tę problematykę pod efektownymi tytułami, z użyciem modnej dziś terminologii: morfologia publiczności, studium strukturalno-funkcjonalne...

Ostatnia część manifestu Kindermanna omawia źródła do badań nad publicznością oraz metody postępowania naukowego

[19] Por. przyp. 5.

ze szczególnym wyakcentowaniem nowych prób wyzyskania informatyki i cybernetyki, zastosowania takich kategoryj, jak redundancja i innowacja w analizie procesu informacyjnego. Zaproszeni do współpracy lekarze i psychologowie włączyli już aparaty rejestrujące działanie serca, oddechu, a nawet reakcje skóry widzów. Wolno wróżyć, że przyszłość należy do komputerów i w tym zakresie. Ostatnia publikacja Kindermanna z 1975 r. z zakresu badań nad publicznością teatralną dotyczy karykatury teatralnej i jej wartości poznawczej [20].

Wypowiedź Kindermanna uzupełnia referat Diedricha Diederichsena o metodycznych problemach badań nad publicznością z tegoż samego 1971 roku [21]. Podkreśla on różnorakie trudności metodycznej natury, z jakimi musi się zetknąć badacz tej problematyki. Przede wszystkim konwencjonalne znaki, którymi widownia reaguje na spektakl, mówią nam może o intensywności wrażenia, ale nie informują o jakości przeżyć teatralnych ani też o relacji tych przeżyć do intencji inscenizatora. Oklaski mogą odnosić się do gry jednego aktora, do dowcipu autora sztuki, miewają też wydźwięk ironiczny. W okresach płatnej klaki w teatrze oklaski w ogóle nie wyrażają nic. Diederichsen zaleca większą ostrożność w interpretowaniu głosów krytyki teatralnej, piszącej nieraz o „gorącym owacyjnym przyjęciu sztuki", „oczarowaniu", entuzjazmie. Pułapki, czyhające na nie dość ostrożnego badacza, obrazuje kilka przykładów. Jeden z nich jest szczególnie interesujący. Dotyczy on gwałtownej i nieprzyjaznej reakcji widzów (gwizdy, krzyki) na inscenizację sztuki Goethego *Clavigo* w Hamburgu, która to inscenizacja uznana została później za świetną najlepszą premierę roku. Gwizdy te były zorganizowaną manifestacją grupy młodzieżowej przeciw „reakcjonistom": Goethemu i jego inscenizatorowi. Na innych spektaklach sztuka przyjęta była bardzo przychylnie.

Przykład ten, podobnie jak i inne, ma wskazać na konieczność wszechstronnego oglądu różnorodnych, zupełnie heteroge-

[20] H. Kindermann, *Die Karikatur als Quelle der Publikumforschung*, (w:) *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Philol-Histor. Klasse, Bd. 301, Abt. 1, 1975.

[21] D. Diederichsen, *Methodische Probleme der Publikumforschung*, „Maske und Kothurn" 1971, nr 4, s. 304—319.

nicznych czynników, kształtujących respons widowni. Dla pełnego odczytania interakcji tych czynników potrzeba właściwie pomocy historyków, socjologów, psychologów, antropologów itd. Wyizolowanie jednego typu motywacji prowadzi do błędnych wniosków, fałszuje kompleksowość zjawiska.

Problematykę badawczą teatrologicznych studiów nad publicznością teatralną ujmuje Diederichsen w trzech pytaniach:

1. jakie są wzajemne oddziaływania estetycznych i pozaestetycznych czynników (w recepcji widowni)?
2. w jakim sensie i stopniu estetyczne działanie teatru modyfikuje sposób myślenia i odczuwania widzów?
3. o ile i jak rodzaj recepcji wpływa na całą produkcję teatralną, plany repertuarowe, obsadę, styl inscenizacji itp.?

Problemy te zostaną przez autora szczegółowiej przedstawione, zawsze w aspekcie trudności metodycznych i z ilustracją historyczną.

Szczególną pozycję w badaniach nad publicznością teatralną uzyskała niewielka książeczka, wydana w 1964 r. jako zapis badań przeprowadzonych w Ośrodku Socjologii Pracy (Centre National de Sociologie du Travail, Section „Loisir et Culture Modernes") w Brukseli. Książeczka ta pod znamiennym tytułem: *Le spectateur au théâtre* jest dziełem dwóch ludzi teatru, reżysera telewizyjnego Ravara, o fachowym przygotowaniu ekonomicznym i socjologicznym, oraz reżysera teatralnego Anrieu [22].

Zainteresowania metodologiczne autorów znalazły wyraz już w podtytule: *Recherche d'une méthode sociologique*. Badania swe przeprowadzili na materiale inscenizacji sztuki Maxa Frischa *Pan Biedermann i podpalacze*, zrealizowanej w 1959 r. przez Théâtre de Poche w Brukseli, rejestrując reakcje publiczności w ciągu 30 spektakli sztuki w tym samym teatrze.

Przypatrzmy się najpierw praktycznej metodzie gromadzenia dokumentacji, zanim przejdziemy do wniosków ogólniejszej natury.

---

[22] R. M. Ravar, P. Anrieu, *Le spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique d'après „M. Biedermann et les Incendiaries"*, Bruxelles 1964.

Aby wypracować pewną typologię reakcyj widzów, wzięto pod uwagę częstotliwość tych reakcyj oraz ich nasilenie. Ponadto, tytułem hipotezy roboczej, przebadano dwa typy możliwych korelacyj: 1. zależność reakcyj widzów od czynników zewnętrznych, (leżących poza sceną) i 2. sprzężenie scena—widownia, sprzężenie, które można ująć w kategoriach przyczyny—skutku, przy czym za przyczynę sprawczą wolno tu uznać znak teatralny lub jego *signifiants*, zaś za manifestację skutku — reakcję widzów.

Odwołano się również i do tradycyjnych metod ankietowania widzów, do wywiadów, jak też do analizy samego tekstu oraz przedstawienia, analizy dokonanej przez ankietowanych przed i po spektaklu. Zestawienie tych wypowiedzi miało pomóc socjologom w wypracowaniu metody, wyjaśniającej związek między teatrem sztuki i inscenizacją.

Ankieterzy, obecni na wszystkich trzydziestu spektaklach, notowali znaki sceniczne, które wywoływały reakcję widowni. Reakcje te rejestrowano równocześnie na taśmach magnetofonowych. Intensywność reakcyj wymierzał specjalny przyrząd (*aplaudimètre*).

Zwrócono uwagę na trzy rodzaje reakcji: 1. śmiech; 2. cisza; 3. różnego typu szmery i hałasy, próbując ustalić częstotliwość tych reakcyj, ich natężenie oraz miejsce w procesie scenicznym (sceny, które daną reakcję wywoływały).

Za czynniki zewnętrzne modyfikujące percepcję i reakcję widzów uznano: ilość widzów na sali; dzień tygodnia; obecność na widowni osób śmiejących się w zupełnie niewłaściwych momentach; paroksyzmy śmiechu samych aktorów, obecność mikrofonów; obecność aktorów na widowni; kanał orkiestry; temperaturę sali; warunki atmosferyczne; wypadki polityczne.

Zbieżność różnych danych pozwoliła autorom na weryfikację pewnych hipotez i ustalenie korelacji. Za „najlepszy" dzień uznano sobotę, wypełniona sala pozwoliła oczekiwać żywych reakcji; hipoteza się sprawdziła.

Ciekawsze rezultaty dała analiza czynników wewnętrznych, a więc znaków scenicznych, które wzbudziły najintensywniejsze reakcje. Przyjrzano się z bliska kilku wybranym scenom, komentując wszystkie elementy sytuacji scenicznej, znaków trwałych (wygląd postaci, wystrój sceny) i znaków ulotnych (gesty, ruchy)

oraz każdorazowe reakcje widzów. Najcenniejsza (dla teatrologa) jest tu oczywiście sama egzegeza znaków teatralnych.

Pracy towarzyszą różne tablice i aneksy: zestawienie tekstu sztuki i reakcyj widzów: diagram frekwencyj tych reakcyj; teksty dwóch ankiet przedłożonych czytelnikom, widzom i radiosłuchaczom.

Zarówno w ankietach, jak i w komentarzu autorów dominuje problematyka polityczna i społeczna, ona to najwyraźniej interesuje autorów przede wszystkim. Całe badanie zmierza do wykrycia, jak społeczeństwo współczesne reaguje na postawę (zastraszenia) Biedermanna wobec podpalaczy. Polityczny sens metafory narzucił się z całą oczywistością, choć pewne punkty odniesienia (widzów) były różne. Poza tym zarówno z komentarzy autorów, jak i ankiet wynika, że reakcje widzów przypisują oni przede wszystkim wypowiedziom postaci scenicznych, stworzonych przez aktorów, w mniejszym stopniu — znakom pozasłownym. Nastawienie to zwęża zakres obserwacji podobnie jak wspomniana wyżej orientacja na fabułę, postaci oraz ich wymowę polityczną. W kategoriach Steinbecka [23] jest to oczywiście socjologia teatru, nie zaś socjologia teatralna.

Jeśli badanie, przedstawione przez autorów, zwróciło uwagę nie tylko socjologów, ale i teatrologów, przypisać to należy próbie bardzo ścisłego zapisu. Istotnie, autorzy narzucili sobie surowe rygory tak w zakresie zebrania dokumentacji, jak i procederów interpretacyjnych. Wielokrotnie też stwierdzają, że nie udało im się zweryfikować pewnych hipotez lub też ustalić korelacji. Praca dostarcza jednak użytecznego modelu badawczego, użytecznego w postępowaniu ściśle socjologicznym i poddanego przez samych autorów rygorystycznej krytyce.

Studia nad społecznym oddziaływaniem teatru, nad procesem

---

[23] D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970. Obszerny rozdział pracy poświęcony jest psychologii i socjologii publiczności teatralnej (*Zur Psychologie und Soziologie des Publikums*, s. 200—240). Przedstawia tam autor stan badań nad zagadnieniem (w Niemczech) i własne propozycje badawcze, postulując rozróżnienie socjologii teatru (*Soziologie des Theaters als Betrieb*) od *Theatersoziologie*, gdzie teatr rozumiany jest jako zjawisko estetyczne. Książkę tę referuję obszernie w innym miejscu.

komunikacji, jaki się tam realizuje, sytuują dziś często teatr w szerszym kontekście: kontekście *mass-mediów*. Odnotować może warto, że stosunek ten bywa nawet odwrócony, np. w wypowiedzi programowej szwedzkiego teatrologa z Lund, *Medienforschung innerhalb der Theaterwissenschaft*[24], gdzie eksperymentalne badania nad reakcją widowni przeprowadzono z myślą o wypróbowaniu pewnej metody, zastosowanej do analizy środków komunikacji masowej w ogóle.

Metoda ta polega na wymianie jednego elementu inscenizacji (np. wystroju sceny) przy pozostawieniu wszelkich innych w niezmienionej postaci (konstanty). Holm metodę tę określa jako *Isolierung einer Experimentiervariabel*. Rejestrowano reakcję publiczności (śmiech i oklaski — w decybelach) na spektakle stosujące różne warianty tego samego elementu, np. pauz o bardzo różnej długości. Niektóre doświadczenia miały zresztą za przedmiot widowiska telewizyjne czy słuchowiska radiowe.

Jeszcze inny eksperyment miał wykryć wpływ animatorów czy klakierów na reakcje widowni. Doświadczenia szwedzkie przeprowadzono na kolejnych spektaklach *Tanga* w Malmö. Przy wejściu na salę ankieterzy rozdawali widzom po cztery kartki z następującym tekstem: 1. dziś wieczór oglądałem dobry teatr 2. dziś wieczór oglądałem zły teatr; 3. dominowały elementy komediowe; 4. przeważały elementy tragiczne. Przy wyjściu widzowie mieli złożyć swoje głosy przez oddanie dwóch kartek (pierwszej lub drugiej — trzeciej lub czwartej). Każdego wieczora animatorzy punktowali swymi okrzykami, śmiechem, oklaskami inne aspekty sztuki (komiczne i poważne). Okazało się, że sądy widzów były ściśle zależne od „prowadzenia" animatorów: zupełnie inne procentowo rezultaty dała ankieta na spektaklach pozbawionych tej interwencji. W każdym wypadku jednak dostrzeżono przewagę tragicznych aspektów *Tanga*.

Zasygnalizujmy jeszcze jedną nową inicjatywę naukową w zakresie badań nad publicznością teatralną. Jest ona dziełem bardzo dynamicznego ośrodka socjologicznego w Brukseli (Univer-

[24] I. Holm, *Medienforschung innerhalb der Theaterwissenschaft*, „Maske und Kothurn" 1971, nr 4, s. 325—329.

sité Libre de Bruxelles), opiera się zaś na badaniach ankietowych, obejmujących siedem teatrów brukselskich.

Założeniem pracy, opublikowanej w 1983 r. w Louvain-la-Neuve [25], jest koniunkcja dwóch metod czy aspektów (*approches méthodologiques*, jak głosi tytuł): perspektywy ekonomisty i perspektywy socjologa. Pierwszy — użyłby kategorii podaży i popytu, drugi — kategorii struktury społecznej widowni (*compositien sociale*), w różnych przekrojach.

„Punkty artykulacji" między popytem (*demande*) i strukturą społeczną widowni ujęte zostaną w symbole literowe i algebraiczne wzory. Podkreślono też rachunek prawdopodobieństwa w zakresie dostępu do „konsumpcji" dóbr kultury, także teatru.

W drugiej części rozprawy autor przykłada swoje dyrektywy do badania „konsumpcji teatralnej" w aglomeracji brukselskiej, by wreszcie określić determinanty tych obliczeń (wykształcenie, sytuacja finansowa itd.)

Metodologia badań nad teatrem jako jednym z *mass-mediów* jest przedmiotem refleksji naukowej prof. Margaret Dietrich, b. dyrektora Instytutu Teatrologicznego w Wiedniu. Opracowała ona program na szeroką skalę zakrojonych badań kulturowych, w których teatr miałby swoje znaczne miejsce. W badaniach takich musieliby uczestniczyć reprezentanci różnych dyscyplin „antropologicznych", takich jak teoria komunikacji, antropologia kultury, psychologia, pedagogika, filozofia społeczna. Powstanie w ten sposób zespół roboczy, zdolny realizować wspólnymi siłami *integrativwissenschaftlich koordienierte Grundlagenforschung* [26]. Żeby jednak taka ścisła koordynacja była możliwa, proponuje prof. Dietrich utworzenie specjalnego instytutu badawczego.

Konieczność tak rozległych horyzontów naukowych w teatrologii uzasadnia charakter jej przedmiotu: teatru. Chodzi przecież o zjawiska, w których uczestniczą różne czynniki pozaestetyczne,

---

[25] M. Jaumin, *Approches méthodologiques de l'audience théâtrale à partir d'une enquête dans sept théâtres de Bruxelles*, par..., „Cahiers Théâtre Louvain" 49(1983), s. 5—39.

[26] M. Dietrich, *Sinn und Notwendigkeit von intergrativwissenschaftlich koordinierten Grundlagenforschung in Ihrer Beziehung zur Theaterwissenschft*, „Maske und Kothurn" 1971, nr 4, s. 275—284.

które realizuje liczny zespół ludzki, o zjawiska nadzwyczaj złożone, o długotrwałym rezonansie.

Zintegrowany korpus dyscyplin nie byłby częścią składową teatrologii, ale stworzyłby użyteczny warsztat, aparat badawczy (*Verfügungsapparat*).

Uzasadniając potrzebę takich interdyscyplinarnych badań *ex re* teatru, wylicza autorka jedynie takie problemy, które wymagają pomocy całego zespołu specjalistów, np. problemy aktora, oddziaływania teatru, psychologii widza, ukształtowania przestrzeni scenicznej itp.

„Cóż wobec tego pozostaje dla czystej teatrologii"? — pada pytanie. Odpowiedź wymija to pytanie: specyficzne zadania teatrologii nie odnoszą się do wydzielonego przedmiotu, ale dotyczą metodologicznych zobowiązań tej dyscypliny, zobowiązań, w których nie może jej wyręczyć żadna z dyscyplin pomocniczych: w refleksji teoretycznej i systematycznej, w opisie, analizie, hermeneutyce i teorii środków ekspresji teatralnej. Natomiast cały zespół zagadnień, które tworzą bezpośredni przedmiot teatrologii: gra aktorska, reżyseria, dramaturgia, ruch sceniczny, dźwięk, ukształtowanie przestrzeni scenicznej, światło itd., to zjawiska kulturowe wymagające wszechstronnej interpretacji historycznej, społecznej, psychologicznej itp.

W podsumowaniu tych rozważań spina prof. Dietrich trzy dyscypliny jako najściślej ze sobą spojone: estetykę teatru, teatrologię kulturowo-hermeneutyczną i badanie podstaw (*Grundlagenforschung*). Zwłaszcza dwie ostatnie dziedziny badawcze uważa autorka za parę nierozdzielną.

Te dyrektywy badawcze obowiązują również i w historii teatru: nie wystarczają już schematy pozytywistycznego opisu, oczekujemy od niej interpretacji. Teatr jest kameleonem, który wciąż zmienia kolor skóry; chcemy jednak wiedzieć, dlaczego. Badając teatr w szerokich kontekstach kulturowych, pamiętajmy, że rządzi się on własnymi, jemu tylko właściwymi prawami. Taka koda zamyka manifest prof. Dietrich, która widzi teatr przede wszystkim jako proces komunikacji międzyludzkiej na równi z innymi mediami audiowizualnymi.

W ośrodku wiedeńskim, pod kierownictwem czy z inspiracji prof. Dietrich, dojrzała też w 1969 r. praca doktorska Jürgena

Klündera pt. *Grundzüge einer theaterwissenschaftlichen Dramaturgie*. W druku przydano jej tytuł, informujący ściślej o jej orientacji metodologicznej : *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft* [27].

Trudna, ale cenna książka Klündera zawiera próbę metodologicznych uściśleń i dystynkcyj: rozróżnia przede wszystkim myślenie historyczne od myślenia uprzedmiotowującego (*vergegenständliches Denken*), które sam autor nazywa fenomenologicznym i wiąże z Husserlem. W ramach tego myślenia sensowne są tylko trzy systemy odniesienia (*Bezugsysteme*): system kategoryj technicznych, fizycznych i psychicznych. Natomiast nauka o teatrze rozumiana jako nauka o kulturze wymaga aplikacji historycznego myślenia: rozumienie, wartościowanie, interpretacja możliwe są tylko w kontekście czy ramach historycznej orientacji (Heidegger).

Cenne w książce Klündera są też rozróżnienia i rozważania dotyczące partytury i „partytury" oraz propozycja analizy, uwzględniającej zawęźlenia trzech wspomnianych przed chwilą systemów. Tak pomyślaną analizę nazywa Klünder *Interdependenzanalyse*.

Podobnie ukierunkowanych prac jest oczywiście już dziś sporo, choć niewiele można wskazać prób całościowego i systematycznego wykładu, prób wypracowania teatrologii jako nauki przyporządkowanej nauce o kulturze.

II. Zbliżymy się teraz do drugiej grupy problemów: do problemów przestrzeni teatralnej. Wiąże się ona zresztą najściślej z relacją scena — widownia.

Problematyka ta była przedmiotem dyskusji na kilku międzynarodowych spotkaniach i tematem bardzo licznych już publikacji, z których najważniejsze są zapisem tych kolokwiów.

Pierwsze z nich odbyło się już w 1948 r. Znamienne, że nowo założony Instytut Teatrologiczny w Paryżu (Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre) tą problematyką zainaugurował swoją działalność. Tytuł kolokwium brzmiał: *Związki miejsca teatralnego z dramaturgią dzisiejszą i przyszłą* (*Rapports*

[27] J. Klünder, *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft. Grundzüge einer theaterwissenschaftlichen Dramaturgie*, Hamburg 1971.

du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir). Uznano, że problematyka architektury teatralnej nie da się oddzielić od spraw architektoniki dramatu, od zagadnień publiczności i od morfologii samego spektaklu.

Kilka zagadnień przynajmniej warto tu zasygnalizować: 1. implikacje dramaturgii w zakresie przestrzeni scenicznej; 2. typologię architektury teatralnej, zaproponowaną przez Etienne Souriau i 3. pochwałę tradycyjnej sceny pudełkowej (*scène à l'italienne*).

Pierwszy problem przedstawił André Villiers, teatrolog o wyraźnie psychologicznych zainteresowaniach, autor bardzo dyskutowanej swego czasu książki [28], posługując się w swej egzemplifikacji tragedią i „wzruszeniem tragicznym". W dyskusji tezy jego opatrzono pewnymi dystynkcjami: tragedia losu, tragedia o kosmicznych wymiarach wymaga większego dystansu (przestrzennego), ale tragedia „serca", jak w wypadku *Cyda* czy *Fedry*, implikuje raczej intymne zbliżenie; tę ostatnią tezę zakwestionowano, w każdym razie problem był przedmiotem refleksji. Najtrwalszym rezultatem kolokwium, rezultatem, który miał pozostać na długo w pamięci ludzi teatru i estetyków, okazał się referat prof. Souriau *Sześcian i kula* (*Le cube et la sphère*) [29]. Jakkolwiek dystynkcje autora są znane i w Polsce, warto może je krótko przypomnieć.

Teatr kubiczny to teatr pudełkowy, wyraźnie wycięty z makrokosmosu teatralnego dla prezentacji mikrokosmosu scenicznego, tego fragmentu świata poetyckiego, który dane nam będzie oglądać i przeżywać w bezpośrednim doznaniu. Jest to teatr realistyczny, zorientowany na publiczność, otwarty tylko w stronę widowni, teatr pozostający pod naciskiem „przymusu architektonicznego" (stałego wyposażenia sceny, kulis, horyzontu, rampy).

Zupełnie inaczej w teatrze sferycznym, otwartym, pozbawionym tego przymusu. Nie ma tu murów czy ścian, oddzielających świat sceniczny od pozostałych obszarów życia i od widza. Akcja teatralna, aktorzy — to tylko centrum dynamiczne szeroko otwar-

[28] A. Villiers, *La psychologie de l'art dramatique*, Paris 1951; *La psychologie du comédien*, Paris 1946.

[29] E. Souriau, *Le cube et la sphère*, (w:) *Architecture et dramaturgie*, Paris 1950, s. 63—83.

tej przestrzeni, wibrującej wspólnym rytmem. Nie ma też stałej dekoracji ani kulis. Przykłady zastosowania „zasady sferycznej" w dziejach teatru to teatr grecki, rzymski, podium czy mansjony średniowieczne, wnętrze kościoła, *théâtre en rond*, teatr na wolnym powietrzu. Determinującym przestrzeń konstrukcjom „sceny sześciennej" przeciwstawia się tu wielka swoboda, elastyczność, *une malléabilité absolue de la materialité théâtrale.*

W dyskusji po każdym referacie podnoszono aspekty społeczne problematyki architektonicznej; za najważniejsze zadania na przyszłość uznano znalezienie „krawędzi kontaktu" (dosłownie: *front de contact*) między sceną a widownią. Jeśli w teatrze dokonuje się „celebracja dramatyczna", aktorów i widzów łączy wspólna partycypacja, wymagająca także wspólnoty przestrzennej. Główny referent zagadnienia, Pierre Sonrel, przedstawił wówczas cztery możliwe rozwiązania: 1. *scène à l'italienne* w jej pierwotnej, czystej, klasycznej postaci; 2. typ sali kinowej; 3. scena o zmiennych wymiarach, adaptowana mechanicznie (scena obrotowa, wielokondygnacyjna, podnoszona i opuszczana; cyklorama itp.); 4. konstrukcja oparta na zasadzie jednej przestrzeni teatralnej, ogarniającej widzów i aktorów.

Problematyka ta znalazła się w wypowiedzi pod znamiennym tytułem: *Przyszłe sale*, „sale, które należy zbudować" (*Les salles à construire*) [30]. By krótko podsumować tenor dyskusji, należałoby podkreślić, że ludzie teatru opowiedzieli się za pluralizmem, stwierdzając, iż różnorodność dramaturgii wymaga współistnienia teatrów kameralnych, intymnych i ogromnych sal widowiskowych czy nawet cyrkowych. Problem kontaktu czy ściślejszego zespolenia sceny z widownią angażował jednak wszystkich w równym stopniu jak sprawa koherencji czy odpowiedniości między miejscem dramatycznym i miejscem teatralnym.

Do problematyki miejsca teatralnego wrócono znów na sympozjum pt. *Miejsce sceniczne w społeczeństwie współczesnym* (*Le lieu théâtral dans la société moderne*) w 1961 r. w Royaumont [31]. I tym

---

[30] P. Sonrel, *Les salles à construire*, (w:) *Architecture et dramaturgie*, s. 101—146 (referat i dyskusja).

[31] Publikacja pod tym samym tytułem: *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris 1963.

razem problem miejsca okazał się problemem społecznym jako problem spotkania między widzem i aktorem. To kluczowa sprawa teatru, jego kształtu, jego funkcji społecznej. „Określając czym są dzisiaj i czym powinny być jutro, w nowym teatrze, relacje między komplementarnymi światami (sceną i widownią), rozważając jak mogą się one kontaktować czy przenikać nawzajem, dotykamy wszystkich wielkich problemów życia teatru" [32].

Padła też teza, że teatrowi naszych czasów patronują trzy zasady istotne dla jego kształtu: 1. uniwersalizm repertuaru; 2. demokratyzacja; 3. pluralizm. Procesy te rozpoczęły się już zresztą na przełomie wieków, by nasilać się z rosnącym przyspieszeniem. Prócz przemian w samej koncepcji teatru, w procesie tym uczestniczą i czynniki technicznej natury: rewolucja w operowaniu światłem i nowe wynalazki akustyczne (stereofonia, dźwięk panoramiczny). Światło i dźwięk rozbijają konwencjonalne konstrukcje sceniczne, powołując nową przestrzeń do życia.

Wiek XX, jak stwierdził Denis Bablet [33], wypracował cztery nowe formuły architektury teatralnej. Są to:

1. zmodyfikowana scena pudełkowa;
2. teatr o zunifikowanej przestrzeni bez podziału między sceną i widownią;
3. ucieczka z budynku teatralnego w pogoni za nowym miejscem teatralnym (teatr w plenerze, na ulicy, w cyrku);
4. stworzenie teatru *transformable* (przemiennego, podległego transformacjom).

Ad 1. Pierwszą rewelacją była budowa teatru w Bayreuth, choć scenę pudełkową jeszcze zachowano: znikły balkony, zastąpił je jednolity amfiteatr z lożami w głębi, *en face* sceny. Wszystkie miejsca miały dobrą widzialność (zasada demokratyzacji).

Ad 2. Drugie rozwiązanie reprezentuje Vieux Colombier (1913), użycie areny cyrkowej przez Reinhardta, Total-Theater zaprojektowany przez Gropiusa w Berlinie (1927), projekt teatru symultanicznego Syrkusa w Polsce, scena centralna, scena pierścieniowa itp.

[32] J. Jacquot, *Présentation*, (w:) *Le lieu...*, s. 8.

[33] D. Bablet, *La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle*, (w:) *Le lieu...*, s. 8.

Ad 3. Z budynku zamkniętego wywiedli teatr już Craig i Reinhardt. Dążenie to raczej się nasila niż zanika. Tendencję taką reprezentuje też festival w Awinionie — i późniejsze, nie wspomniane jeszcze w książce happeningi i wszelkie inne formy teatru ulicznego.

Ad 4. Teatr mobilny, transformacyjny: to też jeszcze marzenie Craiga. Miał się zrealizować po raz pierwszy w teatrze Piscatora według projektu Gropiusa. Nie doczekał się wówczas realizacji. Sceny takie powstały dopiero niedawno.

Wypadnie nam pominąć (na razie) ciekawe i bardziej specjalistyczne wypowiedzi estetyków, historyków sztuki, scenografów i inscenizatorów, jak Jacques Polieri [34] (por. rodział *Przestrzeń i czas*) by podkreślić stałe sprzężenie sprawy miejsca scenicznego z problematyką społeczną, problematyką nowego widza, teatru dla wszystkich, teatru dla mas, widowni popularnej, stosunku scena—widownia...

Każde z wymienionych przed chwilą zagadnień stanowiło przedmiot jednego lub kilku referatów. Reprezentanci poszczególnych krajów mówili o swoich próbach i doświadczeniach.

Sympozja te utrwaliły pewną terminologię, która coraz częściej zjawia się odtąd zarówno w krytyce jak i w wypowiedziach samych ludzi teatru. Hasła te to: teatr jako instrument, naga scena, teatr otwarty czy scena zamknięta. Każdy z tych terminów wprowadzony został w otoku innych formuł czy deklaracji.

I tak teatr jako instrument konsumpcji sztuki przeciwstawiono teatrowi pojętemu jako instrument rozszerzania kultury. Naga scena czy pusta scena, termin wylansowany ongiś przez Craiga i Copeau, znalazł się w tytule książki Petera Brooka i odtąd zrósł się z jego nazwiskiem [35]. Teatr otwarty zrobił, jak wiadomo, oszałamiającą karierę; popularność terminu i idei bynajmniej jeszcze nie wygasła. Ale i teatr zamknięty (*le théâtre clos*), którego symbolem stała się sztuka Sartre'a (*Huis clos*), budzi wciąż zainteresowanie swoją szczególną poetyką. Duvignaud scenie tej poświęca

[34] J. Polieri, *L'image à 360° et l'espace scénique*, (w:) *Le lieu...*, s. 131—148; *Scenographie, sémiographie. Textes et réalisations*, Paris 1971.

[35] P. Brook, *The empty space*, London 1968. Polski przekład *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1977.

znaczną partię swojej książki, analizując ścisły związek dramaturgii klasycznej (francuskiej) z taką właśnie formułą i takim rozwiązaniem architektonicznym. Zanim jednak do tej dramaturgii się zbliży, podejmie problematykę o wiele ogólniejszą; jak doszło do powstania, a w następstwie i do wielowiekowej dominacji sceny „kubicznej", iluzjonistycznej, zamkniętej perspektywą w głębi? Czy rodzi ją barok jako „podstawowa kategoria wizji świata" — według Wölfflina? Duvignaud odrzuca tę tezę na rzecz socjologicznej interpretacji: powstanie sceny zamkniętej wiąże się daleko ściślej ze strukturalizacją społeczną ówczesnej Europy niż z Kościołem czy religią w okresie tzw. kontrreformacji (choć teatr barokowy uformowała Europa katolicka, oczywiście).

Genezę sceny *à l'italienne* wyeksplikować można poprzez istnienie elity dworskiej; dla niej powstają różne zjawiska parateatralne (ceremonie dworskie, wjazdy, parady itp.) oraz wspaniałe, bogate, kolorowe reprezentacje w teatrze. W epoce gwałtownych, dynamicznych przemian społecznych, w epoce rosnącej stratyfikacji, formowania się różnych grup (i różnych elit, np. patrycjatu miejskiego), dwory europejskie dążą do opanowania tych ruchów, do centralizacji i unifikacji. Nowa formuła (czy „matryca") teatru wyraża właśnie to dążenie. Jednym z instrumentów są widowiska i ceremonie. „Samo społeczeństwo staje się — we wszystkich swoich formach życia — obrzędową ceremonią; narzuca też wszystkim ten model życia. [...] Ta kasta — dwór — przyjęła modus ekspresji, redukujący świat do wymiaru zamkniętego pudełka, które wiąże człowieka i jego doświadczenie" [36].

Optując na rzecz tak pojętej genezy sceny zamkniętej, autor podaje jednocześnie w wątpliwość rolę poetyki klasycznej, tzw. reguł w dojrzewaniu dramaturgii francuskiej XVII wieku.

Pasjonująca w książce Duvignauda jest analiza różnych implikacji sceny perspektywicznej dla obrazu człowieka w tej dramaturgii. Nie sposób referować na tym miejscu całej związanej z tą sprawą problematyki. Przywołajmy jednak kilka celnych formuł autora. „Perspektywa w głąb stała się spekulacją poetycką (wyrażaną w uporządkowanych dialogach), spekulacją o dystansie, jaki oddziela widzialnego człowieka od istoty mitycznej,

[36] J. Duvignaud, *Les ombres collectives*, s. 318.

którą wciela i nazywa desygnując ją swą wypowiedzią [...] Człowiek w zapasach z mitycznym upiorem: oto istota teatru klasycznego" (s. 327).

Należałoby tu zreferować cały wywód Duvignauda, by w pełni ujawniły się zasygnalizowane przez niego relacje. Wywód ten egzemplifikuje i potwierdza naczelną tezę, że „składniki przeżytej przestrzeni określają składniki (*composantes*) samej egzystencji ludzkiej" (s. 328), tj. koncepcji człowieka i losu w danym teatrze.

Do pewnych aspektów tej problematyki jeszcze wrócimy przy innej okazji; wypadnie nam na razie poprzestać na przybliżeniu tylko tej jednej sprawy — sceny zamkniętej — dla prezentacji samej metody, którą stosuje socjolog przy interpretacji przestrzeni teatralnej.

Zresztą całe przeszłe dzieje teatru europejskiego widzi Duvignaud właśnie w kategoriach walki z utrwalonym już, petryfikującym się modelem sceny pudełkowej. Że petryfikacja ta stała się faktem — to istotnie zdumiewające, podobnie jak szybki podbój całego świata przez ten właśnie model teatru. Autor wymienia Meksyk, Peru, Brazylię, Amerykę Północną, Indie, Chiny, Afrykę; *scène à l'italienne* staje się niemal symbolem Europy. Do jej form i wyposażenia prestiżowego w XIX wieku nawiąże wspomniany już Ryszard Demarcy.

Pierwszy wielki cios scenie tej zada romantyzm, bardziej w teorii, w manifestach poetów, niż w praktyce teatralnej. W manifestach — ale i w twórczości dramatycznej, którą Goethe określił jako „teatr niewidzialny" (do formuły tej można by dorzucić „teatr przenośny w okładkach książki schowany" Norwida, postulaty Mickiewicza, marzenie o teatrze słowiańskim — teatrze kosmicznym, który tylko w Cyrku Olimpijskim mógłby być grany, dla którego budynków jeszcze nie ma).

W dziejach sceny zamkniętej za datę przełomową uważa Duvignaud Meiningeńczyków i wprowadzenie elektryczności. Światło elektryczne „wywróciło proste równanie sceny pudełkowej"; na scenę weszło trwanie, czas — i przestrzeń stała się funkcją czasu, „zanurzając postać w drżącym świetle bezpośredniego doświadczenia" (s. 465). Monopol „teatru zamkniętego" przełamany został jednak dopiero z irrupcją inscenizatorów na przełomie wieków: Craiga, Reinhardta, Copeau.

III. Kilkakrotnie padło już nazwisko: Demarcy. Najnowsza, jak dotąd, socjologia teatru przechwyci i problematykę przestrzeni w cokolwiek innych już perspektywach, nawracając zresztą i do dawnej: do spraw widza. Skupi się jednak przede wszystkim na samej morfologii spektaklu.

Już Ravar i Anrieu użyli w tytule terminu *spectateur* w miejsce stosowanego poprzednio *public*, nie wyjaśniając zresztą swych intencyj w tym względzie. Bardziej świadomie operuje też tym terminem (*spectateur*) R. Demarcy w skromnej książeczce, która niewątpliwie *fait date* w teatrologii [37]. Doda on *explicite*, że komunikat zwany spektaklem, adresowany jest nie do grupy ludzkiej (publiczności), ale do innego bytu (*entité*): do widza. Nie chodzi więc o badanie publiczności według tradycyjnych kategoryj (wiek, płeć, zawód, struktura widowni, frekwencja itp.), ale o indywidualnego widza, ujmowanego raczej w aspekcie ideologicznym i psychologicznym niż społecznym.

Swój warsztat badawczy uzna autor za socjologiczny i semiotyczny, podkreślając, że interesuje go struktura znaków scenicznych, które mają zaspokoić potrzeby społeczne widza. Problematyka ta przynależy do trzeciej grupy zagadnień, jeśli przyjąć typologię Duvignauda.

Wbrew dotychczasowej tradycji w socjologii teatru, autor kieruje uwagę przede wszystkim na sam komunikat, odbiorcę zaś uwzględnia tylko w powiązaniu z tym przekazem. Ściśle mówiąc, Demarcy pragnie odsłonić przyczyny atrakcyjności takiego czy innego modelu (dla widza), a tym samym przyjrzeć się funkcjom społecznym przez te modele spełnianym. Modeli tych wybierze autor tylko kilka: komedia muzyczna, operetka, repertuar klasyczny, teatr Brechta.

W wyborze tym jest pewien element dowolności, ale nie brak i przekonującej motywacji: autor skupi uwagę na dwóch rodzajach spektakli i na dwóch kategoriach aspiracyj widzów. Pierwszy model, statystycznie dominujący (największa frekwencja w teatrze) zaspokaja pragnienie rozrywki (komedia muzyczna, operetka). Drugi model, związany z repertuarem klasycznym, odpowiada ideałowi „wyższej kultury", „szlachetnej", zaspokaja

[37] Por. przyp. 9.

więc prestiżowe ambicje odbiorcy. Demarcy podkreśla zresztą nie opozycyjny aspekt tych dwóch modeli, ale raczej ich komplementarność: stanowią one jakby dwa skrzydła kultury masowej.

Uznając analizę semiotyczną (w szerokim kontekście kulturowym) za podstawową metodę, nie lekceważy autor jednak i danych statystycznych, jakich dostarczają studia socjologów. Korzystać z nich jednak wypada oględnie ze względu na znaczne przyspieszenie przemian w zakresie modeli kulturowych także i w interesującym nas zakresie. Zupełnie nowym i zaskakującym zjawiskiem okazała się np. atrakcyjność komedii bulwarowej odnotowana w środowiskach robotniczych oraz bijący wszystkie rekordy frekwencji — *Hair*, a w ślad za nim *Godspell*, dwa światowej sławy produkty anglo-amerykańskie. Poświęci im zresztą autor oddzielny rozdział czy aneks.

Najbardziej instruktywną (i pasjonującą) część książki wypełnia analiza modelu Offenbachowskiego (Offenbachiady) i jego elementów, takich jak: sukces, bogactwo, świat arystokratyczny (ze wszystkimi akcesoriami), jarmarczny egzotyzm, motyw podróży, cudowność, feeria. Motywy łączy autor w większe „wiązki tematyczne". I tak np. egzotyzm wyraża się w motywie podróży, ucieczki, w wyborze dalekich wysp czy krain (Luizjana, Turcja, balet rosyjski). Szczególnie interesującej egzegezie poddane zostaną znaki teatralne, które realizują ten model teatru i związane z nim gwiazdorstwo (*vedettariat*). Uczestniczy w tym i sam wystrój sceny (schody), symboliczne kolory (czerwień i złoto), elementy kostiumu o funkcjach wybitnie erotycznych (trykoty, pióra). Autor z pasją śledzi i obnaża wszelkie stereotypy, łatwe zresztą do wykrycia w teatrze *à grand spectacle*, który utożsamia się przeważnie z *Théâtre du Kitsch*. Estetykę tę realizują też dziś zespoły pseudofolklorystyczne („folklor turystyczny"), olśniewające nadmiarem, bogactwem koloru, świecidłem kostiumu, egzotyzmem — czyli powieleniem i proliferacją stereotypu. W egzemplifikacji Demarcy'ego ansamble takie reprezentuje balet Mojsiejewa, poddany właśnie analizie socjologicznej.

Nieco mniej efektownie wypadła w książce egzegeza „szlachetnego" repertuaru i jego implikacyj. Najbardziej fascynował tu autora problem podtrzymania czy budowania prestiżu teatru klasycznego we Francji (poprzez podręczniki szkolne, wy-

dawnictwa, kanon lektury, radio, teatr). Z tą częścią książki związano interesujący aneks: *Biografia Gérarda Philipe'a i mitologia arystokratyczna* (*Biographie de Gérard Philipe et mythologie aristocratique*). W aneksie podał Demarcy małą antologię wypowiedzi prasowych o Gerardzie, budujących jego legendę aż do granic mitu i modelu dla młodzieży francuskiej. Droga Gerarda to powołanie, wysiłek, niezmordowana pracowitość, identyfikacja z bohaterami, osiągnięcia, projekcja na ekran przyszłości... Model — jaki? „Zwycięska młodość, świadoma tradycji, zdolna podjąć stare, dobre dewizy: dalej, silniej, wyżej" (s. 172) (*plus loin, plus fort, plus haut*). W przypisie analizuje też autor podteksty popularności gwiazdy znanej pod samym imieniem (Gérard, Brigitte, Marylin, Marlena) i aktora, określanego nazwiskiem.

Z żalem wypadło nam zrezygnować ze szczegółowszej prezentacji dwóch typów teatru, omawianych przez autora, typów, które tworzą jakby dwie osie kultury masowej: teatru rozrywkowego („subkultura") i teatru „wzniosłego", prestiżowego. Nie sposób jednak pominąć problematyki percepcji wypełniającej ostatni rozdział książki pt. *Widz* (*Le spectateur: les modes de réception du spectacle*).

Problematykę tę przygotowuje i poprzedza refleksja o Brechcie, tak bardzo wyczulonym na sprawy recepcji (właściwej, „naukowej" recepcji), związanej przecież najściślej z funkcją społeczną teatru w danej epoce. Demarcy wyróżnia dwa sposoby odczytania spektaklu: horyzontalny i poprzeczny (*lecture horizontale — lecture transversale*). Może należałoby, dla uwzględnienia opozycji, powiedzieć: lektura „podłużna" i „poprzeczna".

Pierwsza — *lecture horizontale* — nastawiona jest całkowicie na rozwiązanie, na finał akcji, na *happy end*. Widz angażuje się najsilniej w intrygę, percypuje spektakl linearnie, wzdłuż osi fabularnej, gniewa go wszelkie zakłócenie narracji, interrupcja chórów, inwersja czasowa. Nie interesują go poszczególne sceny czy obrazy, uwaga jego kieruje się tylko ku sekwencji zdarzeń: „Co będzie dalej?" Niezdolny jest do pełnego dekodowania znaków teatralnych, nie zatrzymuje ich zresztą w pamięci. Autor poddaje analizie sam rodzaj oczekiwania (termin częsty w socjologii współczesnej!) przy tego rodzaju percepcji, stawiając sobie pytanie, jak daleko sięga „fatalizm" takiej lektury, jej ograni-

czenia, przymus wewnętrzny, spod którego widz nie może się już uwolnić!

Strukturaliści (R. Barthes, M. Foucault) uczą ludzi patrzeć, obserwować, skupiać uwagę na przedmiocie, na rzeczy, na szczególe, z którego można odczytać całą epokę. Jest to jakby wstępny trening, prowadzący do lektury poprzecznej (*transversale*).

W przeciwieństwie do poprzednio omawianej, lektura ta (czy recepcja) polega na ciągłej orientacji na semantyczne walory elementów spektaklu. Jest to czynność z natury swojej semiotyczna: uwaga odbiorcy spostrzega znaki i natychmiast stara się je odczytać, zdekodować. Odbiorca zachowuje stale dystans do rzeczywistości teatralnej; zdaje sobie sprawę, że ma przed sobą maszynę cybernetyczną, emitującą wiązki informacji, zawarte w jednostkach znaczeniowych. Trzeba je poprawnie odczytać w odniesieniu do szerszych systemów; przede wszystkim zaś do właściwego kodu czy języka teatralnego, do właściwego systemu znaków. Teatr jest bowiem światem znaków (*univers de signes*), powtórzy Demarcy, zaś inscenizacja polega na zorganizowaniu wypowiedzi scenicznej audiowizualnej natury (*d'un discours scénique d'ordre visuel et sonore*, s. 369).

Problematyka ta zazębia się tu o dwie nowe dyscypliny, wspomniane już zresztą *ex re* semiotyki teatru: o kinezykę i proksemikę. Pierwsza z nich próbuje skodyfikować gesty ludzkie jako pewne jednostki semantyczne złączone w jeden system; najmniejszą jednostką byłby kinemorfem, tj. pojedynczy znak gestyczny. Operować znakiem scenicznym to realizować *V-Effekt*, *Verfremdung*, dystans. Prawidłowe odczytanie znaków teatralnych zakłada przywołanie szerokiego kontekstu społecznego, gdyż tam znaki te zrodziły się i dojrzały (np. symbolika kolorów, złota i czerwieni). Ponieważ jednak te dwa kolory mają bardzo różne konotacje, dla ustalenia właściwych sensów należy je ściślej „zakotwiczyć" w konkretnej rzeczywistości kulturowej i historycznej. W danym wypadku ustalić, czy purpura i złoto są symbolem majestatu monarchii, czy rewolucji, czy żartobliwej zabawy w króla, czy — męczeństwa (czerwony ornat). Tę ostatnią czynność nazywa autor właśnie — zakotwiczeniem znaku (*ancrage*).

Podsumowując, można wyróżnić trzy etapy w procesie lektury poprzecznej (recepcji spektakli): 1. rozpoznanie sygnansów;

2. odczytanie tych elementów, uchwycenie wielorakich sensów przez odniesienie do właściwej rzeczywistości socjo-kulturowej; 3. akt wyboru odpowiedniego sensu czy sygnału poprzez analizę kontekstu sztuki. Opisane działanie jest oczywiście działaniem semiotycznym i autor sam to podkreśla.

Dlaczego ten rodzaj lektury jest tak bardzo owocny, jakie korzyści zapewnia? Otwiera utwór na społeczeństwo; uwydatnia jego wagę socjo-kulturową; odsłania ideologię utworu; pozwala dotrzeć do najgłębszej, ukrytej mitologii. Uwalnia wreszcie widza spod emocjonalnej fascynacji, wyostrzając jego percepcję intelektualną. Znamienne, że Demarcy, podobnie jak wielu innych socjologów, przywołuje wciąż autorytet Brechta. Całą prezentację orientacji i problematyki we współczesnej socjologii teatru można by oprzeć na literaturze Brechtowskiej.

Zwróciliśmy tu uwagę na świetną analizę Offenbachiady i komedii muzycznej w książce Demarcy'ego. Dorzucić by warto zamieszczoną w aneksach interpretację wielkich sukcesów takich spektakli, jak *Hair* czy *Godspell* — w opozycji do zupełnej klapy teatralnej *Jesus Christ Superstar*. Powodzenie dwóch pierwszych widowisk tłumaczy Demarcy świetnie wybraną formułą teatralną (młodość, radość, szaleństwo, apoteoza miłości, przyjaźni, śpiew, muzyka, optymizm, *jeansy*). Poza tym *Godspell* respektuje prawa gatunku (widowiskowej komedii muzycznej), a więc bogactwo, nadmiar koloru, ruchu, kostiumu; przemieszczanie nastrojów (od dziecinnej, naiwnej zabawy w przypowieści czy w apostołów do milczącej sceny Ukrzyżowania). *Jesus Christ Superstar* gra się na jednej strunie, zachowując powolny rytm *andante moderato*, nuży więc on młodych widzów, do których jest adresowany.

Analiza socjologiczna poszczególnych spektakli czy (częściej) typów teatru zwraca się ze szczególnym upodobaniem ku teatrom *off* czy *off-off Broadway*. Uprzywilejowany przedmiot takich studiów (rozrzuconych po czasopismach francuskich czy amerykańskich) to happeningi, teatr uliczny, Guerilla theatre, teatr otwarty, teatr polityczny, teatr aleatoryjny... Około 1968-1970 „gwiazdorem" był Bread-and-Puppet Theatre, Living Theatre, Open Theatre, wkrótce potem teatr Grotowskiego. I stale — Brecht. Wypadnie tu odesłać do pewnych czasopism, szczegól-

nie zainteresowanych tą problematyką, jak „Travail Théâtral" czy „TDR" — „The Drama Review" i do bibliografii.

Niewątpliwie socjologicznie ukierunkowane są też prace o konwencji teatralnej; mają one za sobą długą tradycję, ale mało z niej już można korzystać ze względów metodologicznej natury. Współczesne studia nad konwencją widzą w niej utrwalony system znaków albo transpozycję konwencyj społecznych danej epoki. Takie widzenie problemu wystąpi np. w książce Elizabeth Burns: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life* [38].

Autorka podejmuje się weryfikacji starej dewizy *The world as a stage*. Zgodnie z dyrektywą Jeana Duvignauda, dostrzega w relacji teatr-życie społeczny rodzaj sprzężenia zwrotnego, w którym teatr jest siłą bardzo dynamiczną; w jeszcze większym stopniu formuje on społeczeństwo, przyczynia się do przemiany wartości i norm i sam zastanym normom podlega. „Tradycja (i konwencja) teatralna nie identyfikuje się z transmisją pewnego kodu, ale przechowuje zasób (*store*) możliwych sposobów przedstawienia społecznych działań" (s. 4).

Książkę swoją określa Burns jako przynależną do historii teatru, mikrosocjologii (termin obiegowy w kręgach socjologicznych Chicago, a nawet już i Europy) i wreszcie subdyscypliny, jaką jest socjologia teatru.

Najciekawsze i najbardziej inspirujące partie książki objęte są wspólnym tytułem: *Konwencja retoryczna*, gdzie retoryka oznacza po prostu język teatru. Stąd w ramach konwencyj retorycznych znalazły się problemy sytuacji, wystroju sceny, sprawy czasu i przestrzeni. Niektóre uwagi autorki może uda się nam przywołać przy innej okazji, podobnie jak dystynkcje wprowadzone w ostatniej części książki pt. *Role, typy symboliczne i charaktery*. W dystynkcjach tych odnosi się autorka do klasyków socjologii współczesnej, takich jak Durkheim, Simmel, Marcel Mauss, eksponując szczególnie problem roli społecznej, reifikacji postaci, rytu, każdej roli w życiu społecznym, impersonacji i personifikacji. Elizabeth Burns próbuje też uporządkować problematykę badawczą aktora zatrzymując się na jej aspektach społecznej natury.

Konwencje teatralne teatru klasycznego we Francji (w XVII)

[38] E. Burns, *Theatricality. A study of convention in the theatre and social life*, London 1972.

znakomicie wyeksplikował już swego czasu J. Scherer w monografii pt. *La dramaturgie classique en France* [39]. Pochwałę tej książki, jej ustaleń i metodycznego modelu zawarłam w sprawozdaniu *Teoria dramatu na Zachodzie 1945-1960* [40]. Choć w tytule wprowadzony został termin dramaturgia, w istocie chodzi Schererowi o konwencję, wspólną całej epoce, o środki artystyczne, szczególnie dla danego okresu znamienne. „Prace Scherera — pisałam wówczas — mają niezwykle bogatą, w porównaniu z naszymi pracami o dramacie, rewelacyjną podstawę źródłową" (s. 295). Autor poznał, według własnego oświadczenia, wszystkie dane, dotyczące organizacji materialnej teatrów w XVII w. Uwzględniał repertuar, wypowiedzi teoretyczne związane z dramatem oraz wszystko, co daje pojęcie o odbiorcach, ich reakcji i wymaganiach. Już wgląd w wyposażenie naukowe dzieł Scherera pozwala odtworzyć założenia autora: akcent pada wyraźnie na zależności i materialnej, i społecznej natury, na całe życie teatru w jego wielowarstwowych złożach. Jednocześnie książki te dają rozległą wiedzę o tym życiu, także w aspekcie pozornie czysto technicznym (kurtyna, maszyneria). Przyjrzał się autor również takim konwencjom, jak podział na akty i sceny czy formy wypowiedzi słownej (stanca, stychomitia, sentencja itp.) W tej na pozór staroświeckiej, tradycyjnej (wolnej od efektownych modeli, matryc, mikrostruktur itp. formuł) monografii historycznej w zupełnie nowych perspektywach stanął problem miejsca i czasu w teatrze klasycznym, jak i wiele innych aspektów tego teatru.

Głęboko drążące strukturę dramatu prace B. Dorta, jego *lecture dramaturgique* polega na procesie uważnego dekodowania każdego szczegółu, np. rekwizytu wprowadzonego przez dramaturga.

Pierwsza książka Dorta o Brechcie pt. *Lecture de Brecht* [41] przynosi opowieść o przemianach poetyki Brechtowskiej w powiązaniu z modyfikacją postawy ideologicznej. Po epoce *Lehrstücke*, epoce „ćwiczeń dydaktycznych", przyszły narodziny teatru epickiego; miejsce klasycznych konfliktów i prezentacji procesów za-

[39] J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950.

[40] I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie 1945—1960*, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 1, s. 283—309.

[41] B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris 1960.

jął szereg antynomicznych scen. Dialektyczną opozycję jako zasadę strukturalną pokaże Dort w ewolucji na płaszczyźnie układów fabularnych, rozwiązań i samych postaci. Instruktywnych przykładów dostarcza tu *Mutter Courage* i *Der gute Mensch von Sezuan*, przede wszystkim jednak Galileusz, ani bohater, ani ofiara, którego „grzech", grzech badacza, zdradzającego prawdziwe powołanie uczonego, parabolizuje się i przekracza ramy historycznego zdarzenia.

Warto wreszcie dorzucić, że pewne kategorie Brechtowskie pozostały w słowniku badawczym nie tylko niemieckim, np. *Gestus*. Operuje nim Wekwerth wyjaśniając znakową naturę teatru [42]. „System znaków określony jest przez *Gestus* społeczny. Poprzez *Gestus* każdy *Sachverhalt* na scenie przemienia się w znak ludzkiego zachowania, a więc w teatr" (s. 46).

Wracając do socjologicznej interpretacji dramatu, zatrzymajmy się jeszcze przy nazwisku Lucien Goldmanna. Jego ogólne założenia metodologiczne znane są już polskiemu czytelnikowi dzięki przekładom, nade wszystko dzięki programowej wypowiedzi: *Metoda strukturalno-genetyczna w historii literatury* (1964) [43]. Ulubioną kategorią Goldmanna stała się struktura mentalna, w której widzi też autor klucz do rozszyfrowania dzieła sztuki: „Jego podstawową hipotezą (*scil.*: strukturalizmu genetycznego) jest, że zbiorowy charakter twórczości literackiej pochodzi stąd, iż struktury świata utworu są homologiczne wobec struktur myślowych pewnych grup społecznych".

Pierwszą prezentacją metodologicznej postawy socjologa francuskiego stała się książka *Le Dieu caché* (1955) [44]. w niej zaś znakomita egzegeza Racine'a, referowana przeze mnie na innym miejscu [45].

Jako dyrektor Centre de Sociologie de la Littérature przy Uniwersytecie w Brukseli (Université Libre) Goldmann pracował

---

[42] M. Wekwerth, *Theater und Wissenschaft*, München 1974.

[43] L. Goldmann, *Metoda strukturalno-genetyczna w historii literatury*, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą* t. III, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973, s. 345.

[44] L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris 1955.

[45] I. Sławińska, *Powrót do „Fedry"*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1963, z. 3, s. 205—235.

z młodzieżą nad teatrem Genêta. Z tego okresu jego życia pochodzą szczegółowe próby socjologicznej interpretacji tekstu dramatycznego (kwestyj dramatu) oraz syntetyczne studium *Teatr Genêta: studium socjologiczne*, napisane dla czasopisma amerykańskiego „TDR" w 1967 r. [46]

Spotkamy tu jeszcze raz krótki wykład jego założeń, co cenne, z silniejszym wypunktowaniem pojęcia struktur kategorialnych, wykrywalnych tylko na drodze analizy socjologicznej. Za centralny problem dramaturgii Genêta uważa Goldmann starcie radykalnie negatywnej postawy, właściwej podklasie społecznej (*underclass*), z radykalną świadomością, którą reprezentują postępowi robotnicy i lewicowa inteligencja. Teatr Genêta wyraża pewne „decydujące doświadczenia Lewicy Europejskiej". Dotyczy to zarówno *Balkonu* jak i *Parawanów*: z egzegezy tej ostatniej sztuki wyciąga autor najciekawsze wnioski, podsumowując analizę zestawieniem trzech podstawowych koncepcyj obecnych w socjalistycznej myśli europejskiej. Pierwsza to idea społeczeństwa klasowego opartego na ucisku; druga to wizja społeczeństwa zrodzonego po zwycięskiej rewolucji, gdzie miejsce ucisku zajmuje jednak przymus; trzecia alternatywa to wizja bezklasowego społeczeństwa, wolnego od wszelkich form przymusu. Bohater *Parawanów* (a za jego pośrednictwem i Genêt) — jak mówi Goldmann — odrzuca wszystkie trzy wizje: wolny już od wszelkiej fascynacji i wszelkiej nienawiści względem dawnych i nowych władców wkracza samotnie w Nicość, niepokonany. Wokół tego typu problematyki krąży myśl badawcza Goldmanna.

Jakże pominąć milczeniem inne studium, jedno z ostatnich za życia Goldmanna, o teatrze Gombrowicza [47]. Powstałe w 1969 r. wiąże dramaturgię polskiego twórcy z ogólnoeuropejską sytuacją z ostatnich lat (z r. 1968). Teatr Gombrowicza, podobnie jak i Genêta, uważa Goldmann za jedyne ważne dzieło awangardy literackiej, którego przedmiot stanowi „historia i konflikt sił historycznych". W interesującej paraleli podkreślone zostaną zbież-

---

[46] L. Goldmann, *The theatre of Genêt: a sociological study*, „The Drama Review" New York, vol. 12, 1968, nr 2, s. 51—61.

[47] L. Goldmann, *The theatre of Gombrowicz*, „The Drama Review" New York, vol. 14, 1970, nr 3, s. 102—115.

ności między obu pisarzami w zakresie politycznych diagnoz i rozwiązań, w ostatecznej instancji — pozytywnych. Dotyczy to zwłaszcza *Operetki*. Albertynka „podobnie jak Historia" — odmawia włożenia narzuconych jej strojów. „*Operetka*, pisze Goldmann, mogłaby być kroniką Francji w miesiącach maj—czerwiec 1968 r., ze względu na perspektywę, którą Gombrowicz dzieli z młodymi studentami i robotnikami. [...] Wszystkie główne idee rewolucji Majowej są tam obecne: odrzucenie systemu wartości danego społeczeństwa i klas rządzacych, [...], wreszcie wskazanie nowego kierunku, który młodzież narzuci Historii" (s. 115). Można by przypuszczać, że to wypadki z maja 1968 r. podyktowały Gombrowiczowi sztukę, gdyby nie chronologia. *Operetka* powstała i została ogłoszona w 1966 r. Takim akcentem zamyka Goldmann swe rozważania: podkreśleniem profetycznego charakteru utworu i pisarstwa Gombrowicza. Konkluzja zawiera również dyrektywę metodologiczną: kieruje ku takiemu badaniu dzieł literackich, które pomaga rozumieć „globalne społeczeństwo".

Daleko nam jeszcze do ogólnego nawet przeglądu czy choćby zestawu problemów, przynależnych do socjologii teatru. Zaledwie dotknęliśmy przecież socjologicznej interpretacji spektaklu i dramatu, pomijając zupełnie te szczególne formy (jak happening czy teatr uliczny), które przyciągają dziś uwagę socjologów. Przy kilku sprawach wypadnie jeszcze na chwilę się zatrzymać. Przede wszystkim przy problematyce aktora, eliminując jednak od razu aspekty prawne i instytucjonalne samego zawodu. Pójdziemy zresztą nadal w kierunku wskazanym przez Duvignauda w jego wspomnianej już książce z 1965 roku: *L'acteur* [48].

Typologia zagadnień w pracy opatrzonej znamiennym podtytułem *Szkic socjologii aktora* jest niezwykle prosta, niemal symplicystyczna. Duvignaud przedstawia tylko dwie grupy spraw: 1. przemiany aktora w ciągu wieków (a więc ogląd diachroniczny); 2. aktor i postać. Ale w kategorie tak pozornie staroświeckie czy naiwne wpisane jest bogate doświadczenie społeczne i socjologiczne XX wieku, wiedza o grze, inscenizacji, teatralizacji życia społecznego, o jego konwencjach i rozlicznych *emplois*. Przede wszystkim sam termin: aktor, obrósł już takimi skojarzeniami

[48] J. Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris 1965.

w ustach socjologów (*acteur social, rôle...*), że Duvignaud używa bardziej jednoznacznego *comédien*, o węższym zakresie semantycznym. Refleksja nad stosunkiem tych dwóch pojęć doprowadza do następujących dystynkcji: „Jeśli zadanie aktora w ogóle (sensu *largo*) polega na odtwarzaniu roli — społecznej, mitycznej, wyimaginowanej — profesja komedianta (aktora) zaczyna się z chwilą, gdy jakiś człowiek specjalizuje się w tym, by egzystencjalnie i fizycznie powołać do życia fikcyjne postaci" [49].

I zawodowy aktor spełnia rozliczne funkcje społeczne, z których najważniejsza, najbardziej podstawowa polega na tworzeniu symboli czy znaków partycypacji, prowadzących do integracji widzów. Aktor zdolny jest zresztą do aktualizacji, a więc do uspołecznienia (socjalizacji) każdego zachowania.

Na pierwszych dwustu stronach książki przewija się opowieść o przemianach aktora i jego roli w społeczeństwach monarchicznych, liberalnych i w świecie współczesnym. Cezury między tymi trzema etapami są naturalnie względne, w każdym kraju znaczone innymi wydarzeniami; na ogół jednak pierwsza cezura przypada na koniec XVIII wieku, drugą zaś wyznacza początek Wielkiej Reformy Teatralnej. Duvignaud śledzi zarówno proces nobilitacji społecznej, transformację funkcyj i roli aktora w poszczególnych okresach, jak i przemianę obrazu człowieka ukazywanego ze sceny. Wędrowny komediant, poniżony i wyklęty, staje się w XIX wieku artystą, często zarazem inscenizatorem i dyrektorem zespołu, bóstwem, gwiazdorem. Zawsze jednak zachowuje swoją odmienność w stosunku do społeczeństwa, pozostaje atypowy, wyłączony z klanu (*exclu de la horde*).

W erze monarchii aktor odsłania dworowi i jego ludziom ich rzeczywiste a tajone pożądania — i dwór mści się, płacąc mu pogardą. Wszystkie rozdarcia XIX wieku, poczucie bezsilności wobec różnych presyj i fatalizmów w kontekście idealnego obrazu bohatera, który to obraz przekazuje wówczas teatr (romantyczny),

---

[49] „Si la tâche de l'acteur en général consiste à représenter un rôle social, mythique, imaginaire — le métier du comédien commence du moment où un homme se spécialise pour restituer d'une manière existentielle, pour incarner charnellement des personnages imaginaires". (J. Duvignaud, *L'acteur* s. 18).

znajdują odbicie w sytuacji aktora, w jego nonkonformizmie, w jego kontestatorskim geście.

Aktor dzisiejszy krystalizuje ukryte lub jeszcze wciąż zwalczane siły i naciski. Jego pełna emancypacja twórcza zależy od przemiany struktur społecznych, gdyż „tworzenie nowych form uczestnictwa", nowych „modeli zachowań", możliwe jest tylko w społeczeństwach historycznych, zdolnych do przemian i rozwoju.

Druga grupa problemów dotyczy relacji aktor-postać, ściślej zaś procesu twórczego aktora, który to proces ma, w widzeniu autora, znaczenie raczej socjologiczne niż psychologiczne. Zanim jednak proces ten zatrzyma na dłużej uwagę Duvignauda, przedmiotem jego refleksji staną się trzy pojęcia: *emploi*, rola i postać.

Nie bez zdziwienia spotykamy to pierwsze pojęcie: *emploi* w książce współczesnego socjologa — uchodzi bowiem za przezwyciężone. Duvignaud, określając *emploi* jako „możliwości aktora", stwierdza, że funkcjonuje ono nadal jeszcze w szkołach dramatycznych i w życiu teatralnym. Ustalanie się konwencji w teatrze grozi zawsze petryfikacją owych *emplois*: na szczęście nowy dramat rozbija z reguły dawne *emplois* i zmusza aktorów do podejmowania nowych zadań.

Ważniejszą kategorią jest rola. Autora interesuje proces wyboru czy zbliżania się do roli. Padają tu terminy takie jak: powołanie, wezwanie roli, natchnienie, wreszcie *possession*-opętanie. Aktor „wchodzi w rolę", by stworzyć postać, czyli świadomość, uczestnictwo.

„Uporządkowany zespół symbolicznych zachowań" (s. 227), „krystalizacja znaków" (s. 213) — takie są definicje postaci w książce. Symboliczny zaś — to społeczny, poucza Duvignaud. Równanie to obowiązuje w całej książce. W procesie kreacyjnym, prowadzącym do stworzenia postaci, następuje, w pewnej fazie, rozdwojenie aktora, *état de dédoublement*, często opisywane przez ludzi teatru. Wiedzie ono z kolei do stanu, który określa się mianem *possession*; polski termin opętanie nie oddaje ściśle konotacyj antropologicznych M. Maussa [50] (i Duvignauda).

---

[50] M. Mauss, *Esquisse d'une théorie de la magie*, (w:) *Sociologie et anthropologie*, Paris 1950.

Analiza procesu twórczego aktora ma wyraźne odniesienie do Stanisławskiego. W pewnym momencie rozróżnia jednak autor dwie opozycyjne ideologie (tak!) *ex re* tego procesu: pierwszą spod znaku Diderota, drugą — Brechta. „Ideologie, upiera się Duvignaud, gdyż w grę wchodzą różne interpretacje rzeczywistości". Dotyczy to zwłaszcza Brechta. Postulat *Verfremdung* rodzi się jako protest przeciw magii w teatrze, przeciw wywoływaniu „pola magnetycznego"; w ostatniej instancji Brecht sprzeciwia się wszelkiej fascynacji zbiorowej. Wiemy, w jakiej sytuacji historycznej dojrzewa ten manifest.

Narodziny roli implikują dialektykę socjopsychologiczną i obaj teoretycy, Diderot i Brecht, starają się te implikacje zracjonalizować i uświadomić. Psychologicznym teoriom aktorstwa przeciwstawiają obaj socjologiczną koncepcję; dziełem aktora bowiem jest „obraz osoby ludzkiej, który ma służyć za matrycę partycypacji ulotnej, lecz dynamicznej" [51]. Formuła pochodzi od Duvignauda, jak łatwo odgadnąć. Dorzuca do niej autor jeszcze drugą: „W istocie aktor z modeli, dostarczonych mu przez społeczeństwo, tworzy serie psycho-fizjo-socjologiczne, przedstawiające zazdrość, nienawiść, ambicję" [52]. Symbolami tych serii są imiona: Otello, Jago, Hamlet.

W nawiązaniu do długiej tradycji socjo- i antropologicznej wprowadza też autor termin *mana* [53], „rodzaj magii życiowej", czynnej w pewnych środowiskach, rodzaj siły, której posiadanie daje władzę nad zbiorowością. Otóż aktor zdobywa tę siłę, ale *mana* ujawnia się właśnie na scenie, w stworzonych przez niego postaciach.

Tak zamyka się paradoks: ten *exclu de la horde*, wypędek ze stada, powołując do życia społeczność, wprawdzie nietrwałą, ulotną, ale autentyczną, staje się źródłem i ośrodkiem partycypacji, opartej na żywej substancji społecznej.

[51] „...une image de la personne humaine qui serve de matrice à une participation momentanée mais dynamique". (J. Duvignaud, *L'acteur*, s. 270).

[52] „Le comédien, en effet, à partir des modèles acquis par la société, compose des séries psycho-physio-sociologiques qui représentent la jalousie, la haine, l'ambition". (J. Duvignaud, *L'acteur*, s. 272).

[53] Por. G. Gurvitch, *La vocation actuelle de la sociologie*, vol. 1—2, Paris 1963; M. Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondor*, Paris 1958.

Krótko, z konieczności, wypadło nam przedstawić problematykę socjologiczną aktora w oparciu o książkę Duvignauda. I na tym miejscu trzeba przypomnieć, że książka ta jest podsumowaniem długiej tradycji naukowej, w której sytuuje się również, nie znana jeszcze wówczas autorowi, czeska teoria teatru. Już w pierwszej fazie formacji teoria ta ma wyraźny aspekt socjologiczny dzięki powiązaniom z etnografią i etnologią, przede wszystkim poprzez prace Jakobsona i Bogatyriewa, a wiemy, że sprawy aktora były w tej teorii szczególnie uprzywilejowane.

Należałoby tu pamiętać również i o książce Steinbecka [54], omawianej na innym miejscu, i o licznych pracach francuskich, m. in. A. Villiersa [55]. Skoro jednak książce Duvignauda przyznajemy rangę „summy" w zakresie problematyki socjologicznej, związanej z twórczą pracą aktora, wolno poprzestać na tej pozycji.

O bardzo interesującym (i modnym dziś) zagadnieniu konstrukcji mitu aktora już wspomniano przy prezentacji Demarcy'ego; warto jednak pamiętać, że Duvignaud wcześniej niż Demarcy i R. Barthes dostarczył modelu takiego studium [56]. Wypadnie nam, niestety, oprzeć się pokusie szerszego wprowadzenia w metody, proponowane przez autorów, odsyłając do samych tekstów.

Takie terminy, jak rola, aktor, gra funkcjonują jak wiadomo, i poza zasięgiem teatru: socjologia uznała je za dogodne instrumenty pojęciowe, przydatne w analizie zjawisk społecznych. Zagadnienia te, zwłaszcza *role theory*, mają już ogromną literaturę naukową, która zresztą rozrasta się w szybkim tempie. Nie sposób jej oczywiście referować na tym miejscu; należy raczej odesłać do publikacyj specjalistycznych, zaopatrzonych w wykazy bibliograficzne. Wiele pozycyj z tego okresu podaje książka Czapowów o psychodramie [57].

I tego ostatniego zjawiska nie może zabraknąć w prezentacji zainteresowań współczesnej teatrologii. Ma ono aspekty czysto kliniczne, terapeutyczne, które nas tu mniej będą interesować,

---

[54] D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Sistematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

[55] A. Villiers, *La psychologie du comédien*; *La psychologie de l'art dramatique*.

[56] J. Duvignaud, *Le mythe Chaplin*, „Critique" t. X, 1953, nr 84.

[57] G. i Cz. Czapów, *Psychodrama. Próba oceny*, Warszawa 1969.

ale znamienne odniesienie do współczesnego życia społecznego, a zwłaszcza do teatru [58], musi włączyć psychodramę w zakres naszych rozważań. Poprzestaniemy zresztą na krótkim zasygnalizowaniu problemów, wciąż aktualnych i dyskutowanych, bez próby prezentacji samego zjawiska. Czytamy o psychodramie w *Encyklopedii psychologii* (1972): „dramatyczna prezentacja osobistych i ogólnych konfliktów lub sytuacyj kryzysowych dla celów diagnostycznych i terapeutycznych ..." [59] Sam twórca psychodramy, J. L. Moreno, określa ją jako *Tiefentherapie der Gruppe* opartą na zasadzie „twórczej spontaniczności" (*schoepferische Spontaneitaet*) [60]. Instrumentami tej terapii grupowej są: 1. scena, 2. protagonista, 3. kierownik gry — terapeuta, analityk, 4. pomocnicze *ego* (*das Hilfs-Ich*), pozostali uczestnicy psychodramy, 5. publiczność.

Co do genezy, powtarza się teza wywodząca psychodramę od Stanisławskiego. Takim rodowodem otwiera się też pierwsza część książki Boura: „zrodzona z próby odnowienia teatru pod wpływem aktora rosyjskiego, Stanisławskiego, psychodrama, zjawisko teatru improwizowanego, stała się wkrótce [...] w rękach jego twórcy, młodego lekarza, Jakuba Moreno [...] narzędziem terapeutycznym" [61]. Sam Moreno w swojej podsumowującej wypowiedzi z 1959 roku nie wymienia Stanisławskiego, rozpoczynając dzieje psychodramy od własnych doświadczeń z 1921 r. (Stegreiftheater w Wiedniu) [62]. I on jednak, i inni, przypominają długą tradycję teatru spontanicznego i katartycznego, jakim był teatr grecki, misteria średniowieczne, także i teatr jezuicki jako pra-

---

[58] Por. P. Bour, *Le psychodrame et la vie*, przedmowa J. L. Moreno, Paris 1972 (1 wyd. 1969); J. Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris 1971.

[59] „The dramatic presentation of personal and general conflict or crisis situations for diagnostic and therapeutic purposes, together with the practice of unaccustomed modes of behaviour". (*Encyclopedia of Psychology*, ed. H. J. Eysenck, W. Arnold, R. Meili, 1972, vol. III, s. 65).

[60] J. L. Moreno, *Gruppentherapie und Psychodrama*, Stuttgart 1959.

[61] „Derivé d'une tentative de rénovation du théâtre sous l'inspiration de l'acteur russe, Stanislavski, le psychodrame, fait de scènes improvisées, devint rapidement, à Vienne, après la première guerre mondiale entre les mains de son créateur, le jeune médecin, Jacob Moreno, qui découvrait la valeur de refoulement, un instrument thérapeutique". (P. Bour, op. cit., s. 37).

[62] J. L. Moreno, *Gruppentherapie und Psychodrama*.

wzór psychodramy pedagogicznej. No i oczywiście *commedia dell'arte*.

Geneza psychodramy bywa więc różnie określana przez teoretyków i historyków zjawiska. Nie ona jest tu zresztą zasadnicza, ale społeczne funkcjonowanie tego szczególnego typu teatru, zrodzonego w epoce silnych wpływów Freuda, szybkiego rozwoju psychologii i socjologii, w okresie dramaturgii Pirandella. Także w epoce ekspresjonizmu, gorącej dyskusji o masce i roli, prowadzonej wówczas na różnych terenach. Wiemy, jak wielki był wkład antropologii w te dyskusje, w formowanie się aparatu pojęciowego. Próby ustalenia dotyczą takich pojęć, jak *ego*, *persona*, *self*, *role-taking*, *role-set*, do których dorzucono potem dalsze dyferencjacje (*role-perception*, *role-enacting*, *role-playing*, *role-training*). Rozwój tych idei oraz związki psychodramy z psychoanalizą, socjometrią i mikrosocjologią referuje popularnie polska książka o psychodramie [63].

W USA psychodrama włączyła się w ogólne życie teatralne już przed wojną (powstały tam pierwsze teatry spontaniczne czy psychodramatyczne); w Europie zaczęto je tworzyć dopiero po wojnie. I ten właśnie problem: psychodramy jako zjawiska teatralnego — interesuje teatrologów najbardziej. W kontekście współczesnego teatru ogląda je wspomniany już Fanchette w 1971 roku, podkreślając rosnący wpływ modelu psychodramy na młode zespoły i ich program teatru spontanicznego. Z psychodramą zestawiany bywa nieraz teatr Grotowskiego. Omawia je również polska książka o psychodramie, czerpiąc zresztą materiał z drugiej ręki, na podstawie badań już nieaktualnych, bo z opolskiego okresu tego zespołu [64].

Znacznie później pojawia się termin socjodrama. Wyjaśnia go (chyba po raz pierwszy) J. L. Moreno w 1943 r. [65] Podczas

---

[63] Por. rozdział w książce Czapowów pt. *Pojęcie roli w sztuce i nauce*, s. 52—60. Uwydatniony tam też zostaje udział F. Znanieckiego w przedwojennych dyskusjach oraz propozycje terminologiczne G. H. Meada. (*Mind, Self and Society*, New York 1934).

[64] G. i Cz. Czapów, *Teatr 13 rzędów — psychodramatyczny system społeczny*, (w:) *Psychodrama. Próba oceny*, s. 245—257.

[65] J. L. Moreno, *The concept of sociodrama*, „Sociometry" vol. VI, 1943 (podaję za książką Czapowów).

gdy psychodrama jest zabiegiem terapeutycznym, dotyczącym głównie problemów indywidualnych i dającym jednostce możliwość ekspresji i uwolnienia się od napięć emocjonalnych — socjodrama ma nieco odmienne cele, gdyż orientuje się raczej na konflikty międzyludzkie w danej grupie. Angażuje całą (formalną lub nieformalną) grupę społeczną i zmierza do jej większego zintegrowania, wzmocnienia spoistości poprzez wspólnie omówioną i zaakceptowaną akcję. Tu właśnie proces *role-taking* i *role-playing* okazuje się niezmiernie ważny. Socjodramę stosuje się jako zabieg wychowawczy w klasach szkolnych czy grupach zawodowych.

Między tymi dwoma pojęciami: psychodrama i socjodrama nie ma zresztą opozycji. Przeciwnie: w literaturze naukowej mówi się nieraz o przechodzeniu psychodramy w socjodramę albo też o ogólniejszym użytku z psychodramy. Można spotkać i termin: *sociodramatic psychodrama*. Brak oddzielnych publikacyj (monografij) o socjodramie na gruncie polskim uzasadnia polski *usus* terminologiczny: wszelkie dramatyzacje grupowe określa się u nas przeważnie mianem psychodramy.

Psychodrama, ogromnie pasjonująca szerszy ogół humanistów jeszcze przed dwudziestu laty, przeżywa chyba kryzys zaufania w aspekcie jej efektywności terapeutycznej. Przedmiotem kontrowersji są jej same założenia, różnorodne techniki [66], głównie jednak aspekty etyczne (obnażanie intymnej tkanki duszy człowieka). Natomiast seanse zbiorowe i wymiana ról sprawdzają się wciąż w terapii społecznej; nie ustają też publikacje dotyczące sprzężenia tych zjawisk z teatrem, zwłaszcza teatrem współczesnym. Korelacje psycho- i socjodramy z teatrem były już przedmiotem kilku poważnych studiów, m. in. Weroniki Burkart z Wiednia [67]. Przeprowadziła ona systematyczną analizę porównawczą, zatrzymując się kolejno przy wszystkich punktach stycznych (aktor, rola, reżyser, *Spielleiter* akcja, przestrzeń teatralna, komunikacja, publiczność, *katharsis*).

Wspomniano już o *play theory* i o *role theory* w socjologii współ-

---

[66] Por. P. Renouvier, *The group psychotherapy movement and J. L. Moreno, its pioneer and founder*, New York 1958.

[67] W. Burkart, *Befreiung durch Aktionen. Die Analyse der gemeinsamen Elemente im Psychodrama und Theater*, Wien-Koeln 1972.

czesnej, jak też o tak modnej dziś proksemice. Przybliżeniu tych zjawisk mogą służyć klasyczne już (i tłumaczone na wiele języków) dzieła Ervinga Goffmana, profesora antropologii i socjologii w USA: *The presentation in public places*; *Interaction ritual* [68].

Do kategoryj przestrzennych, eksponowanych przez ekologię i proksemikę, Goffman dorzuca kategorie dramaturgiczne, zachowując zresztą pojęcie przestrzeni osobistej (*personal space*), ogromnie istotne dla wszystkich interakcyj społecznych, zwłaszcza zakładających bliski kontakt fizyczny, *face-to-face*. Ten rodzaj interakcyj (spotkania urzędowe, audiencje, *interview*, towarzyskie herbatki) interesują autora najbardziej, przy czym bada on uważnie rytuał takich spotkań, np. formuły powitalne w ich różnorodnych wersjach, zależnych od układu stosunków między ludźmi. Znamienne, że gra w karty, tak częsta na scenie, należy też do uprzywilejowanych sytuacyj w studiach socjologicznych, zwłaszcza w obrębie proksemiki.

Problematyka Goffmana obejmuje także sprawy, maski, w którą ubieramy nasze ja społeczne, oraz potrzebę dramatyzacji ról społecznych mniej jaskrawą czy świadomie przyćmioną w wypadku ról dramatycznych *per se* (rola chirurga, policjanta, prokuratora). Kategorie teatralne okazują się również niezbędne przy interpretacji samego pojęcia *Self* (*ego*), w którym dostrzega Goffman wyraźny dualizm: to aktor i postać równocześnie, aktor — jako producent i twórca oraz postać — jako jego świadomy wytwór. Posługuje się też Goffman pojęciami planów scenicznych (*avant-scène* i retroscena) na określenie dwóch aspektów naszego *Self*; społecznie wyeksponowanej maski (*avant-scène*) i prywatnego ja, które ujawnia się na retroscenie, z dala od widzów. Przedmiotem nowszych prac Goffmana jest przede wszystkim interakcja małych grup ludzkich, na małej przestrzeni, przy założeniu sformalizowanego rytuału jak przy grze w karty czy w szachy. W wyniku takiej analizy sytuacyj społecznych mogą powstać modele

[68] E. Goffman, I. *The presentation of self in everyday life*; II. *Relation in public* ukazały się w przekładzie francuskim pt. *La mise en scène de la vie quotidienne*: I. *La présentation du soi*, Paris 1973; II. *Les relations en public*, Paris 1973. Z tego przekładu korzystałam. *Strategic interaction* (1969) i *Interaction rituai* (1971) dostępne mi były tylko w przekładzie włoskim (*Modelli di Interazione*).

ogromnie pożyteczne przy studiach nad teatrem. Bardzo interesująco przedstawiony jest też problem określony jako *Rollendistanz*, mający również oczywiste odniesienie do aktorstwa teatralnego. Wydaje się, że nie tylko socjologia może wiele skorzystać z kategoryj teatralnych, ale i teatrologia winna się baczniej przyglądać tego typu pracom socjo- i antropologicznym.

Perspektywa dramaturgiczna nie jest oczywiście jedyną propozycją antropologii i socjologii: w ujęciu Goffmana jest to jedna z kilku możliwości, która staje obok interpretacji technicznej, politycznej, strukturalnej i kulturowej interakcyj międzyludzkich.

Sociological approach wobec teatru reprezentują też coraz liczniejsze dziś studia i syntezy sytuujące teatr w wielkich kontekstach kulturowych. Spotykamy takie ujęcia w pracach semiotyków, cybernetyków czy antropologów. Nie sposób naturalnie referować tych prac z różnych powodów: ambicja taka przekraczałaby zarówno ramy książki jak i kompetencje autorki. Niektóre pozycje sygnalizujemy lub omawiamy w rozdziale *Semiotyka teatru*, inne odnotuje jedynie bibliografia. Należy tu po prostu podkreślić z największym naciskiem, że widzenie teatru w ogólnych systemach życia społecznego i kultury stało się już powszechne i obowiązujące.

Zatrzymajmy się jednak na chwilę przy jednej syntezie, którą zaleca w sposób szczególny jej autorytet i popularność w świecie naukowym: to *Socjodynamika kultury* A. Molesa [69]. Książka zakłada istnienie mechanizmów socjokulturowych i zmierza do ich opisu. Dotyczy to zwłaszcza mechanizmów przekazywania komunikatów, ich obiegu i dynamiki. Przyjętą przez siebie metodę przedstawia Moles jako metodę cybernetyczną, operującą pojęciami modelu i analogii, *resp.* homologii. Jakkolwiek szczególnie uprzywilejowana pozycja przypada tu radiu i telewizji jako *mass-mediom*, znajdzie się też w książce miejsce dla komunikatu teatralnego (w rozdziale pt. *Les circuits de diffusion culturelle*).

Rolę teatru w kulturze współczesnej określa Moles jako *déclinante*. Jeszcze w I połowie naszego wieku teatr formował wrażliwość i kształtował „język sytuacyjny" (*langage situationel*);

[69] A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Paris-La Haye 1967.

funkcję tę przejęło najpierw kino, a potem telewizja. Nie są to naturalnie tezy nowe, znamienna jest natomiast interpretacja Molesa. Degradację roli społecznej teatru spowodował, w jego widzeniu, odwrót od teatru masowego, popularnego, jakim był nawet teatr operowy, zwłaszcza zaś teatr widowiskowy typu Châtelet, na rzecz teatru dla dwudziestu widzów. A przecież życie teatralne największych ośrodków opiera się w dużej mierze na takich właśnie teatrzykach bez repertuaru, maleńkich, więc *eo ipso* elitarnych, o bardzo wyśrubowanych cenach biletów. To ostatnie sprzężenie dotyczy teatrzyków nie subwencjonowanych przez państwo. Zapewnia im to większą swobodę w sensie ideologicznym, ale uzależnia finansowo od odbiorców.

System diagramów, stosowany przez Molesa ukazuje te wszystkie zależności, przede wszystkim relację: twórca spektaklu (*resp.* autor) — publiczność — krytyka — kasa. Relacja ta, w wypadku małych teatrzyków, wiąże wszystkich partnerów w jedną mikrostrukturę w obrębie jednego mikrośrodowiska.

Pozycję społeczną teatru zapewnia jednak dopiero makrośrodowisko, wielka społeczność. Nie zabraknie w książce Molesa analizy teatru masowego w jego różnych wariantach i manifestacjach współczesnych. Szansę teatru *à l'antique*, w amfiteatrach pod gołym niebem, dostrzega Moles w fakcie przesuwania się centrów teatralnych na południe (Włochy, Ameryka Południowa). Teatr zamknięty rozwinął się przede wszystkim w krajach północnych, gdzie warunki atmosferyczne ograniczają możliwość przedstawień w plenerze do krótkiego, więc nieopłacalnego sezonu. Zjawisko spektaklu masowego (bo tego właśnie terminu autor używa) ma oczywiście implikacje ważne dla socjologa kultury. W grę wchodzi przestrzeń sceniczna, architektura teatralna, aktorstwo, system oświetlenia i dyfuzji akustycznej, a także, może nawet w pierwszym rzędzie, sprawa nośności semantycznej spektaklu. Kanały obiegu społecznego w wypadku spektaklu masowego są również inne, znacznie bardziej uzależnione od warunków technicznych niż teatr intymny.

Nie te stwierdzenia jednak, zatrzymujące się niemal na granicy banału, stanowią o randze książki, ale filozofia dynamiki kultury, wskazująca na możliwość sterowania tym procesem przez

intelektualistów, odpowiednio uformowanych, obznajmionych z technicznymi uwarunkowaniami kultury współczesnej i świadomych tego, jakimi mechanizmami należy sterować.

Znacznie mniejszą popularność, ale nie mniejsze ambicje, reprezentuje praca młodego badacza niemieckiego, T. Heintzego z podtytułem *Teoria i praktyka socjologicznego badania teatru* [70]. Znamienne, że autor zarówno w przygotowaniu diagnozy na temat sytuacji teatru w społeczeństwie, jak i dla opracowania zabiegów terapeutycznych, odwołuje się również do intelektualistów-ekspertów. Książka udostępnia metariały zebrane metodą ankietowania specjalistów: kierowników teatrów, krytyków, przedstawicieli związków zawodowych artystycznych, filmu, telewizji itp. Zwrócono się do nich z kompleksem pytań dotyczących społeczno-politycznych i społecznych funkcyj teatru, opinii o współczesnych formach manifestacyj artystycznych, ideologii teatru burżuazyjnego, demokratyzacji teatru. Praca została zresztą podjęta z określonych i ujawnionych pozycyj ideologicznych (materializm dialektyczny) dla wyraźnego stwierdzenia nieuleczalnego kryzysu teatru burżuazyjnego i wskazania dróg wyjścia.

Teatr zostaje pojęty jako instrument emancypacji społecznej, uwarunkowanej jego socjalizacją. Taka koncepcja teatru, podkreśla autor, wymaga zbudowania specjalnej metodologii badań; Heintze podejmuje się ukazania tych perspektyw. Znamienna dla pracy jest próba uwzględnienia różnorodnych kategoryj i pozycyj socjologii współczesnej, takich jak: teoria roli, teoria symbolicznego interakcjonizmu. Świadomy niebezpieczeństwa eklektyzmu, Heintze podejmuje jednak próbę zastosowania zarówno aparatu fenomenologów, jak i marksizmu Lukácsa (*Subjekttheorie*). W pracy teatr jest usytuowany wśród *mass-mediów* jako model cybernetyczny i jako komunikat zakodowany, i każdorazowo dekodowany, według określonego klucza ideologicznego. Załączona do pracy bibliografia wskazuje na rosnące zainteresowanie problematyką teatru: wiele prac umieszczonych w bibliografii nie doczekało się jeszcze publikacji.

---

[70] T. Heintze, *Theater zwischen Wirklichkeit und Moeglichkeit. Theorie und Praxis sozialwissenschaflicher Theaterforschung — dargestellt am Beispiel einer Expertenbefragung in Berlin*, Köln-Wien 1973.

*

* *

Prezentacja socjologicznie zorientowanej refleksji nad teatrem z pewnością nie wypadła zadowalająco. Z wielu powodów różnej natury: i praktycznej, i technicznej (niemożność dotarcia do wielu prac utajonych w czasopismach lub niedostępnych bibliotekach), i innej związanej z kompleksowym czy interdyscyplinarnym charakterem samego przedmiotu. Trzeba było podejmować decyzje, zmierzające do eliminacji wielu zagadnień czy ujęć. I tak zrezygnowano tu ze szczegółowego przedstawienia teorii komunikacji, teorii informacji, licznych prac o *mass-mediach* (uwzględniających teatr), z przybliżenia kinezyki omówionej w książkach Birdwhistella czy proksemiki (choćby na przykładzie prac E. T. Halla czy Watsona). Wszystkie te sprawy zostały w tekście wspomniane, znajdą też odbicie w zestawach bibliograficznych; niektóre, jak np. semiotyka kultury, wystąpią w rozdziale *Semiotyka teatru*.

Peccata omissionis autorki są liczne i poważne: jeszcze gęściej winna się ona tłumaczyć z pominięcia wielu nazwisk i prac słowiańskich, językowo przecież dostępnych, choć często niedostępnych w sensie materialnym. Prace te przeważnie kontynuują tradycje badawcze, zapoczątkowane przed wojną, są więc dla nowej socjologii teatru mniej reprezentatywne lub po prostu wtórne w stosunku do propozycji Gurvitscha, Duvignauda, Goldmanna i innych pionierów. Co prawda od tej zasady (skupienia się na inicjatorach czy proponentach nowej problematyki) zdarzają się pewne odstępstwa.

A tort czy *à raison* uznano poza tym, że sprawozdaniem należy objąć przede wszystkim prace obcojęzyczne, odsyłając w bibliografii do polskich studiów łatwiej u nas osiągalnych i często omawianych już w prasie specjalistycznej, jak np. *Rozprawy z socjologii teatru* M. Burdowicz-Nowickiej [71].

Zasadniczy wysiłek autorki skupił się na prezentacji różnorodnych postaw i aspektów badawczych. Starano się też wskazać na rozleglejsze zaplecze naukowe badań, w których teatr włączony jest w kontekst kultury masowej, kultury *tout court*, w system działań terapeutycznych itp.

[71] M. Burdowicz-Nowicka, *Rozprawy z socjologii teatru*, Wrocław 1971.

W strukturze rozdziału uwzględniono też w pewnym stopniu ewolucję problematyki: dlatego też najpierw przyglądamy się rozwojowi badań nad publicznością teatralną, by odsłaniać stopniowe rozszerzenie się zasięgu widzenia o sprawy przestrzeni teatralnej czy aktora. Centralną partię rozdziału wypełnia refleksja nad morfologią spektaklu i jego socjologiczną interpretacją, z uwzględnieniem społecznych uwarunkowań konwencji teatru i dramatu.

Pozycja L. Goldmanna nie pozwoliła pominąć i jego nazwiska, choć uwaga tego badacza kieruje się głównie ku tekstowi dramatycznemu. Stąd znacząca obecność Goldmanna w tym rozdziale.

W wielu wypadkach Autorka stawała przed dylematem: czy przedstawić ogólnie tendencje i orientacje badawcze, czy raczej skupić się na bardziej reprezentatywnych pracach? Często rozstrzygaliśmy na rzecz konkretnych dzieł w przekonaniu, że ich przybliżenie okaże się pożyteczne. Dokonano więc prezentacji tez i wywodów Duvignauda, Demarcy'ego i wielu innych, eksponując ich nową problematykę i propozycje metodologiczne.

Ostatnią część rozdziału wypełnia tak dziś w socjologii żywo dyskutowana sprawa teatralizacji życia oraz diagnostycznych i terapeutycznych funkcyj teatru. Wspomniano więc o *role theory*, o książkach Goffmana, o psycho- i socjodramie. Wypadło tu z konieczności ograniczyć się tylko do zasygnalizowania spraw przynależnych bardziej do socjologii niż teatrologii, choćby socjologicznie zorientowanej. Ostateczną dyrektywę w tym względzie ustala bowiem dystynkcja wprowadzona przez Steinbecka: socjologia teatru (*Soziologie des Theaters*) *vs.* socjologia teatrologiczna (*Theatersoziologie*). Ściśle obowiązuje nas tylko ta druga, której przedmiotem jest sam spektakl teatralny.

Semiotyka teatru

Pełna prezentacja semiotyki teatru na ograniczonej przecież przestrzeni nie jest naturalnie możliwa. Tak dziś modna i prężna doktryna manifestuje wciąż swą obecność w nowo zrodzonych czasopismach, studiach, antologiach, publikacjach zbiorowych, których (już czy jeszcze) nie sposób ani zarejestrować, ani ogarnąć. Wypadło więc świadomie zmniejszyć obszar relacjonowanych zjawisk, zatrzymując się ze szczególną uwagą przy sprawach ważnych, a mniej u nas znanych i najbardziej bezpośrednio związanych z teatrem. Stąd w historycznym przeglądzie przybliżona będzie bardzo skrótowo pierwsza faza formatywna (1931-1941), przeze mnie kilkakrotnie referowana (w kilku językach) [1], już bez troski o ścisłe następstwo czasowe mówić się tu będzie o dzisiejszym stanie tej dyscypliny. W rozdziale tym (*Semiotyka teatru dziś*) reflektor autorki kieruje się głównie ku najambitniejszym, całościowym próbom zbudowania teorii teatru w semiotycznym kluczu; w dalszej kolejności relacja dotyczy przykładowych analiz poszczególnych spektakli czy dramatów. Dwuczłonowość tego rozdziału tłumaczy się odmiennym charakterem pierwszej fazy rozwojowej (1965-1975), omówionej w I wydaniu tej książki (z 1979 r.) i następnej fazy po roku 1975, semiotyki „drugiego oddechu", którą prezentujemy tu po raz pierwszy.

Trzeci rozdzialik tej części omawia różne koncepcje matema-

---

[1] I. Sławińska, *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931—1941*, „Roczniki Humanistyczne KUL" R. 25 (1977), z. 21; *Semiologia del teatro in statu nascendi: Praga 1931—41*, „Biblioteca Teatrale" 1978.

tycznego ujęcia teatru: omawia je, niestety, również skrótowo, bez potrzebnych tu wprowadzeń i wyjaśnień. I tu trzeba było poprzestać za zasygnalizowaniu propozycji i nazwisk, odsyłając zainteresowanych tą sprawę czytelników do literatury specjalistycznej, podanej w bibliografii i przypisach.

Wszystkie te skróty i pominięcia na pewno nie ułatwi percepcji tak szczególnie trudnej problematyki, jaka wiąże się z teorią i funkcjonowaniem znaku, z teorią komunikacji i informacji. Z pewnością przydatna okazałaby się choćby częściowa prezentacja kilku zasadniczych koncepcyj współczesnych (Sebeok, Eco, Prieto, Hjelmslev, Łotman) oraz przynależnej do tych koncepcyj terminologii. Autorka stara się wypunktować te kategorie zarówno w tekście głównym jak i w przypisach, rezygnując jednak z odrębnego obszerniejszego wprowadzenia terminologicznego. Wyjaśnienie terminów, ich proweniencji i zróżnicowania znajdziemy już w polskiej (czy dostępnej w przekładzie) literaturze naukowej, począwszy od znanych u nas ustaleń Jakobsona, wypowiedzi R. Barthesa po nowsze prace U. Eco, L. Prieto, Greimasa, Kristevej i innych. Różnice terminologiczne są istotnie bardzo znaczne: zreferował je dość obszernie U. Eco w *Pejzażu semiotycznym*, mówili o nich i inni referenci polscy (*vide* bibliografia).

Sama oboczność terminów: semiotyka — semiologia jest też przedmiotem dyskusji. W naszej współczesnej świadomości semiotyka kojarzy się z anglosaską, semiologia zaś z francuską tradycją, przy czym semiotyka odwołuje się bardziej programowo do greckich źródeł, przyjmując nawet grecką pisownię. Ten właśnie termin przyjął się w krajach słowiańskich, podczas gdy włoscy i francuscy semiotycy trzymają się na ogół semiologii. Oba terminy funkcjonują (czy funkcjonowały) jako wymienne, o bardzo rozległym polu semantycznym. Pewien niepokój budzą jednak coraz liczniejsze systemy bardzo już wyspecyfikowane, oddalone od komunikacji językowej i w ogóle ludzkiej (zoosemiotyka). Stąd myśl o wyodrębnieniu terminologicznym pojęcia ogólnego zbiorczego z systemów specyficznych. Umberto Eco, przyzwyczajony do ogólnego znaczenia terminu semiologia w języku włoskim, proponuje zatrzymanie tego terminu w najszerszym sensie teorii, ofiarując szczegółowym naukom termin semiotyka. Uchwała Międzynarodowego Towarzystwa Semio-

tycznego postanowiła jednak — jak przypomniał G. Sinko — że „zarówno na określenie ogólnej teorii znaków jak też badań nad poszczególnymi systemami znakowymi stosuje się jednolicie termin semiotyka [2].

Nie sposób też inicjować w tym miejscu dyskusji na temat samego pojęcia znaku; wymieniamy zresztą gdzie indziej sześć kategoryj Sebeoka. To samo dotyczy takich pojęć jak kod, subkod, przekaz i sygnał (dystynkcje L. Prieto); sygnał i sens (U. Eco); denotacja i konotacja (terminy wyjaśnione w *Pejzażu semiotycznym*). Podstawowe kategorie Hjelmsleva to ekspresja i treść: duński lingwista każe rozróżniać formę treści i formę ekspresji; substancję treści i substancję ekspresji; plan treści i plan ekspresji. Terminologię tę wyjaśniają U. Eco, F. Ruffini i Steen Jansen, który ją właśnie adaptuje do teatru. Pomocna przy egzegezie terminologicznej okazuje się również praca Apresjana (o koncepcjach i metodach językoznawstwa, por. bibliografię) oraz *Słownik terminów literackich* J. Sławińskiego (1976).

Czytelnik książki skorzystałby niewątpliwie na obfitszej i dokładniejszej egzemplifikacji, zwłaszcza w zakresie nowo wprowadzonych czy zaproponowanych kategoryj: i tu, na skutek niedostatku przestrzeni, dla niemożności nadmiernego powiększania tej części książki, wypadło ograniczyć prezentację szczegółowszych analiz na rzecz prac o szerszym, syntetycznym i metodologicznym zakroju.

O pewnych lukach tych rozdziałów była już mowa, np. o pominięciu wielu polskich prac, ważnych nieraz i znaczących, odnotowanych w bibliografii. Luki te wynikają również z przerzucenia niektórych spraw do innych rozdziałów, ustawionych raczej problemowo niż metodologicznie (ostatnie trzy rozdziały książki). Stąd np. Greimasa i całą teorię aktantów omówiono w rozdziale pt. *Sytuacje i postaci*; prace pewnych semiotyków trafiły do rozdziału o czasie i przestrzeni lub do rozważań o geście i słowie.

Na pewno zbyt pospiesznie omówiono tu teorię informacji i komunikacji, kinezykę i proksemikę: problemy te pojawiają się i w innych częściach pracy, ale również — niemal przelotnie.

[2] G. Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego-problem semiotyczny*, Wrocław 1982, s. 12.

„Semiotyka teatru" nie zamyka się, i nie może się zamknąć, żadnym podsumowaniem: weszła bowiem właśnie teraz w fazę dynamicznego rozwoju, któremu towarzyszy, na zasadzie dialektycznego splotu, równie dynamiczny odpór.

In statu nascendi: Praga 1931-1941

Jako odrębny, świadomy swych założeń i celów badawczych system, semiotyka teatru narodziła się i dojrzała w Pradze w latach 1930-1940. Pierwsze jej manifestacje: Otakara Zicha *Estetika dramatičeského uměni* [3] i *Studia* Jana Mukařovskiego, wśród których najwcześniejsza próba semiotycznej analizy gestu aktora, pochodzi również z 1931 r. [4] Przy tych dwóch nazwiskach zatrzymamy się najpierw ze względu na całościowy, ogólny charakter ich teorii. Dopiero później w latach 1936-1940 mnożą się szczegółowsze, bardziej przybliżone ujęcia pewnych zjawisk teatralnych. I ta teza nie przystaje jednak do wszystkich prac późniejszej nieco fazy.

Wspólną cechą nowych wówczas teorii jest ich organiczny związek ze strukturalizmem, już nieco wcześniej ukształtowanym i niemal równocześnie dochodzącym do głosu. Spojenie to obserwujemy może nieco wyraźniej w pismach Mukařovskiego, ale i książkę Zicha otwiera teza, że teoretyczny ogląd dzieła sztuki dotyczy struktury tego dzieła. Natomiast luźniejszy, zwłaszcza w pracy Zicha, wydaje się związek z lingwistyką praską, z działalnością Koła Lingwistycznego, już wówczas przecież (w 1931 r.) bardzo czynnego i wpływowego.

Jakkolwiek priorytet ściśle chronologiczny należy się Zichowi, wypadnie przedstawić najpierw semiotyczną teorię sztuki Mukařovskiego, nieco później ogłoszoną drukiem (1934) [5], ale

[3] O. Zich, *Estetika dramatičeského umění*, Praha 1931; reprint z przedmową Olega Susa, Wurzburg 1977.

[4] J. Mukařovský, *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu* (1931), (w:) *Studie z estetiky*, Praha 1966; Przekład polski *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa (Chaplin w „Światłach wielkiego miasta")*, (w:) J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 381—391.

[5] J. Mukařovský, *L'art comme fait sémiologique*, (w:) *Actes du Congrès d'Esthétique à Prague*, Praha 1934.

wprowadzającą we właściwy kontekst estetyki prażan. *L'art comme fait sémiologique*: z takim referatem wystąpił Mukařovsky na IV Międzynarodowym Kongresie Filozofii w Pradze (1934).

W referacie Mukařovskiego padają tezy, do których na gruncie polskim przyzwyczaił nas Ingarden, a potem Kridl np. teza, że dzieła sztuki nie można zidentyfikować ani z obrazem, jaki wytwarza sobie indywidualny odbiorca, ani z materialnym wykładnikiem tego dzieła. Istnieje ono jako „przedmiot estetyczny" (w świadomości zbiorowej); materialny artefakt jest jedynie jego zewnętrznym symbolem.

Są to jednak tylko wstępne ustalenia przygotowujące semiologiczną teorię sztuki. Podstawę tej teorii stanowią dwa twierdzenia: 1. dzieło sztuki jest znakiem autonomicznym i 2. dzieło sztuki jest znakiem komunikatywnym. Obie tezy wymagają wyjaśnień, przede wszystkim autonomiczny charakter znaku. Znak autonomiczny składa się z trzech komponentów (warstw) 1. z artefaktu (*díla věci*), który funkcjonuje jako symbol zmysłowy; 2. z „przedmiotu estetycznego", który funkcjonuje jako znaczenie (*vyznam*) i 3. z relacji do rzeczywistości. O jaką rzeczywistość tu chodzi? Autor wyjaśnia ogólnie: o cały kontekst zjawisk społecznych, naukowych, filozoficznych, politycznych, religijnych danej epoki. Ciekawe, że właśnie autonomiczność znaku zostanie odniesiona do tych kontekstów.

Wypowiedź Mukařovskiego z 1934 r. zawiera jeszcze chwiejności. Z biegiem czasu doktryna strukturalna i semiotyczna prażan dojdzie do znacznie większej precyzji; procesowi temu podlega też i estetyka Mukařovskiego. Jej ostateczne znamiona przedstawił zwięźle i trafnie Janusz Sławiński w szkicu *Jan Mukařovský: Program estetyki strukturalnej* [6]. Za najistotniejszą cechę budowanej przez niego estetyki uznać wypada jej konsekwentnie semiologiczną orientację — pisze Sławiński. Orientacja ta wynikła, jak się zdaje, z nastawienia na struktury znaczeniowe, z nastawienia właściwego całemu strukturalizmowi czeskiemu. Stąd właśnie koncepcja dzieła sztuki, do której doszedł Mukařovský, jako znaku o bardzo złożonej strukturze znaczeniowej.

---

[6] J. Sławiński, *Jan Mukařovský: Program estetyki strukturalnej*. (w:) J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*.

Pierwsza analiza strukturalna (i semiotyczna zarazem) dotyczy aktorstwa. Intencję metodologiczną Mukařovskiego ujawnia tytuł: *Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu*, 1931. Studium, skupione na gestyce Chaplina, ma jednak także ogólniejszą wartość, gdyż tu, po raz pierwszy, szkicuje Mukařovský ogólną teorię dzieła scenicznego (*jevistního díla*). Czytamy: „... Struktura fenomenu aktorstwa jest strukturą tylko częściową, która osiąga jednoznaczność dopiero w całościowej strukturze dzieła scenicznego. [...] Tutaj wchodzą w wielorakie stosunki: aktor i przestrzeń sceniczna, aktor i tekst dramatyczny, aktor i inni aktorzy" [7]. Z kontekstu wynika, że przez dzieło sceniczne rozumie autor realizację teatralną, sam spektakl.

Gra aktorska jest także strukturą złożoną z trzech zespołów (czy grup) składników. Pierwszy zespół to kompleks składników głosowych, obejmujących wysokość głosu, jego siłę, barwę, intonację, melodykę. Drugą grupę tworzy mimika, gestyka, postawy aktorów — czynniki ekspresywne, wyrażające przeżycia postaci. Trzeci element strukturalny aktorstwa to ten zespół ruchów ciała, który określa i zmienia związek aktora z przestrzenią sceniczną.

Przedmiotem właściwej analizy Mukařovskiego staje się gestyka właściwa Chaplinowi jako postaci aktorskiej. Termin ten: *herecká postava* będzie się powtarzał w studiach czeskich tego i późniejszego okresu jako kategoria najściślej przynależna do strukturalnego systemu. *Herecká postava* to przecież struktura, dzieło samego aktora, jego kreacja, a zarazem znak, którego desygnatem jest postać według koncepcji reżysera, inscenizatora, a w najdalszym odniesieniu — także autora dramatycznego.

Interpretację gestyki podejmuje Mukařovský wyraźnie już przy zastosowaniu narzędzi semiotycznych: wprowadza bowiem od razu pojęcie gestów-znaków w odróżnieniu od gestów-ekspresji. Oczywiście tego rodzaju rozróżnienie nie wydaje się w pełni uzasadnione. Dziś skłonni bylibyśmy każdemu gestowi scenicznemu przypisywać wartość znakową. Myślenie strukturalne i semiotyczne Mukařovskiego warte jest jednak odnotowania i pamięci.

---

[7] J. Mukařovský, *Próba strukturalnej analizy fenomenu aktorstwa*, (w:) *Wśród znaków i struktur*, s. 384.

Zanim znów do niego wrócimy, by jego słowami podsumować stan teorii teatru w Pradze anno 1941, przejdźmy do osiągnięć Otakara Zicha w dziedzinie semiotyki teatru, ściślej do jego książki z 1931 r. *Estetika dramatičeského uměni.*

Książka Zicha wyrosła z jego długoletniej praktyki dydaktycznej na Uniwersytecie Karola w Pradze i w Brnie. Od 1913 roku wykładał już „Dramaturgię teoretyczną" i „Zasady dramaturgii teoretycznej", a później „Estetykę opery" i „Estetykę dramatu". Wszystkie te problemy, dobrze znane uczonemu praskiemu z jego pracy naukowej i teatralnej (współpracował jako kompozytor z teatrami), znalazły się w książce.

Estetyka sztuki dramatycznej składa się z trzech części. Pierwsza, którą sam autor określił jako metodologiczną, nosi tytuł: *Pojęcie sztuki dramatycznej*; w drugiej (*Zasada dramatyczności*) przeważa, według słów autora, estetyczny punkt widzenia nad teoretycznym, który z kolei patronuje trzeciej części (*Zasada stylizacji*).

Pierwsza część interesować nas będzie najbardziej, gdyż tu ujawnia się od razu teoretyczna i metodologiczna postawa autora: semiotyczne widzenie sztuki. W ślad za ogólną definicją dzieła dramatycznego („Dramatické dílo je tedy krátce dílo divadelní", s. 16) pojawia się teza, że specyficzność sztuki tworzy zespół właściwych jej (i tylko danej sztuce) znaków. Natychmiast pada pytanie, jakie są te specyficzne znaki dzieła dramatycznego („w naszym, teatralnym sensie słowa")? Odpowiedź jest zrazu tak ogólna, że musi rozczarować: specyficzność sztuki dramatycznej („szerzej: teatralnej") polega na równoczesnym działaniu znaków optycznych i akustycznych. Sprzężenie tego rodzaju właściwe jest tylko sztuce dramatycznej, żadnej innej; niektóre sztuki widowiskowe (balet, pantomima) obchodzą się bez znaków akustycznych, ale nie sztuka dramatyczna rozumiana jako inscenizacja dramatu.

Obok próby definicji, już przytoczonej, jest egzegeza dwóch zasadniczych ujęć: teorii syntetycznej i analitycznej dzieła dramatycznego. Za reprezentatywną i jeszcze „sprawną" teorię syntetyczną uważa doktrynę swego mistrza, Otokara Hostinskiego (z 1877 r.), który zwornik sztuk widowiskowych widzi w grze aktorskiej (*herectvi*). Teza ta patronuje też niewątpliwie książce

Zicha i, powiedzmy od razu antycypując dalsze wywody, całej czeskiej teorii teatru w omawianym okresie.

„Syntetyczną teorię teatru" reinterpretuje Zich według własnej koncepcji: jako dynamiczny proces powstawania spektaklu przy współudziale różnych artystów, począwszy od autora tekstu poprzez udział reżysera i aktorów. Nazywa to sam „syntezą artystów". Ale i „gotowe" dzieło sceniczne można i należy uważać za organiczną całość, której wszystkie elementy podporządkowane są jednemu celowi. Wywód ten prowadzi do formuły, dotyczącej samej zasady dramatyczności: każdy składnik dzieła dramatycznego jest tylko wtedy i na tyle dramatyczny, na ile służy aktorowi i aktorstwu.

Do problemu tego wróci również autor przyglądając się teorii analitycznej. Znajdzie się tu teza, że dwie konstanty dzieła dramatycznego stanowią jego podstawę: osoby dramatu i miejsce. Stąd pierwszoplanowa rola aktora i przestrzeni scenicznej. W centrum rozważań i analitycznych uściśleń znajdzie się wspomniany już uprzednio problem postaci aktorskiej. *Herecká postava* — to dzieło samego aktora, rezultat jego świadomego kształtowania materiału, pracy nad rolą, rezultat jego techniki i sztuki aktorskiej. W przeciwieństwie do tego pojęcia, osoba dramatyczna to obraz, jaki percypują odbiorcy, odnosząc postać aktorską do postaci dramatu.

Załączony (na s. 57) diagram ma pokazać, jak przebiega proces formowania postaci aktorskiej i jej percepcji:

Artysta	materiał	dzieło	obraz
aktor	ten sam aktor	postać aktorska	postać dramatyczna
zespół aktorski	ci sami aktorzy	współgra	akcja dramatyczna

Wyjaśnieniu tego procesu służy też zestawienie z rzeźbą, która jest „ukształtowanym marmurem", tak jak postacie aktorskie są „ukształtowanym aktorem".

Z przyjęcia zasady, że istotą sztuki aktorskiej jest tworzenie postaci aktorskiej, wypływa dalsza konsekwencja. Zich odmawia miana aktorów tym wszystkim artystom, którzy takiej postaci

nie tworzą tj. akrobatom, klownom, żonglerom. Z wahaniem i zastrzeżeniem godzi się na aktora-tancerza czy mima, wyznaczając mu miejsce pośrednie czy pograniczne. Odnotowując te formuły i tezy, oczywiście kontrowersyjne, pamiętamy, że Zich przedstawia estetykę sztuki dramatycznej, nie teatralnej czy widowiskowej, że myśli wciąż kategoriami inscenizacji dramatu.

Z tego samego założenia wywodzi się postulat totalności gry aktorskiej: aktor winien uruchomić cały rejestr swoich środków (znaków) optycznych i akustycznych, tworząc postać aktorską.

Także i przestrzeń sceniczną odnosi Zich do aktora: służy ona aktorowi, on ją kształtuje i wypełnia, a nieraz i tworzy.

Wiemy już, że za „zasadę dramatyczności" uznał Zich podporządkowanie wszystkich składników dzieła dramatycznego aktorowi. On staje więc w centrum rozważań części II książki.

Tradycyjną terminologię: charakterystyka bezpośrednia i pośrednia postaci, zastępuje tu rozróżnienie trzech sposobów prezentacji: 1. dynamiczny (mowa, zachowanie postaci); 2. statyczny (wygląd, kostium, maska); 3. „myślowy", który zakłada proces dedukcji, oparty głównie na wypowiedziach postaci.

Nie sposób oczywiście referować tu wszystkich problemów, postawionych przez Zicha w związku z aktorem. Wypadnie poprzestać na ich wyliczeniu; sam rejestr, i to już wyselekcjonowany, okaże się dostatecznie instruktywny, zorientuje w ich bogactwie: „postać dramatyczna jako kompleks percepcji ze stałym centrum; analiza tak zespolonych elementów; stały i zmienny zasób cech; zasada ciągłości; analiza postaci aktorskiej; postać aktorska jako kompleks uchwytnych postrzeżeń, teatralna optyka i akustyka; psychologia aktora (talent aktora, aktor jako typ motoryczny); logika aktorskiego myślenia; prawo koordynacji impulsów; stałość postaci aktorskiej; eksterioryzacja impulsów; automatyzacja motywów aktora (technika aktorska); konkretna twórczość aktora: studium przygotowawcze, koncepcja postaci, realizacja postaci, ustalenie postaci, definitywne wykończenie; typy aktorów" [8].

[8] dramatická osoba jako soubor vněmu se stalým jadrem; rozbor asociačního činitele; stalý soubor i proměnlivý soubor; princip kontinuity; rozbor herecké postavy; postava jako soubor vnitřně chmatových vněmu; divadelní optika a akustika; psychologie herce (herecké nadání; herec jako typ

W książce Zicha zarysowuje się też problem, który później miano ustawić w kategoriach: przestrzeń sceniczna — przestrzeń teatralna. Zich nie wprowadza takiego rozróżnienia terminologicznego, sygnalizuje jednak „rozszerzanie" miejsca akcji poza scenę materialną, zwraca też uwagę na dynamiczny charakter sceny, która staje się jakby polem magnetycznym, punktem krzyżowania się sił postaci aktorskich; pole to rozciąga się również na widownię.

Nie dziwi nas zresztą tak dojrzała i ciekawa teoria scenografii właśnie w Pradze, w środowisku, którego Instytut Scenograficzny miał w przyszłości zająć centralne miejsce w Europie.

Ostatnia część książki (*Zasada stylizacji*) może mniej okaże się przydatna w procesie śledzenia narodzin semiotyki teatru w Pradze. Patronat strukturalizmu, przyjęcie koncepcji dzieła scenicznego jako struktury każą odrzucić naturalizm jako nieartystyczny (sprzeczny ze strukturalną przesłanką), zaś ikoniczny charakter spektaklu uznać za zasadę naczelną. Termin znak tu nie powraca, ale cały wywód myślowy autora o pojęcie to się wspiera i ku niemu prowadzi.

Bogatyriew to trzecie wielkie nazwisko szkoły praskiej, a zarazem obok Jakobsona, przedstawiciel rosyjskiej etnografii, związany z Opojazem i czynny w zakładaniu Praskiego Koła Lingwistycznego (w 1926 r.).

Metodę strukturalistyczną stosuje Bogatyriew zrazu do etnografii: w tytule jego studium termin „strukturalna etnografia" pojawia się po raz pierwszy w 1931 r. [9], ale już wcześniej można dostrzec przesłanki takiego postępowania naukowego. Na terenie etnograficznych badań i na użytek interpretacji zjawisk kultury ludowej dojrzewa w pracach Bogatyriewa teoria znaku.

---

motorický); logika hereckého myšlení; — zákon koordinace impulsu, kontinuity postavy, exteriorisace impulsu automatisace hereckých motivu (herecká technika); konkretní tvorba hercova; stadium pripravné, koncepce postavy, povedení postawy, fikce postavy, definitivní výkon; typy herců. O. Zich, *Estetika dramatičeského umění* (spis rzeczy).

[9] P. Bogatyrev, *Příspěvek k strukturální etnografii*, (w:) *Slovenska Miscellanea*, Bratislava 1931, s. 279—282; również w: P. Bogatyrev, *Souvislosti tvorby*, Praha 1971. Studia Bogatyriewa prezentujące etnografię strukturalną ukazały się w przekładzie polskim P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.

Stosuje ją autor zrazu do stroju ludowego i udostępnia drukiem w 1936 r. [10], a później w książce o funkcjach stroju w morawskiej Słowacji (1937) [11].

Znak w pracach tych pojęty jest bardzo szeroko — sam autor uprzedza nas o tym, mówiąc w przypisie: „pod «znakem» mohli bychom rozlišovat vlastni znak, symbol, signál" [12]. Powołuje się tu zresztą na prace D. Čyževskiego z 1931 r. i Bühlera. Artykuł Bogatyriewa jest ogromnie instruktywny ze względów metodologicznych jak również dlatego, że reprezentuje stan świadomości czeskiego środowiska naukowego.

Autor wychodzi od rozróżnienia rzeczy i znaku, wyjaśniając, jak rzecz może stać się znakiem, nie tracąc swego charakteru pierwotnego rzeczy (np. kamień graniczny). Dotyczy to naturalnie stroju w ogóle, a stroju ludowego w szczególności, gdzie różne elementy stroju stają się znakiem klasy społecznej, stanu cywilnego (czepek zamężnych kobiet) itp. „Struktura różnych funkcji czyni ze stroju zarówno rzecz jak i znak" (s. 111). Formuła bardzo znamienna, gdyż ujawnia wyraźnie strukturalne, funkcjonalne i semiotyczne aspekty myślenia naukowego w środowisku praskim, wskazuje drogę, wiodącą ku narodzinom semiotyki. Zanim ukaże się ważna wypowiedź Bogatyriewa o znakach teatralnych, opublikuje on szereg artykułów i studiów dotyczących teatru (ludowego i lalkowego). Już w 1923 r. wydaje wespół z Jakobsonem zbiór studiów pt. *Czesskij kukol'nyj i russkij narodnyj tieatr* [13].

Studium Bogatyriewa *Znaky divadelní* [14], które doczekało się już przekładu na różne języki, otwiera bardzo ważna teza. Mówi mianowicie autor, że zarówno kostium teatralny, jak element dekoracji odsyłają nie do rzeczy samych, ale już do pewnych zna-

---

[10] P. Bogatyrev, *Kroj jako znak. Funkční a strukturální pojeti v narodopisu*, „Slovo a Slovesnost" 1936, nr 2, s. 43—47. Przedruki por. przyp. 9.

[11] P. Bogatyrev, *Funkcje kroja na Moravskom Slovensku*, Turčanský sv. Martin, 1937.

[12] P. Bogatyrev, *Kroj jako znak*, (w:) *Souvislosti tvorby*, Praha 1971. Także w przekładzie polskim (w:) *Semiotyka kultury ludowej*.

[13] P. Bogatyrev i R. Jakobson, *Czesskij kukol'nyj i russkij narodnyj tieatr*, Berlin-Petersburg 1923.

[14] P. Bogatyrev, *Znaky divadelní*, „Slovo a Slovesnost" 1938, nr 4, s. 138—149. Także w przekładzie polskim (w:) *Semiotyka kultury ludowej*.

ków. Są to więc, w ontologicznym sensie, znaki znaków, nie zaś znaki rzeczy.

Sam termin znak znaku pochodzi z wypowiedzi Jakobsona [15], który w ten sposób nazywa funkcję sztuki (rzeźby) w innej sztuce (poezji). Bogatyriew używa terminu w odmiennym sensie: na scenie znak teatralny odsyła nie do rzeczywistości empirycznej, ale do rzeczywistości scenicznej, która z kolei funkcjonuje jako znak w relacji do rzeczywistości empirycznej. Przewiduje jednak Bogatyriew wypadki, w których rekwizyt (chleb) może bezpośrednio oznaczać chleb, jedzenie, nie coś innego (np. ubóstwo postaci). Słusznie jednak stwierdza, że widzowie każdy szczegół wystroju sceny czy gry aktora percypują jako znak (znak znaku lub znak rzeczy), nawet przypadkowe potknięcie się, upadek aktora, rozdarcie dekoracji itp. Druga ważna teza dotyczy samej struktury znaku teatralnego: znak teatralny ma charakter syntetyczny, nie zaś analityczny, przedstawiający, opisowy. Obowiązuje w tej mierze ekonomia: „teatr posługuje się tylko tymi znakami kostiumu czy wystawy, których wymaga dana sytuacja dramatyczna" (s. 146). (Przypomnijmy, że już w 1906 r. scenograf Franciszek Siedlecki proponował, by dekorację opisową zastąpić „znakiem dekoracyjnym").

Następny ważny problem w tym zakresie to przemienność funkcyj znaku: jeden i ten sam rekwizyt czy szczegół kostiumu (płaszcz Mefistofelesa) może zmieniać funkcję i tym samym znaczenie: jako znak odsyła do innych znaków. (Znakomitym materiałem egzemplifikacyjnym okazałyby się tu rekwizyty: chleb, świeca, woda w *Apocalypsis cum figuris*, tylekroć zmieniające swoje *signata*).

Według Zicha każdy element spektaklu pełni podwójne służebności: opisowe (charakterystyczne, statyczne) i dramatyczne (dynamiczne, udział w akcji). Bogatyriew podkreśla znacznie silniej wielofunkcyjność każdego znaku.

Przemiany znaków dokonuje na scenie sam aktor: to w jego rękach, na jego rozkaz pogrzebacz staje się koniem, a stary kaftan — dzieckiem. Problematyka aktora oraz jego znaków i u Bo-

[15] R. Jakobson, *Socha v symbolice Puškinove*, „Slovo a Slovesnost" 1937, nr 3 (przedruk w wydaniach angielskich pism).

gatyriewa zajmuje miejsce uprzywilejowane; nawet wypowiedzi aktora na scenie wydają mu się bardzo złożonym systemem znaków: w system ten wchodzi słownictwo (nieraz zdeformowane, makaronizowane dla osiągnięcia efektów komicznych), gramatyka, składnia, frazeologia, intonacja, tempo, pauzy. Co prawda wiele tych samych składników dzielą wypowiedzi sceniczne z wypowiedziami właściwymi poezji lirycznej i dziełom narracyjnym; o specyficzności wypowiedzi teatralnej decyduje jednak współudział gestyki, kostiumu i całej zabudowy scenicznej, a więc licznych znaków natury wizualnej.

Wspomniano już o prawie ekonomii, widocznej w strukturze znaków teatralnych, o ich wielofunkcyjności i możliwej przemianie funkcyj. Z właściwości tych wynika często wieloznaczność znaków: inaczej dekoduje je odbiorca, inaczej pozostałe postaci sztuki. Zresztą i w percepcji odbiorców mogą wystąpić daleko idące rozbieżności (wystarczy przypomnieć np. skrajne różnice w interpretacji Złotego Rogu czy Chochoła w *Weselu*). Polisemia znaków, możliwość różnorodnego ich odczytania zapewniają sztukom scenicznym długotrwałość i świeżość.

Wspomniany przed chwilą problem ruchliwości i przemienności znaków ogląda uważnie Jindrich Honzl w swej pracy z 1940 r.[16] Spotykamy tam formułę o „znakowości sceny" oraz tezę: „Zjawisko teatralne jest zbiorem znaków". Aktorstwo polega na tym, że podmiot na scenie znaczy postać dramatyczną, a znakiem tej postaci może być zarówno człowiek, jak kukiełka, głos, młynek do kawy itp.

Najbardziej interesuje autora zjawisko metonimii teatralnej. Za egzemplifikację służy mu sprawa przestrzeni scenicznej: może ją wyznaczać razem lub kolejno zespół dźwięków, słowo aktora („dekoracja słowna"), światło. W słuchowisku radiowym funkcję tę przejmują całkowicie efekty słuchowe; w pantomimie — przestrzeń stwarza sam aktor akcją ruchów i gestów. Zjawisko to określa Honzl jako „przemieszczenie" funkcyj aktorskich i scenograficznych, właśnie „ruchliwość" znaku. Przemienność ta czy ruchliwość, sprawia, że teatr może z wielką swobodą przerzucać się

[16] J. Honzl, *Pohyb divadelního znaku*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6, s. 177—188.

z jednego materiału czy środka wyrazu do drugiego — i właściwa jest tylko teatrowi. Wszystkie inne sztuki wiąże niezmienny materiał. Natomiast może istnieć teatr bez słów, bez dekoracji, bez kostiumów, bez aktorów — w każdym wypadku wszystkie funkcje teatralne przejmą czy skumulują inne elementy.

Ciekawe, że właśnie w imię tego prawa protestuje Honzl przeciw formule Wagnerowskiej *Gesamtkunstwerk*, w której widzi negację sformułowanego przez siebie prawa, prawa możliwej substytucji w zakresie funkcji środków wyrazu w teatrze.

Metonimia — to metoda *pars pro toto*. Stosowano ją od dawna, również w scenografii kubistycznej czy konstruktywistycznej, a przedtem jeszcze w teatrze symbolicznym, gdzie szczegół stawał się znakiem, łuk przywoływał katedrę gotycką lub zamek. Honzl protestuje nawet przeciw terminowi dekoracje abstrakcyjne, dostrzegając w nich właśnie metodę użycia metonimicznego i funkcjonalnego znaku.

Dzieje teatru europejskiego sprowadza Honzl do historii przemian w zakresie użycia znaków. Przemiany te zachodzą bardzo często; zwłaszcza wiek dwudziesty charakteryzuje się szczególną ruchliwością, szybkim starzeniem się jednej konwencji i natychmiastową intronizacją innej. Bo konwencja teatralna to nic innego jak ustabilizowany i komunikatywny system znaków teatralnych.

Jeśli w teatrze europejskim stabilizacja ta jest obecnie względna i krótkotrwała, w cywilizacjach Dalekiego Wschodu obowiązywała ona przez całe wieki. Nic dziwnego, że właśnie teatr chiński stał się przedmiotem egzemplifikacyjnej analizy K. Brušàka. Jak dalece stabilne były te znaki, jak ściśle ustalone ich *signata*, jak efektywnie działała komunikacja między nadawcą i odbiorcą komunikatu — poucza następujący cytat ze studium Brušáka [17].

„Aktor przedstawia swoim działaniem to wszystko, czego scena chińska nie pokazuje. Właściwy zespół konwencjonalnych ruchów oddaje jego skok przez niewidzialne przeszkody, wspinanie się po fikcyjnych schodach, przekraczanie fikcyjnego wysokiego progu, otwieranie niewidzialnych drzwi. Wykonywane ruchy-znaki informują widownię o naturze tych fikcyjnych przedmiotów, mówią, czy nie istniejąca rozpadlina jest pusta,

[17] K. Brušák, *Znaky na čínském divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5.

czy pełna wody, czy fikcyjne drzwi to wspaniałe odrzwia, zwykła furtka, proste drzwi itp." [18]

Praca Brušáka jest pierwszą próbą zastosowania klucza semiotycznego do opisu systemu znaków teatralnych, powstałych w pewnej kulturze i przez nią ukanonizowanych.

W następnym roku (1940) ukazała się jednak rzecz znacznie większej wagi: obszerna książka Bogatyriewa pt. *Lidové divadlo české a slovenské* (Praha 1940). Monografia ta, ukazująca przydatność analizy semiotycznej w opisie zjawisk teatralnych, ustala zarazem wiodącą pozycję Bogatyriewa w semiotyce praskiej.

Nie sposób naturalnie przedstawić na tym miejscu wszystkich osiągnięć czeskiej semiotyki teatru, zwłaszcza w późniejszej już fazie, w latach wojny, gdy prace te są coraz liczniejsze, ale z biegiem lat tracą charakter pionierski, właściwy pierwszym wypowiedziom Zicha, Mukařovskiego, Bogatyriewa. Wśród bardziej ogólnych i ambitnych zamierzeń należałoby przynajmniej wymienić artykuł Honzla o zmiennej hierarchii środków teatralnych [19], tegoż autora *Herecká postava* [20], jak również kilka prac Jerzego Veltruskiego np. *Dramatický text jako součást divadla* [21]. W artykule tym wskazuje autor na sposoby „wchłaniania" tekstu dramatycznego przez szerszy system znakowy, tj. system teatralny; jednocześnie uwydatniona zostanie relacja tekst—inne komponenty tego systemu. Oczywiście wśród tych komponentów miejsce uprzywilejowane uzyskuje aktor.

O aktorze mówi też bardzo ciekawe studium Veltruskiego *Člověk a předmět v divadle* [22], przy którym warto się zatrzymać ze względu na dojrzałe już formuły semiotyczne tam wprowadzone.

Wprawdzie punktem wyjścia dla Veltruskiego jest pojęcie

---

[18] Cyt. z angielskiego przekładu za J. Veltruskim *Man and object in the theater* (w:) *A. Prague School Reader*, ed. P. L. Garvin, Washington 1964.

[19] J. Honzl, *Hierarchie divadelních prostředku*, „Slovo a Slovesnost" 1943, nr 9.

[20] J. Honzl, *Herecká postava*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5.

[21] J. Veltruský, *Dramatický text jako součást divadla*, „Slovo a Slovesnost" 1941, nr 7.

[22] J. Veltruský, *Člověk a předmět v divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6.

akcji („Podstawą dramatu jest akcja"), autor przechodzi jednak zaraz do aktora jako jej podmiotu. On bowiem determinuje teleologiczny charakter akcji i staje się, pośrednio, nadawcą tej serii znaków, które ma odebrać widz teatralny. W przeciwieństwie do działań życiowych, nastawionych na praktyczną komunikację, cel akcji teatralnej leży jakby wewnątrz jej samej, w obrębie samego świata teatralnego; wartość semiotyczna poszczególnych znaków funkcjonuje w takim właśnie kontekście.

Pojęcie podmiotu w teatrze wymaga jednak uważnego oglądu. Legatem realistycznego teatru jest przekonanie, że podmiotem akcji, jej agentem, może być tylko człowiek. Przemiany w teatrze europejskim XX w., jak również poszerzenie pola obserwacji (włączenie teatru pozaeuropejskiego) zmuszają do rewizji tego aksjomatu. Veltruský przeprowadza dowód, który ma pokazać, że podmiotem staje się każdy element teatru, przejmujący jego funkcję, podczas gdy człowiek może być zredukowany do roli biernego przedmiotu.

Dwuczłonowa wypowiedź Veltruskiego analizuje proces polaryzacji w obu kierunkach: 1. od aktora do przedmiotu i 2. od przedmiotu do aktora. Pierwszy proces polega na stopniowym ogołacaniu aktora z jego właściwości, z ilości znaków, które go reprezentują i przez które się wyraża. Bohater rozporządza nieporównywalnie bogatszym zasobem właściwości—znaków niż figurant, kompars, służący, która wnosi list na tacy albo zapowiada przybycie gości. Postać taka zredukowana jest do jednego gestu czy jednej formuły słownej. Jeszcze „uboższe" struktury to uczestnicy nieruchomych gromad ludzkich np. żołnierze—wartownicy, uczestnicy przeglądu czy pochodu, widzowie widowisk na scenie. Jak wiemy, zastępuje się często dalsze szeregi manekinami, figurkami z kartonu albo wręcz malowanym prospektem. Postać staje się wówczas rekwizytem lub elementem scenografii; jej udział w procesie dramatycznym spada do poziomu zerowego, podobnie jak jej spontaniczność i „wyposażenie" semantyczne.

Ostateczną granicę, oddzielającą człowieka od przedmiotu, wyznacza funkcja teatralna; nie istnieje ona „obiektywnie", podobnie jak nie istnieje „ontologicznie" granica między kostiumem a rekwizytem, rekwizytem i scenograficznym wystrojem sceny.

Ale proces przemiany miewa także i przeciwny kierunek: może prowadzić od przedmiotu do jego humanizacji, do stadium, w którym przedmiot spełnia już funkcje podmiotu, staje się aktorem.

Interesującej analizie poddaje Veltruský sam wystrój sceny, wskazując na bardzo różny stopień „nasemantyzowania" i usamodzielnienia elementów scenografii. Malowany prospekt jest czystym znakiem; przystawki trójwymiarowe reprezentują już bardziej złożoną strukturę; rzeczywiste krzesła i naczynia osiągają ten sam status ontologiczny co aktorzy, jako element wystroju sceny (rzecz i znak). Ten sam status przyznaje też Veltruský kostiumom aktora (strój i znak). Subtelnie ujawnia też autor czynny udział przestrzeni w akcji teatralnej: „Wystarczy np. wskazać — pisze — jak inny charakter przybiera kłótnia między dwiema postaciami zależnie od tego, czy scena przedstawia karczmę, czy pałac" [23]. (Temat iście Gombrowiczowski!)

Przedmioty biorą czynny udział w akcji, jawnie (jako rekwizyty, nieraz wyeksponowane), czy też w sposób zrazu utajony i niejako pośredni. Czasem zresztą w jednym akcie przedmiot jest szczegółem stroju, w następnym zaś staje się rekwizytem: w przedmiotach scenicznych bowiem trwa dialektyczny proces, napięcie między statyczną siłą opisowości (charakteryzacji) i dynamiczną siłą akcji.

Przemianę funkcji, a co za tym idzie i sytuacji ontologicznej przedmiotu — egzemplifikuje możliwy użytek ze sztyletu (korda) na scenie. Może on dopełniać strój rycerza; staje się czynnym elementem akcji, rekwizytem w scenie gwałtownej sprzeczki i pogróżek; zakrwawiony sztylet w ręku aktora jest znakiem popełnionego morderstwa. Wówczas obie funkcje, dynamiczna i statyczna, pozostają w równowadze.

Jeszcze bardziej usamodzielniają się przedmioty w nieobecności aktora, przejmując jego funkcję. Veltruský stawia też problem personifikacji, zapytując o istotę tego procesu. Tradycyjny proces personifikacji, praktykowany w teatrze symbolistów (wiatr, dziwne dźwięki u Czechowa czy Maeterlincka), to tylko jeden

---

[23] Ibidem, s. 87.

z dość prostych sposobów nobilitacji czy humanizacji przedmiotu, sił natury.

Studium Veltruskiego prowadzi do wniosków bardzo dalekosiężnych, dotykających istoty cywilizacji współczesnej. Zatarcie granicy między światem rzeczy, światem przyrody i ludźmi może przyczynić się do odbudowania rozerwanej więzi między człowiekiem i jego środowiskiem — rozerwanej właśnie w kontekście kultury europejskiej. „Myślenie mityczne, podkreśla Veltruský, świadomość prymitywna, wyobraźnia dzieci przechowują jeszcze nietknięte rezerwy, które teatr może przetransponować na scenę... Może nie przesadzimy twierdząc, że to jedno z najważniejszych społecznych zadań teatru" — dodaje autor wskazując na ów proces integracji człowieka ze światem zjawisk i rzeczy go otaczających.

Spróbujmy ogarnąć syntezującą refleksją dokonania praskiej semiotyki w okresie, gdy tylko tam dyscyplina ta rozwija się intensywnie, w najściślejszym powiązaniu ze strukturalizmem (1931-1941).

Wypadło przecież przywołać najznakomitsze nazwiska, znane nam z praskiej szkoły oraz terminologię tej szkoły, zwłaszcza jej *mots-clefs*. Warto zwrócić też uwagę na ogólniejsze konteksty i uwarunkowania tej teorii: jest ona ściśle spojona z etnografią strukturalną, reprezentowaną przez Jakobsona i Bogatyriewa, z lingwistyką Praskiego Koła, z teorią kultury, z antropologią. Te szersze konteksty sprawiają, że teoria teatru w Pradze rysuje się od razu jako teoria interdyscyplinarna, co chroni ją przed skrajnym immanentyzmem.

Trzeba też zaznaczyć, że powstanie semiotycznej teorii teatru zostało poprzedzone i przygotowane przez studia nad filmem, tak pasjonującym to pokolenie. Już w książce Zicha (1931) i we wcześniejszych wypowiedziach Mukařovskiego zarysowuje się doktryna znaku teatralnego; pełny i systematyczny jej wykład spotkamy dopiero w omawianych już pracach Bogatyriewa. Jemu też zawdzięczamy nie tylko rejestr znaków teatralnych, ale również użyteczne dystynkcje i propozycje terminologiczne (znak znaku, znak rzeczy) oraz ustalenie kilku ważnych praw—zasad, obowiązujących w zakresie znakowej struktury dzieła teatral-

nego (polisemia; ekonomia; wielofunkcyjność znaku; jego przemienność). Właściwości te są przedmiotem rozważań i innych teoretyków, np. Honzla, zwłaszcza „ruchliwość" znaku teatralnego, możliwość substytucji przez inny *signans* o tej samej funkcji, a także metonimiczny jego charakter.

Czeska semiotyka teatru opracowała więc teorię znaku teatralnego, jego funkcjonowania i właściwości (Zich, Bogatyriew, Mukařovský). Nie poprzestano jednak na teorii: studium Brušáka przyniosło modelową analizę konkretnego systemu znaków — konwencji teatralnej (chińskiej).

Dwa zespoły znaków teatralnych skupiły szczególną uwagę badaczy czeskich: znaki odniesione do aktora i gry aktorskiej oraz znaki, wyrażające przestrzeń teatralną. Zwłaszcza w zakresie pierwszego problemu wkład prażan wolno określić jako prekursorski i trwały. Wypracowano pojęcie postaci aktorskiej (*herecká postava*), funkcjonujące w niezmienionej formie i dzisiaj; postawiono szerzej problem podmiotu gry (aktor, lalka, rekwizyt, przedmiot); zanalizowano procesy polaryzacyjne (od aktora do przedmiotu i od przedmiotu do aktora), gestykę i mimikę w aspekcie semiotycznym i strukturalnym; zastosowano do gry aktorskiej pojęcie aktualizacji.

Przedmiotem uważnego oglądu stała się też przestrzeń teatralna; terminem tym objęto i scenę, i widownię. Rozróżniono też przestrzeń sceniczną, wizualnie przedstawioną i przestrzeń dramatyczną, obejmującą wszelkie miejsca wydarzeń unaocznionych czy tylko wspomnianych (przestrzeń makrokosmiczna, teatralna w terminologii Souriau). Pojawił się termin metonimia, znak metonimiczny na określenie zastępczego szczegółu, przywołującego cały obraz sceniczny. Szczególną funkcję przestrzeni scenicznej sygnalizowali i Zich, i Mukařovský, i Bogatyriew, i Honzl. Już przed wojną zresztą rozpoczął swą pracę nad teorią scenografii Miroslav Kouřil [24].

Obok problematyki aktora i przestrzeni teatralnej trzecim zespołem zagadnień szczegółowych, podjętym przez prażan, oka-

---

[24] M. Kouřil, V. Burian, *Divadlo Prace*, 1938.

zały się sprawy struktury słownej dzieła teatralnego. Kilka kapitalnych studiów poświęcił im Mukařovský [25], Jakubinski [26], wreszcie E. F. Burian [27]. Dramat jako dzieło poetyckie stał się przedmiotem studium Jerzego Veltruskiego [28].

Z książki Zicha pochodzi teza nazwana później „teatralną koncepcją dramatu" (termin prof. Skwarczyńskiej) — teza o teatralnych wirtualnościach tekstu dramatycznego i jego realnym zaistnieniu dopiero w akcie inscenizacji. W następnych latach zarysowuje się już w Pradze teoria informacji: dzieło teatralne zostaje zinterpretowane w aspekcie informacji, jaką niosą jego znaki. Zrazu, pod wpływem rosyjskich formalistów, sztuce (a więc i dziełu teatralnemu) przypisywana bywa funkcja ściśle artystyczna w przeciwstawieniu do komunikatywnej funkcji, właściwej rzekomo tylko działaniu praktycznemu, wkrótce jednak antynomia ta ulega unieważnieniu. Wydaje się, że do przyspieszenia tego procesu przyczynia się walnie typ badań folklorystycznych i antropologicznych prowadzonych przez Jakobsona i Bogatyriewa.

Izolacja wywołana wojną, a potem zespołem innych warunków oraz bariera językowa sprawiają, że osiągnięcia czeskiej semiotyki teatru pozostają długo nieznane, mimo sporadycznych przekładów. Światowe sukcesy naukowe Jakobsona ściągają uwagę i na praski okres jego twórczości naukowej, i na Praskie Koło Lingwistyczne. W Polsce akcja przekładowa i edytorska Marii Renaty Mayenowej i Instytutu Badań Literackich przypomina o wkładzie strukturalizmu i lingwistyki czeskiej. Ukazuje się antologia reprezentująca szkołę praską [29], wybór pism Mukařovskiego [30],

---

[25] J. Mukařovský, *Dvě studie o dialogu*, (w:) *Kapitoly z české poetiky* t. 1, 1948. Przekład polski (w:) J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, s. 185—227.

[26] L. P. Jakubinskij, *O dialogiczeskoj rieczi*, „Russkaja Riecz", Petrograd 1923.

[27] E. F. Burian, *Příspěvek k problemu jevištné mluvy*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5.

[28] J. Veltruský, *Drama jako básnické dílo*, (w:) *Cténi o jazyce a poezii*, ed. B. Havránek, Praha 1942.

[29] *Praska Szkoła Strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1966.

[30] J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970.

przekłady poszczególnych studiów [31]. Publikacje te uwzględniają jednak teorię teatru raczej okazjonalnie, np. jako uboczny przedmiot zainteresowań Mukařovskiego. Nadal też brak studium, które ogarnęłoby te dokonania.

Próbę syntezy, w bardzo ogólnym zarysie, skonstruowali sami Czesi i to kilkakrotnie. Mukařovský w 1941 r. [32], a więc niemal jeszcze na gorąco, w okresie formowania się doktryny; B. Jačinský w trzydzieści lat później [33].

Pewne stwierdzenia Mukařovskiego już przypomniano, np. ocenę pozycji i wkładu Zicha, który pierwszy przedstawił teatr w całej jego złożoności: „jako zespół znaków i znaczeń". Złożoność ta jest przedmiotem rozważań w jego artykule syntetycznym nawiązującym do wszystkich znanych nam już teoretyków teatru z Pragi. Znamienne, że Mukařovský kontynuuje zainicjowaną przez Honzla polemikę z koncepcją Wagnera, podkreślając nie rzekomą współpracę sztuk w budowaniu widowiska teatralnego, ale ich dialektyczne napięcie i wymienność. „Teatr pomimo całej namacalności swych środków [...] stanowi tylko podłoże niematerialnego współdziałania sił, przebiegających w czasie i przestrzeni i wciągających widza w swoje zmienne napięcia, angażujących go do współpracy, którą nazywamy realizacją sceniczną, przedstawieniem" (s. 347). Znaki, struktury, znaczenia, relacje — winny stać się też przedmiotem teorii teatru. Jakby w imieniu całego środowiska formułuje Mukařovský ten właśnie postulat metodologiczny, adresując go do teatrologii: „aby pojęcie teatru jako zespołu niematerialnych związków obrała za metodę i cel swych badań" (s. 354). Po tych ustaleniach przychodzi analiza czterech podstawowych czynników teatru: 1. tekstu dramatycznego; 2. przestrzeni dramatycznej; 3. aktora; 4. publiczności.

---

[31] *Semiotyka kultury*, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1975; P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, Warszawa 1975; *Semiotyka i struktura tekstu*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1973.

[32] J. Mukařovský, *K dnešnímu stavu teorie divadla* (z 1941 r.), (w:) *Studie z estetiky*. Przekład polski *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, (w:) *Wśród znaków i struktur*, s. 345—366. Dalsze cytaty pochodzą z tego tomu.

[33] B. Jačinský, *Divadelni znak české strukturální školy (od řeči úst k řeči těta, k řeči věci)*, (w:) *Prolegomena Scenografické Encyklopedie* 13, Praha 1972, Scenogr. Ústav, s. 135—156.

Tekst dramatyczny zostanie uznany za współrzędny i niezależny od teatru: „ani teatr nie jest przyporządkowany literaturze, ani literatura teatrowi" (s. 359), choć trwa między nimi stan dramatycznego napięcia. Przestrzeń dramatyczną rozumie autor szeroko, gdyż obejmuje tym terminem i obraz sceniczny, i działania pozasceniczne, i widownię. W związku z aktorem interesuje Mukařovskiego stosunek aktora do postaci scenicznej i problem „stabilizacji" postaci aktorskiej (*hereckiej postavy*) oraz, znowu, wszystkich napięć i antynomii, które tu wchodzą w grę; wreszcie publiczność, której — podobnie jak przestrzeni i aktorowi — przypada rola integrująca. Na przykładach pokazany zostanie aktywny udział widza w spektaklu i przemienność relacji widz—aktor. Jeśli rozważania o przestrzeni i aktorze wolno uznać za podsumowanie praskiej teorii teatru, refleksje o aktywnych funkcjach publiczności pochodzą od samego Mukařovskiego.

Spektakl teatralny jawi się mu jako proces i jako struktura znaczeń, struktura dynamiczna, utrzymywana w ruchu napięciem różnorodnych opozycji; jako całość znakowa, odnosząca się do rzeczywistości empirycznej na zasadzie konotacji, nie denotacji. Tak można by przełożyć na dzisiejsze kategorie opisową definicję Mukařovskiego z 1941 r.

Ogromnie ważka i ciekawa, choć bardzo kontrowersyjna, jest próba całościowego spojrzenia na praską teorię teatru pióra B. Jačinskiego. Obszerne studium z 1972 r. prezentuje zarówno genealogię i dojrzewanie problematyki teatrologicznej w praskiej szkole strukturalnej, jak i samą doktrynę.

Genealogia ta, w ujęciu autora, obejmuje przede wszystkim dziedzictwo Zicha, które cechuje naukowość, empiryzm i realizm. Z wielkim naciskiem podkreślone zostaną te właśnie cechy: pozytywizm Zicha, jego indukcyjna metoda, dyscyplina, dystans wobec wszelkiej spekulacji... Cała zresztą konstrukcja Jačinskiego zmierza do odcięcia semiotyki praskiej od filozofii spekulatywnej; przemilczany zostanie ogromny wkład fenomenologicznej myśli, tak oczywisty w teoriach Mukařovskiego. Słusznie natomiast uwydatni autor bliskie związki teatrologii czeskiej z awangardą teatralną lat dwudziestych i trzydziestych, a analitycznymi tendencjami nauki XX wieku i wreszcie z formalizmem rosyjskim. Ale i tu wybita będzie przede wszystkim zasada materialnej podstawy

badawczej w estetyce i rozwój estetyki rozumianej jako „naukowa teoria estetycznego ogarnięcia rzeczywistości". Zrozumiałe, że teatr jako struktura najbardziej złożona, bogata, syntetyczna, uzyskał pozycję uprzywilejowaną jako przedmiot badawczy.

Zgodnie z ukierunkowaniem całej teatrologii czeskiej, szczególnie wyeksponowana zostanie problematyka aktora z silnym wybiciem antropologicznego wymiaru sprawy. Bogactwo i złożoność funkcyj aktora ilustruje jeszcze jeden diagram: „schemat aktorskiej struktury znaków", gdzie znaki te przydzielono do jednej z dwóch grup: optycznej i akustycznej, w nawiązaniu do klasyfikacji Zicha.

W konkluzji przywołuje autor te właściwości znakowej struktury dzieła teatralnego, które już znamy z wypowiedzi Mukařovskiego, Honzla, Bogatyriewa, Veltruskiego: ruchliwość, przemienność, wielofunkcyjność znaku, złożoność, dialektyczne napięcia. W definicji dzieła teatralnego wyakcentowany zostaje jednak dialektyczny i antropologiczny aspekt, społeczna funkcja teatru związana z kulturą, sztuką i teatrem współczesnym. Podkreśla też autor mocno udział nieznakowych elementów w spektaklu — udział rzeczywistości empirycznej, rzeczy, naturalnych właściwości aktora.

W żadnym z ogólnych, bardzo zresztą skrótowych zarysów semiotyki teatru sprzed 1971 roku (R. Barthes [34], G. Mounin [35]) praskie teorie nie zostały wspomniane. Pomija też zupełnie osiągnięcia prażan autor pierwszego obszernego wykładu semiotyki teatru, Tadeusz Kowzan [36]. Zarówno w pierwszej edycji jego książki (z 1970 r.), jak i drugiej (z 1975) nie figuruje żadne z wielkich nazwisk czeskich czy rosyjskich, współtworzących doktrynę strukturalistyczną i semiotyczną w Pradze (prócz Mukařovskiego i Jakobsona). Prawdziwą dyskusję naukową z praską semiotyką teatru miał rozpocząć dopiero w 1974 roku Franco Ruffini [37].

---

[34] R. Barthes, *Essais critiques*, Paris 1964.

[35] G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970.

[36] T. Kowzan, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Warszawa 1970; *Littérature et spectacle*, Warszawa—La Haye—Paris 1975.

[37] F. Ruffini, *Semiotica del teatro. I. Ricognizioni degli studi*, „Biblioteca Teatrale" 1974, 9.

Tytułem pewnego postscriptum warto podkreślić, że badania semiotyczne nad teatrem bynajmniej w Pradze nie ustały: kontynuacji tych zainteresowań dowodzą liczne prace publikowane w zeszytach „Prolegomena Scénografické Encyklopedie", studia Artura Zavodskiego oraz Iwona Osolsobě, który ogłosił fundamentalną książkę *Teatr, który mówi, śpiewa i tańczy* [38].

Śladem Bogatyriewa i Brušáka Osolsobě podejmuje się semiotycznej analizy jednego typu teatru, o określonych konwencjach, mianowicie teatru muzycznego w jego zasadniczych formach rozwojowych: *opéra comique*, operetka i współczesny musical. Analizę poprzedzają jednak rozważania teoretyczne i metodologiczne o procesie komunikacji międzyludzkiej i jej „uniwersaliach". Zresztą już poprzednio, bo w 1970 r. wystąpił autor z rozprawą o programowym tytule: *Dzieło dramatyczne jako komunikacja komunikacji o komunikacji*, określając swą wypowiedź podtytułem *Wariacje na temat Zichowej definicji dzieła dramatycznego* [39]. Rzecz zasługuje na uwagę z wielu względów: świadczy o stałym oddziaływaniu myśli naukowej Zicha i formułuje ważne tezy o charakterze komunikatu teatralnego jako metakomunikatu albo nawet meta-metakomunikatu. Komunikat ten dotyczy teatralnej *parole* (nie *langue*); nadbudową (*nadstavba*) metakomunikatywnej struktury tekstu jest teatrologia, interdyscyplinarna nauka o specyficznej komunikacji, która nazywa się teatr.

W książce o teatrze muzycznym z 1974 r. dorzuci Osolsobě, że teatr również modeluje międzyludzką komunikację: wyjaśnieniu tego procesu służą liczne diagramy i takie kategorie, jak typ i token (*token*: *token model*), nie od autora naturalnie pochodzące.

Bardzo bogata i gęsta książka, trudno czytelna mimo załączonego do niej słowniczka terminów , jest przede wszystkim ambitnym podjęciem wyzwania intelektualnego Otakara Zicha, patrona i mistrza całej teatrologii czeskiej.

Teksty praskich teoretyków teatru udostępniają jednak przede wszystkim (a raczej niemal wyłącznie) antologie, opublikowa-

---

[38] I. Osolsobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*, Praha 1974.

[39] I. Osolsobě, *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, (w:) *Otázky divadla a filmu*, red. A. Zavodský, I, Brno 1970, s. 11—46.

ne za granicą, głównie w USA: P. L. Garvina w 1964 [40] i L. Matejki w 1976 r. [41] Na Zachodzie też powstały znakomite prace J. Veltruskiego, m. in. bardzo wnikliwa i daleka od bezkrytycznej apologii *Teoria teatru szkoły praskiej* [42]. Jest to próba wskazania na genezę głównych odkryć szkoły praskiej. Słusznie podkreślona zostanie złożoność (*complexity*) dzieła teatralnego, opracowana tak szczegółowo przez prażan, czynniki integrujące (*unifying factors*), za jakie uznano grę aktorską, akcję i przestrzeń (w pewnych rodzajach teatru także muzykę), ścisłe odgraniczenie pojęć *signans* i *signatum* w grze aktorskiej, poprzez wprowadzenie pojęcia herecka postava, postać aktorska (*signans*) w opozycji do *dramatis persona* (*signatum*). Opozycji tej nie przyjęto zresztą jednomyślnie nawet w ówczesnej Pradze — autorem jej był, jak pamiętamy, O. Zich.

Nie można też pominąć innej ważnej pozycji, również w języku angielskim: *Strukturalizm w teatrze: wkład Szkoły Praskiej* [43]. Obie moje wersje, francuska i włoska [44], ukazały się później (w 1977 i 1978 r.).

Semiotyka teatru — dziś

I

Tytułem tym ogarniemy zjawiska powojenne z ostatnich lat kilkunastu (przeważnie powstałe po 1970 r.), już bez próby historycznej prezentacji i wskazywania na inne antecedencje, skoro generalnie priorytet należało przyznać Czechom. Powstrzymamy się też od szczególnego wyakcentowania naszych rodzimych osią-

---

[40] P. L. Garvin (ed.), *Prague School Reader on aesthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC. 1964.

[41] L. Matejka i I. Titunic (ed.), *Semiotics of art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass., 1976.

[42] J. Veltruský, *The Prague School Theory of Theater*, „Poetics today" Vol. 2 : 3 (1981), s. 225—235.

[43] Fr. Deák, *Structuralism in Theater: The Prague school contribution*, „Drama Review" 20 : 4, s. 83—94.

[44] Por. przyp. 1.

gnięć, łatwiej dostępnych i na ogół, w kręgu adresatów tej książki znanych. Wszystkie te pozycje znajdą się natomiast w bibliografii. Zgodnie z zasadą skupimy się przede wszystkim na próbach syntetycznych ujęć, na nowych propozycjach metodologicznych i terminologicznych, na dyskusjach o szerszym zasięgu. Odnotowane więc zostaną i polskie prace o rozleglejszych ambicjach, jak np. propozycja Osińskiego i Balcerzana [45] czy książka Kowzana [46]. Nie można pominąć też głosu M. Wallisa, który już w 1937 r. upomniał się na II Międzynarodowym Kongresie Estetyki w Paryżu, o semiotyczne badanie dzieł sztuki. Tytuł referatu Wallisa brzmiał: *Sztuka z semantycznego punktu widzenia. Nowa metoda estetyczna* [47]. Teatr jest tam wymieniony w grupie sztuk semantycznych (za asemantyczne uważał autor muzykę i architekturę), posługujących się dwojakim systemem znaków: ikonicznych (*signes-effigies*) i konwencjonalnych (*signes conventionnels*). Autor wzywał ogólnie do badania struktury semantycznej dzieł sztuki („recherches sur la structure sémantique des oeuvres d'art").

Głos Wallisa był najwyraźniej artykułowanym apelem o semiotyczne badanie dzieł sztuki, ale o strukturze semantycznej mówili już wówczas (a nawet nieco wcześniej) Kridl i Ingarden: pierwszy z pozycji strukturalizmu rosyjskiego i czeskiego, drugi —

---

[45] E. Balcerzan, Z. Osiński, *Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. VIII, 1966, z. 2 (15), s. 65—88. Polski tekst pt. *Spektakl w świetle teorii informacji* w antologii J. Deglera, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, Wrocław 1976; Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, (w:) *Dramat i teatr. V konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*, Wrocław 1967, s. 119—156; *O semiologii teatru*, „Nurt" 1969, nr 9. Wśród wczesnych studiów z zakresu semiotyki teatru wymienić jeszcze trzeba: J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne" t. II, 1965, s. 241—259; studium Ziomka, *Aktor w systemie znaków*, „Dialog" 1967, nr 9, s. 75—82; oraz studia S. Skwarczyńskiej zebrane w książce *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970. O późniejszych pracach będzie się jeszcze mówiło.

[46] T. Kowzan, por. przyp. 36. Książkę Kowzana poprzedziły artykuły (rozdziały pracy) publikowane w prasie francuskiej i polskiej („Dialog" 1969 i 1970; „Pamiętnik Teatralny" 1970, z. 1—2).

[47] M. Wallis, *L'art au point de vue sémantique. Une méthode récente d'esthétique*, (w:) *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, t. I, Paris 1937, s. 17—21.

z pozycji fenomenologii, choć każdy z nich używał innych kategoryj.

Semiotyka sztuki dojrzewa powoli po wojnie w Stanach Zjednoczonych i na kontynencie europejskim — z inspiracji semantyków. Prehistoria jej była już zresztą wielokrotnie referowana, również i przez Kowzana. Wspomniał on też o ważnych sympozjach w Moskwie (1962), gdzie „sztuka jako system semiotyczny" była jednym z centralnych problemów kongresu, i o rosnącym zainteresowaniu sztuką na sympozjach polskich w Kazimierzu (1966) i w Warszawie (1968). Na sympozjach tych uprzywilejowane miejsce zajęła sprawa filmu, nawiązując zresztą do tradycji czeskiej, gdzie pierwsze analizy ściśle semiotyczne konkretnego zjawiska artystycznego dotyczyły przecież sztuki filmowej (aktorstwa Chaplina, por. wypowiedzi Mukařovskiego i Bogatyriewa).

Terminu znak używano w związku z teatrem od dawna, jak przypomina Kowzan, nie sięgając co prawda głębiej niż do XVIII wieku (Batteux, Diderot). Spośród teoretyków XX wieku wymieniony jest tylko Alain i Artaud. Nie znaczy to jednak, byśmy mieli uważać ich za właściwych twórców semiotyki teatru.

Pierwsze znamienne wypowiedzi Rolanda Barthesa i innych na ten temat przypadają na rok 1963. To od Barthesa [48] pochodzi formuła, określająca istotę teatralności: „une épaisseur de signes" (gęstość znaków). On też pierwszy celnie określił spektakl w kategoriach teorii informacji jako polifoniczny, bardzo złożony komunikat, charakteryzujący się tym, że poszczególne *messages* wysyłane są równocześnie, a przecież w różnym rytmie, że jedne z nich atakują nas nieprzerwanie (elementy dekoracji, wystroju sceny, kostiumy, rekwizyty), inne zaś natychmiast znikają (słowa, gesty, mimika). R. Barthes stawia cały szereg pytań, dotyczących ich wzajemnych relacyj; na pytania te wprawdzie nie odpowiada, jednak samo sproblematyzowanie zagadnienia, wskazanie na szczegółowsze zagadnienia badawcze to ważny wkład francuskiego semantyka.

---

[48] R. Barthes, *Ecrits critiques*, Paris 1964. Esej pt. *Littérature et signification* zawierający znamienne formuły o teatrze, ukazał się w 1963 r. w czasopiśmie, „Tel Quel".

Pytania te warto przypomnieć, gdyż nic nie straciły na aktualności: „Jakie istnieją związki między znakami ułożonymi kontrapunktycznie (tj. znakami, które są jednocześnie gęste i rozprzestrzenione, symultaniczne i sukcesywne)? Nie mają nawet elementów znaczących (*ex definitione*), czy mają jednak elementy znaczone? Czy zmierzają wszystkie do stworzenia jednego, nadrzędnego znaczenia? Jaka relacja łączy te znaki na przestrzeni długiego nieraz czasu w procesie ukierunkowanym na ten sens finalny, który jest, że tak powiem, sensem retrospektywnym, gdyż nie zawiera się przecież w ostatniej replice, a jednak wyjaśnia dopiero poprzez zakończenie sztuki? Z drugiej strony, jak uformowany jest sygnifikans teatralny? Jakie są jego modele? [...] Cały spektakl jest aktem semantycznym nadzwyczaj gęstym. Wszystkie podstawowe problemy semiotyki są tam obecne: związek kodu z grą (tj. *langue* i *parole*); istota (analogiczna, symboliczna, konwencjonalna?) znaku teatralnego; znaczące wariacje tego znaku; konieczność wynikania, denotacji i konotacji komunikatu. Można powiedzieć, że teatr stanowi uprzywilejowany przedmiot semiotyczny, gdyż jego system jest pozornie pierwotny, oryginalny (polifoniczny) w zestawieniu z językiem (*langue*), który reprezentuje system linearny" [49].

W latach 1964-1970 powstaje szereg studiów ogólnych z za-

[49] „Quels rapports ces signes dispoés en contre-point (c'est à dire à la fois épais et étendus, simultanés et successifs), quels rapports ces signes ont-ils entre eux? Ils n'ont pas même de signifiants (par definition); mais ont-ils toujours un signifié? Concourent-ils à un sens unique? Quel est le rapport qui les unit à travers un temps souvent fort long a ce sens final, qui est, si l'on peut dire, un sens retrospectif, puisqu'il n'est pas dans la dernière replique et n'est cependant clair que la pièce une fois finie? D'autre part, comment est formé le signifiant théâtral? Quels sont ses modèles? [...] Toute représentation est un acte semantique extrêmement dense: rapports du code et du jeu (c'est-a--dire de la langue et de la parole), nature (analogique, symbolique, conventionnelle?) du signe théâtral, variations signifiantes de ce signe, contraintes d'enchainement, denotation et connotation du message, tous ces problèmes fundamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre; on peut dire même que le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport a celui de la langue (qui est linéaire)". (R. Barthes, *Littérature et signification*, s. 258—259). Mój przekład różni się nieco od przekładu J. Lalewicza drukowanego w tomie *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 288—311.

kresu semiotyki sztuki, jakby przygotowawczych — w Moskwie w Tartu, we Francji, we Włoszech i u nas, w Polsce. Ujawniają się już wówczas nazwiska, które wkrótce miały uzyskać największy autorytet: W. Iwanow, J. Łotman, J. Kristeva, R. Barthes, A. J. Greimas, G. Mounin, U. Eco, M. Pagnini, L. Prieto. W tych latach ukazują się już i pierwsze wypowiedzi Kowzana, wkrótce potem włączone w jego książkę.

Problematyka teatru jest na kongresach w Moskwie i Tartu, podobnie jak w Warszawie, prawie nieobecna. Zanotować tu trzeba jedynie dwie wypowiedzi: Olgi i Izaaka Riewzinów z 1966 [50] roku, a następnie samego Łotmana [51].

Pierwsza z nich opublikowana w „Trudach" i w „Semiotice" w 1971 r. dotyczy eksperymentu semiotycznego, podjętego przez Ionesco w jego dwóch sztukach: *Łysej śpiewaczce* i w *Lekcji*. Podtytuł studium mówi o „pogwałceniu postulatu normalnej komunikacji jako chwycie dramatycznym". Punktem wyjścia dla autorów są warunki normalnej komunikacji, ustalone przez Jakobsona (nadawca, odbiorca, kod, kontekst, komunikat). Poprzez analizę teatru absurdu (teatru Ionesco) autorzy podjęli się weryfikacji diagramu Jakobsona stwierdzając, że jest on niewystarczający. By mogła powstać rzeczywista komunikacja między ludźmi, konieczna jest nie tylko znajomość wspólnego kodu i kontekstu, ale również pewien wspólny zasób doświadczeń, wspomnień oraz przewidywań, oczekiwań. Nie powstanie też komunikacja, jeśli interlokutorzy nie będą sobie przekazywać nowej informacji, a tylko powtarzać bez końca slogany w rodzaju „piękna pogoda, nieprawdaż?" Analiza Riewzinów wzbudziła tak wielkie zainteresowanie, że „Semiotica" ogłosiła również przekład angielski (w 1975 r.)

Referat Łotmana (*Tieatr i tieatralnost' w stroje kultury naczała*

---

[50] O. Riewzina, I. Riewzin, *Semioticzeskij ekspierimient na scenie* (*Narusszenie postulata normalnogo obszczenija kak dramaturgiczeskij prijom*), „Trudy po Znakowym Sistiemam" t. V, 1971, s. 232—254. Tekst ten ukazał się również w języku francuskim, angielskim i hiszpańskim.

[51] J. Łotman, *Tieatr i tieatralnost' w stroje kultury naczala XIX wieka*, (w:) *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Kongresowi Slawistów*, Wrocław 1973, s. 337—355. W 1984 r. („Dialog"nr 11) ukazał się przeklad obszernej wypowiedzi Łotmana pt. *Semiotyka sceny*, tłum. B. Żyłko.

XIX wieka) ma zupełnie inny charakter. Na tle teatralizacji życia w Rosji na początku XIX w. Łotman przedstawia „model kulturowy", zaproponowany przez teatr ówczesny, i wpływ tego „systemu modelującego" na formy zachowań na dworze Aleksandra I.

Dopiero (czy już?) w 1970 r. ukazuje się w języku francuskim pierwsza próba całościowej semiotyki teatru. Autorem jej jest Polak, romanista warszawski i były pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN, wspomniany już Tadeusz Kowzan. Jak sam tytuł wskazuje (*Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*), semiotyczny aspekt książki to tylko jeden z jej tematów i aspektów. Pozostałe partie sytuują spektakl w ogólnym systemie sztuk („Dans un système général des arts") i w kręgu tematyki („Dans l'orbite des thèmes"). Na tym miejscu interesować nas będzie jedynie problematyka semiotyczna, przedstawiona w trzeciej i ostatniej części książki pt. *W świecie znaków* (*Dans l'univers des signes*"), przy czym pod uwagę wzięte zostaną obie edycje pracy Kowzana ta z 1970 i ta z 1975 r., rozszerzona i w zakresie bibliografii, i prezentacji znaków teatralnych. Książka Kowzana stała się wydarzeniem naukowym w skali międzynarodowej, wywołując liczne recenzje w czasopismach francuskich, niemieckich, angielskich, amerykańskich itd.; już z tego tytułu jej problematyka i osiągnięcia zasługują na przedstawienie. Zobowiązuje do tego również fakt, że poprzednio już odnotowano jej wielkie braki: zupełne pominięcie czeskiej semiotyki teatru. Nieobecność ta tym bardziej dziwi, że autor uwzględnia dzieje semiotyki w ogóle, a semiotyki sztuki w szczególności, wymieniając w tym punkcie nazwisko Mukařovskiego.

Zresztą i ta historyczna partia pracy (w nowej edycji s. 167-175) zawiera sporo użytecznych informacji, np. o mało u nas znanej pracy Buyssensa [52], o pracach z zakresu semiotyki filmu i sztuk graficznych.

Problematyka semiotyki teatru w pracy Kowzana obejmuje następujące sprawy (poza zarysem historycznym): 1. pojęcie znaku; 2. klasyfikację znaków; 3. specyficzne właściwości znaków

[52] E. Buyssens, *Les langages et le discours. Essai de linguistique fonctionelle dans le cadre de sémiologie*, Bruxelles 1943.

teatralnych; 4. omówienie 13 systemów; 5. egzemplifikacja (teatr indyjski Kathakali); 6. wnioski i refleksje natury metodologicznej. Zestawienie to nie odpowiada układowi pracy, zbiera jednak zasadnicze problemy, proponuje pewien logicznie związany porządek.

Powiedzmy od razu, że dystynkcje i definicje ontologiczne nie zatrzymują zbytnio uwagi autora. Wyliczając takie terminy jak *indice*, *signal*, *symbole*, *symptôme*, *signe*, *icône*, *sème*, *information*, *message* — Kowzan uchyla je wszystkie oświadczeniem, że będzie się posługiwać tylko jednym terminem znak („sans recourir aux autres termes du même champ notionnel", s. 179). Przyjmuje podział znaków na naturalne i sztuczne oraz kategorie de Saussure'a: *signifiant-signifié*, na oznaczenie dwóch komponentów znaku.

Dychotomia znak naturalny—znak sztuczny będzie zresztą przedmiotem uważniejszej refleksji; autor wskaże na trudności podziału i konsekwencje dla teatru, który z reguły posługuje się znakami sztucznymi, stworzonymi świadomie i celowo przez człowieka; każdy znak naturalny (np. właściwości fizyczne aktora) staje się na scenie znakiem sztucznym. Wspomniane będą też i inne możliwe zasady klasyfikacji znaków: wizualne—słuchowe, czasowe—przestrzenne.

Autor pragnie przybliżyć istotę znaku teatralnego metodą opisową, wskazując na jego właściwości i sposoby funkcjonowania. Przede wszystkim podejmuje pytanie, rzucone przez R. Barthesa, o *signifiant* i *signifié* tego znaku. Podczas gdy Barthes zakwestionował możliwość wyróżnienia sygnansu znaku teatralnego, Kowzan nie ma wątpliwości i na szeregu przykładów wskazuje, co jest sygnansem, a co desygnatem znaku (np. uderzenie w instrument to sygnans deszczu na scenie, sam dźwięk to znak, „pada deszcz" — to desygnat). To samo *signatum* może być wyrażone przy pomocy różnych sygnansów (gest, rekwizyt, słowo) i na odwrót — ten sam sygnans, np. rekwizyt może mieć różne desygnaty.

W związku z tym autor notuje zjawisko rozrzutności, nadmiaru znaków teatralnych, redundancji, której drugim biegunem jest skąpstwo, ubóstwo znaków, właściwe modelom „teatru ubogiego". Ekonomia znaków to wynik napięcia między obu biegu-

nami, odporu, jaki teatr stawia odśrodkowym siłom polaryzacyjnym. Przemiany konwencji teatralnej wywołane są kolejną dominacją jednej lub drugiej tendencji.

Z ekonomią wiąże się też możliwość wymiany, substytucji znaków, przywołanych do spełnienia określonej funkcji. Jak wspomniano już, deszcz na scenie może być „wyznaczony" światłem, dźwiękiem, słowem, gestem aktora itd.

Zjawisko to odnotowano już dawno w Pradze, podobnie jak świadomie i celowo konstruowaną wieloznaczność znaków teatralnych. Mówi o tej właściwości i Kowzan zarówno jak i o „migotaniu" różnymi znaczeniami. Podkreślone zostaną też różnorakie funkcje i wartości znaków, realizowane równocześnie: wartość informacyjna, estetyczna i emotywna. Strukturę znakową spektaklu charakteryzuje bowiem wielowarstwowość, polisemia, wielofunkcyjność i polifoniczność.

Polifoniczność to równoczesne działanie różnych rodzajów znaków wizualnych i słuchowych (autor nazywa je zresztą systemami). Tentatywnie wyróżnia ich Kowzan trzynaście: słowo, ton, mimika, gest, ruch sceniczny, *maquillage*, uczesanie, kostium, rekwizyty, dekoracja, oświetlenie, muzyka, szmery (*bruitage*). Będą one przedmiotem ogólnego przeglądu na dwudziestu paru stronach książki.

Niewiele w tym omówieniu problemów, które mogłyby zastanowić czytelnika obeznanego już z czeskimi osiągnięciami. Tu i ówdzie odsyła jednak autor do nowych zjawisk w teatrze i do nowszej literatury semiotycznej. Na konkretnych przykładach stara się też pokazać funkcjonowanie znaku drugiego i trzeciego stopnia. Termin ten proponuje Kowzan dla znaków, których pierwszym elementem znaczącym jest np. jakaś konwencja, dalszym zaś informacja o postaci. Za przykład znaku drugiego stopnia uważa nazistowskie wzniesienie ręki lub znak krzyża, wykonany przez aktora na scenie.

Warte odnotowania są jednak uwagi o rekwizytach. Zupełnie niezależnie od Veltruskiego [53] (którego Kowzan wyraźnie nie zna) formułuje autor i rozwija analogiczną problematykę chwiej-

[53] J. Veltruský, *Člověk a předmět na divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6, s. 154—155.

nego statusu przedmiotu na scenie: staje się on elementem kostiumu, wystroju sceny czy rewkizytem zależnie od funkcji, jaką w danym momencie pełni. Granica między tymi funkcjami jest często bardzo płynna; na przedmiotach stara się zresztą autor wyjaśnić istotę znaków drugiego i trzeciego stopnia. Dogodnym przykładem okazuje się czajka (mewa) ze sztuki Czechowa: wypchana mewa jest znakiem zabitego ptaka (Bogatyriew nazwałby taki przedmiot „znakiem rzeczy"). To znak pierwszego stopnia, ale zabity ptak staje się znakiem (symbolem) pewnej idei abstrakcyjnej (znak drugiego stopnia), a symbol ten zostanie z kolei odniesiony do postaci w sztuce. „Powiedzmy, wyjaśnia Kowzan, że sygnat znaku pierwszego stopnia wiąże się czy zahacza (*s'enchaine*) o sygnans znaku drugiego stopnia, a znów jego sygnat staje się sygnansem znaku trzeciego stopnia" (s. 197).

Ta sama sprawa znaków „wielostopniowych" dominuje w paragrafie, poświęconym znakom dekoracji (autor używa stale terminu *décor*, choć przytacza wszystkie terminy konkurencyjne). Dyscyplina, rygoryzm, ekonomia znaków scenograficznych buduje większą głębię znaku, wzbogaca jego wielowarstwowość, wielofunkcyjność, wieloznaczność. Wiedzą o tym dobrze propagatorzy nagiej sceny (*the empty stage*), scenografowie, którzy potrafią nadać wielki „ciężar właściwy" (semantyczny) jednemu uschniętemu drzewu jak w sztuce Becketta.

Podsumowuje analizę tych 13 rodzajów znaku próba ich systematyzacji i klasyfikacji, oparta na różnorodnych kryteriach. Ogólnie — wyróżnia się znaki wizualne i słuchowe, przestrzenne i czasowe. Klasyfikacja taka jednak, choć przystaje i do znaków teatralnych, nie bierze pod uwagę ich specyficzności. Postulat ten spełnia inna propozycja Kowzana: uwzględnienia nadawcy znaku jako kryterium głównego. Wyróżnimy wówczas znaki autora dramatycznego (przede wszystkim słowa, ale i współudział w innych znakach); aktor stwarza znaki tonu, mimiki, gestu, ruchu scenicznego, częściowo makijażu, uczesania, kostiumu; scenograf decyduje o znakach dekoracji, rekwizytach, czasem i o oświetleniu. Wśród twórców-nadawców znaków teatralnych wymienić by trzeba cały personel techniczny teatru (elektryka, krawca, fryzjera, itp.). Koordynuje wszystkie znaki inscenizator.

Po analizie poszczególnych grup znaków teatralnych, po próbie uogólnienia pewnych praw (o których mówiliśmy najpierw) i po przedstawieniu dość zwięzłej egzemplifikacji — przychodzą refleksje ogólne.

Dotyczą one spojrzenia na sprawy teatru w rozszerzonych kontekstach: zrazu w kontekście sztuk widowiskowych w ogóle, następne zaś w kontekście zjawisk społecznych. Autor wyznaje bowiem sam, że system przez niego zaproponowany sprawdza się tylko w odniesieniu do teatru dramatycznego. Cyrk, musical, pantomima, balet, opera, *laterna magica* wymagałyby skonstruowania innego systemu, a co najmniej znacznych uzupełnień.

Semiotyka teatru nie jest i nie może być dyscypliną zupełnie autonomiczną i izolowaną: z jednej strony musi korzystać z doświadczeń semiotyki języka i literatury, jak również psychosocjologii i teorii kultury, z drugiej strony zaś sama może przekazać swoje doświadczenie innym.

Poświęcono tu książce Kowzana sporo miejsca i ze względu na zasięg oraz ambicje pracy, i dla rangi, jaką uzyskała w opinii ludzi teatru. Jej inspiracyjna siła ujawniła się zresztą w recenzjach, w szeregu artykułów, publikowanych w prasie francuskiej i w próbach zastosowania metody semiotycznej do analizy konkretnych zjawisk teatralnych.

Sam Kowzan wystąpił z antologią prac analitycznych w 1976 r.[54] prezentując wyniki swojej kilkuletniej pracy dydaktycznej na Uniwersytetcie w Lyonie, gdzie od 1972 r. prowadził wykład pt. „Wstęp do semiologii teatru". Jakkolwiek wykładowi nie towarzyszą żadne ćwiczenia, studenci dla zaliczenia kursu winni przedstawić zwięzłą analizę spektaklu widzianego w Lyonie. Wybór tych drobnych prac ćwiczeniowych, autorstwa studentów I roku, złożył się na książeczkę znamienną i jednak cenną.

Nie sposób referować naturalnie poszczególnych wypowiedzi, jak zrobiliśmy to w odniesieniu do wstępnej fazy formowania się semiotyki teatru w Pradze. Wyodrębniona też została książka Kowzana jak pierwsza próba syntetycznej prezentacji zagadnienia.

---

[54] *Analyse sémiologique du spectacle théâtral. Etudes dirigées et présentées par T. Kowzan*, Université Lyon II, Centre d'Etudes et de Recherches Théâtrales, 1976.

W dalszej partii tego rozdziału skupimy się już raczej na samej problematyce dyscypliny (w dzisiejszej fazie jej rozwoju, tj. w latach 1970-86) poczynając od najogólniejszych ujęć (istota formy teatralnej, teatralności, specyficzność semiotyki teatru, jej parametry) poprzez dyskusję o jej kategoriach (kod, znak, sygnał, przekaz, komunikat...) aż po problematykę semantyczną i epistemologiczną. Osobne miejsce zajmą tu liczne już próby analizy tekstu dramatycznego i — nieliczne próby matematyzacji struktur teatralnych, podjęte przez Solomona Marcusa. Ten ostatni kierunek zostanie tylko zasygnalizowany: obszerniejsza prezentacja wymagałaby wielu wprowadzeń wstępnych oraz ilustracji graficznej.

Pewne zagadnienia szczegółowszej natury, zwłaszcza dotyczące struktur dramatycznych, przedstawione zostaną w ostatniej partii pracy, skupionej na sprawach dramatu.

We wcześniejszej fazie semiotyki teatru w zakresie materiałów uwzględnianych w tym rozdziale podstawową wartość i przydatność przyznać należy trzem pozycjom: obszernej pracy F. Ruffiniego pt. *Semiotica del teatro*, ogłoszonej w „Biblioteca Teatrale" (w 3 zeszytach) [55] oraz dwu antologiom: francuskiej (belgijskiej) pt. *Semiologia przedstawienia* [56] i hiszpańskiej *Semiologia teatru* [57]. Obie antologie ukazały się w 1975 roku. Będziemy z prac tych korzystać.

Zgodnie z zapowiedzią przyjrzymy się najpierw bardzo ogólnym refleksjom o istocie teatru i teatralności autorstwa Umberto Eco, André Helbo, Régis Duranda i G. Mounina.

Umberto Eco w artykule reprodukowanym w obu antologiach pod różnymi jednak tytułami [58] otwiera swą wypowiedź oświadczeniem, że w semiotyce teatru czuje się nowicjuszem i niemal

---

[55] R. Ruffini, *Semiotica del teatro*, I. *Ricognizioni degli studi*, „Biblioteca Teatrale" 9, 1974; II. *La stabilizzazione del senso. Un aproccio informazionale* BT 12, 1975; III. *Per una epistemologia degli studi teatrali*, BT 14, 1976.

[56] *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, ed. A. Helbo, Bruxelles 1975.

[57] *Semiologia del teatro*, ed. J. M. Diez Borque, Barcelona 1975.

[58] U. Eco, *Paramètres de la sémiologie théâtrale*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, s. 33—41; *Elementos preteatrales de una semiotica del teatro*, (w:) *Semiologia del teatro*, s. 93—102.

intruzem. Zbliża się do niej jako badacz znaczeń („celui qui étudie la signification") i stara się usłyszeć pytanie, jakie stawia semiotykom sama akcja teatralna, pojęta bardzo ogólnie, także w sensie Goffmanowskim, jako element ludyczny życia społecznego.

Autora interesuje problem intencjonalnej emisji znaków ze sceny, ich sztuczności i funkcjonowania tak skonstruowanego znaku ikonicznego. Egzemplifikuje powstawanie znaku przykład Peirce'a, przykład pijaka pokazywanego na scenie na zebraniu Towarzystwa Trzeźwości. Pijak jest „nadany" ze sceny jako znak ikoniczny i wszystkie elementy jego zachowania (przypadkowe lub intencjonalne) mogą być też różnie dekodowane. Zestawienie możliwości zakodowania i zdekodowania tego znaku stwarza matrycę, która może się stać matrycą kombinatoryki teatralnej, jeśli włączy się do tego jeszcze analiza intencji, która z woli nadawcy (twórcy spektaklu) ma mu być przypisana przez odbiorcę (widza).

Wracając do przykładu pijaka, Eco wskazuje na trzy dziedziny badania semiotycznego, których przedmiotem może się stać jego zachowanie: kinetykę (czy kinezykę), paralingwistykę i proksemikę. Kinezyka zajmie się znaczeniem gestów pijaka, mimiki, poruszeń, postaw. Badania takie przeprowadzał już Jakobson, M. Mauss, a przede wszystkim Birdwhistell. Paralingwistyka bada intonacje, infleksje głosu, znaczenie akcentów: wszystkie te elementy precyzują czy modyfikują znaczenie słowa, czego oczywiście nie może zignorować nauka o teatrze, podobnie jak nie może abstrahować od stwierdzeń proksemiki.

Zwięzły artykuł Régis Duranda atakuje sprawy bardzo trudne, bo *Problemy analizy strukturalnej i semiotycznej formy teatralnej* [59]. Autor sam sobie stawia pytania zasadnicze: co stanowi tu przedmiot badania? Czy istnieją kody specyficznie teatralne? Modele? Na czym polega różnica między analizą strukturalną i semiotyczną?

Metodą eliminacji zbliżymy się do pojęcia teatralności, w którym możemy dostrzec *pendant* do pojęcia literackości, określanego ongiś przez formalistów rosyjskich. Ma dla nas to pojęcie

---

[59] R. Durand, *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, s. 112—120.

przede wszystkim sens pragmatyczny, gdyż zakreśla teren badawczy, teren działania dwóch procederów. Pierwszy z nich polegałby na porównawczej analizie kilku komunikatów w aspekcie jednego, wspólnego im kodu; analiza taka doprowadzi do poprawnego logicznie opisu jednego kodu (specyficznie teatralnego). To właśnie proceder semiotyczny. Druga możliwość to analiza funkcjonalna wszystkich kodów jednego komunikatu: takie postępowanie nazwalibyśmy strukturalistycznym, gdyż zmierza ono ku odsłonięciu interakcji tych kodów w obrębie jednej struktury.

Rozważając istotę teatralności autor nie zmierza do definicji: wskazuje raczej na zakres problematyki. Wolno się tu powołać na formułę J. Kristevej: że teatr to „praktyka znacząca" (*pratique signifiante*), proces produkcyjny [60]. Za decydujący wyróżnik teatralności uważa jednak Durand przestrzenność (*spatialité*) teatru: przestrzenność pozwala uchylić nacisk narracji, fabuły, więc linearności. Miernikiem teatralności jest również nasilenie gestyki, cielesności, materialności. Teatr to „siedziba gestu" „przestrzeń inteligencji ciała". Podobnie jak Eco, Durand oczekuje największej pomocy, przy analizie fenomenu teatralnego, od kinetyki i proksemiki.

Również w nawiązaniu do Hjelmsleva i Metza określa specyfikę teatru A. Helbo [61], podkreślając zrazu trzy wyróżniki: 1. inscenizację; 2. dramaturgię (gdzie akcja przeważa nad narrracją) i 3. dominację przestrzeni nad czasem. Do tych wyróżników dorzuca Helbo i dalsze; 4. szczególną rolę aktora i widza; 5. centralną pozycję sytuacji dramatycznej, która umożliwia różne metamorfozy, organizuje czy implikuje jakieś trwanie, decyduje o układzie postaci; 6. nie można pominąć i scenografii (*unité scénographique*). Problematykę tę ustala Helbo ze względu na badanie semiotyczne, dla którego punktem wyjścia stanie się dwubiegunowość znaku: jego *signifiant* i *signifié*. Dychotomia ta sprawdza się przy konkretnej analizie, szczególnie wówczas, gdy mamy do czynienia z *sigifiant zéro* — brakiem, usunięciem pewnych elementów (zamilknięcie postaci, ich nieobecność, usunięcie ze sceny; wyciem-

---

[60] J. Kristeva, *Semiotike*, Paris 1969.

[61] A. Helbo, *Pour un proprium de la représentation théâtrale*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, s. 62—72.

nienie światła; znieruchomienie postaci; pusta scena — przykłady moje — I. S.)

Jako dogodne instrumenty badawcze poleca Helbo typologię znaków zaproponowaną przez T. Sebeoka [62]: sygnały, symptomy, znaki ikoniczne, indeksy, symbole, nazwy. Typologia ta została wypracowana przez lingwistę, można ją jednak z pożytkiem zastosować i do badań semiotycznych nad teatrem. Niektóre z tych kategoryj (znak ikoniczny, indeks, sygnał, symbol) zostaną poddane uważniejszemu oglądowi. Np. istotę wskaźników (indeksów) w teatrze wyjaśni Helbo na przykładzie Edypa, gdzie Sofokles już od początku gromadzi fakty, wskazując na Edypa jako zabójcę Lajosa. Akcję tragedii wypełnia gra postaci przeciw tym wskaźnikom. Sygnałami w spektaklu stają się gagi, zagrania, efekty obliczone na natychmiastową reakcję publiczności (śmiech, oklaski). W zakresie symboli rozróżnia Helbo metonimie i znaki konwencjonalne. Do sześciu znaków Sebeoka dorzuca Helbo jeszcze stereotyp: „zespół elementów znaczących (*signifiants*) utrwalonych tradycją (konwencją) i zmierzających do tego samego *signifié*" (s. 72). Pojęcie stereotypu okaże się przydatne przy analizie skonwencjonalizowanych systemów gestycznych i postaci *commedii dell'arte* czy dziewiętnastowiecznych *emplois*.

Wypowiedź G. Mounina [63] o komunikacji teatralnej wyprzedza poprzednio wspomniane (Eco, Duranda, Helbo), skupia się jednak już na innym problemie, stąd ta „przestawka" w prezentacji. Komunikację teatralną sytuuje autor w rozległych kontekstach systemowych: semiotyki, teorii komunikacji, lingwistyki, semantyki. Odróżnia semiotykę komunikacji od semiotyki znaczenia (czy oznaczania). Głównym przedmiotem dociekań czyni zjawiska komunikacji pozajęzykowej, przyjmując zasadnicze założenia i kategorie E. Buyssensa [64].

Czy jednak w teatrze dopełnia się jakaś komunikacja? To główny problem wspomnianego już artykułu Mounina: *La communi-*

---

[62] T. A. Sebeok, *6 espèces de signes: propositions et critiques*, „Degrés", Bruxelles 1974, 4, (prwdr. w języku angielskim).

[63] G. Mounin, *La communication théâtrale*, (w:) *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, s. 87—94.

[64] Por. przyp. 52.

cation théâtrale. Odciąwszy się od razu na wstępie od kategoryj lingwistycznych stosowanych już w interpretacji spektaklu (spektakl jako wypowiedź, język teatru, składnia Brechtowska, kod scenograficzny), ustala autor warunki rzeczywistej komunikacji. Zachodzi ona tylko wówczas, według formuły Mounina, gdy „odbiorca może odpowiedzieć nadawcy przy użyciu tego samego kanału i tego samego kodu" (s. 91). Otóż w teatrze widz jest tych możliwości pozbawiony, nawet w teatrach improwizowanych czy happeningach, toteż o właściwej komunikacji w teatrze nie może być mowy.

W czasie spektaklu widz wchodzi jednak w różne relacje z twórcami (a więc nadawcami) spektaklu. Relacje te będą przedmiotem analizy autora.

Wywód Mounina podsumowują dwa wnioski, a ściślej dwie definicje: pierwsza dotyczy istoty spektaklu, druga — zadań semiotyki teatru. Spektakl określony zostanie jako budowanie „sieci bardzo złożonych relacyj między sceną i widownią, której obrazem graficznym mogłaby się stać partytura dyrygenta: w każdej chwili, na różnych planach [...] wytwarzane są *stimuli* — językowe, wizualne, świetlne, gestyczne, plastyczne — każdy przynależny do innego systemu" [65].

Druga formuła — o zadaniach semiotyki teatru — nawiązuje bezpośrednio do pierwszej: „Semiotyka teatru byłaby więc tylko metodycznym poszukiwaniem reguł (o ile w ogóle istnieją) rządzących tą bardzo złożoną produkcją wskaźników i podniet (*indices et stimuli*), mających na celu intensywne uczestnictwo widza w tym specyficznym i sztucznym zjawisku, które w intencji teatru — ma także wiele znaczyć" [66]. Znamienna jest tu na-

[65] „La représentation théâtrale apparait alors comme la construction d'un réseau de relations très complexes entre scène et salle, dont la meilleure image graphique serait la partition du chef d'orchestre: à chaque instant, sur différents plans [...] des stimuli sont produits: linguistiques, visuels, lumineux, gestuels, plastiques — chacun appartenant sans doute à un système différent..." (G. Mounin, op. cit., s. 92).

[66] „La sémiologie du théâtre ne serra rien d'autre que la recherche enfin méthodique des regles (s'il y en a) qui gouvernent cette production très complexe d'indices et de stimuli destinés a faire participer le spectateur au maximum a un événement specifiquement artificiel dont on espéré toujours qu'il sera pour lui hautement signifiant..." (G. Mounin, op. cit., s. 94).

wiasowa uwaga autora: za *signifiant* uważa on spektakl, za *signifié* zaś — doświadczenie estetyczne widza.

Wypowiedź Mounina stanie się punktem wyjścia do dalszej dyskusji, zwłaszcza teza, że spektakl teatralny nie jest właściwie komunikacją. Rękawicę podejmie, między innymi, wspomniany już semiotyk belgijski André Helbo [67] i włoski badacz semiotyki teatru, Franco Ruffini [68]. Polemiczna refutacja tez Mounina ukaże się niemal równocześnie, bo w 1974 r., w piśmie „Semiotica" (Helbo) i na łamach „Biblioteca Teatrale" (Ruffini).

Przywołując autorytet Morrisa i Carnapa, Helbo odrzuca opozycję dwóch czynności rzekomo przeciwstawnych: komunikacji i dekodowania (na dychotomii takiej opiera się, jak już wiemy, Mounin). „Odczytanie" kodu przez widzów np. w planie syntaktycznym to właśnie jeden z elementów komunikacji, nie zawsze konieczny, gdyż otwarcie utworu na różne możliwe interpretacje intensyfikuje przyjemność przeżycia. W każdym razie odczytanie kodu teatralnego różni się zasadniczo od tego, co staje się podstawą komunikacji językowej.

Helbo podchwyci również problem sprzężenia widz—aktor, tak dziś często dyskutowany w kategoriach zamierzonego przez teatr dialogu. Ciekawe, że Helbo uchyla termin partycypacja na określenie tej relacji, proponując inny: implikacja (spektaklu). Byłby to zespół sugestii, stymulujących twórczą percepcję widza; gdyż „kompetencje" widza w tym zakresie znacznie się rozszerzyły, podobnie jak funkcja fatyczna teatru, zmierzająca do pogłębienia kontaktu. Jednocześnie jednak uwydatnia on w teatrze funkcję metateatralną (Helbo nie używa zresztą tego terminu), świadomość gry, która powoduje nawrót chóru i jego obecność na scenie.

Z innej pozycji przeciwstawia się tezie Mounina (o braku komunikacji w teatrze) wspomniany semiotyk włoski, Ruffini. W polemice owej poddaje uważnej egzegezie samo pojęcie komunikacji i wszystkie możliwe jej zakłócenia, wprowadzając również poję-

[67] Jest to rozszerzona wersja tekstu pt. *Le code théâtral*, który znalazł się w antologii *Sémiologie de la représentation*. Tekst ten ukazał się również w antologii hiszpańskiej *Semiologia del teatro*.

[68] E. Ruffini, *Semiotica del teatro*. I. *Ricognizioni degli studi*...

cie szumu i trudnej do osiągnięcia (zwłaszcza w teatrze) jednoznaczności.

Przede wszystkim wzywa do uściślenia pojęcia kodu, tak zasadniczego dla tezy Mounina (że komunikacja istnieje tylko wówczas, gdy odbiorca może odpowiedzieć nadawcy przy użyciu tego samego kodu i tego samego kanału). Czym jest jednak kod?

Pomocne Ruffiniemu okazują się ustalenia L. Prieto [69], iż kod jest systemem semów (*un sistema di semi*), przy czym sem według Prieto, przypomnijmy, to zespolenie dwóch klas, klasy przekazów i klasy sygnałów. W procesie komunikacji istnieje plan semantyczny (plan sygnałów) i plan noetyczny (plan przekazów). Skracając argumentację Ruffiniego można stwierdzić, że identyczność czy wzajemna przekładalność (*transponibilità*) tych dwóch elementów układu binarnego jest nieosiągalna. Wystarczy, że nadawca i odbiorca rozumieją nawzajem swój kod; zresztą komunikacja może mieć tylko charakter fatyczny, którą to funkcję Jakobson uważa przecież za jedną z zasadniczych.

Jeszcze mniej uzasadniony jest drugi element definicji Mounina: postulat tożsamości kanału. Postulat absurdalny! Czy negujemy fakt komunikacji między ludźmi, gdy na telefon przyjdzie listowna odpowiedź? Oczywiście podważenie hipotezy Mounina nie załatwia jeszcze sprawy: pozostaje bardzo złożona problematyka komunikacji teatralnej, a w niej pytanie: co teatr komunikuje i jak to czyni?

Pytania te mają zarówno korzenie semiotyczne jak i pragmatyczne. Punktem wyjścia musi być ustalenie, w jakim sensie używamy słowa teatr w tym zdaniu? Czy chodzi o jeden konkretny spektakl? Czy o wszystkie inscenizacje (może nawet spektakle)? danej sztuki, jak sugeruje Jansen? [70] Może jedyna konstanta (*un invariable*) to tekst dramatu? (Jak pamiętamy, sprawy te rozważali fenomenologowie, por. prezentację książki Steinbecka).

Do pytania: co i jak teatr komunikuje, wrócimy drogą nieco okrężną, zresztą za sugestią Ruffiniego, od którego wypadnie nam też odejść czy odchodzić. Sprawozdanie to skupi się dookoła

---

[69] L. J. Prieto, *Lineamenti di semiologia*, Bari 1971.

[70] S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, „Langages" 1968, nr 12, s. 71—93.

kilku podstawowych pojęć najczęściej dziś dyskutowanych: specyficzności teatralnego znaku; pojęcia znaku globalnego w teatrze; kod i subkody; oraz teatralności. Właśnie Ruffini poddaje te pojęcia najwnikliwszej analizie w szerokich kontekstach wielu dyscyplin, przede wszystkim semantyki i semiotyki ogólnej, a także teorii informacji i komunikacji, z przywołaniem największych autorytetów. Jego wypowiedź posłuży nam więc za punkt wyjścia czy odskocznię do ogólniejszej prezentacji. Może uda się tym sposobem wskazać też na rozwój problematyki i postaw od czysto pragmatycznej, raczej popularyzatorskiej książki Kowzana po bardzo ufilozoficznione wypowiedzi Ruffiniego, który w studium z 1976 r. [71] sięga już do zagadnień epistemologicznych.

W analizie znaku teatralnego nawiązuje Ruffini do swoich czeskich poprzedników, znanych mu tylko z kilku tekstów istniejących w przekładach francuskich (Bogatyriew i Honzl). Poddaje więc refleksji kategorie zaproponowane przez Bogatyriewa: znak rzeczy i znak znaku. Ta pierwsza kategoria budzi pewne wątpliwości ze względu na znamienną dla teatru tendencję do przemiany znaków naturalnych w sztuczne (tendencję *d'artificialiser les signes naturels* sformułował m. in. Kowzan). Z drugiej strony może istotnie znak teatralny musi przejść przez fazę denotacji, by doprowadzić do jego odczytania w planie konotacji? Problem dotyczyłby więc alternatywy: czy semiotyka teatru jest semiotyką denotatywną, czy również konotatywną? Bogatyriew sugeruje konotatywny charakter znaku teatralnego i Ruffini również opowiada się za tą koncepcją.

Drugi problem wiąże się z teorią mobilności znaku teatralnego. Teorię tę sformułował Bogatyriew, a wyeksponował, jak pamiętamy, Honzl w tytule swej wypowiedzi z 1940 r. Znaki teatralne, przynależne do różnych kodów, mogą przejmować nawzajem swoje funkcje, mogą zastępować kod słowny. Z faktu tego, jak też z równoczesnego działania znaków teatralnych w spektaklu, wynika ważna konsekwencja, ta mianowicie, że sygnifikans może być określony tylko w kontekście całego zespołu znaków. Dodajmy, iż dotyczy to zarówno sygnifikansu, jak i sygnifikatu.

---

[71] F. Ruffini, *Semiotica del teatro*. III. *Per una epistemologia degli studi eatrali...*, s. 1—27.

Zbliżamy się tu do jeszcze innego problemu, ogólnej natury, ale szczególnie ważnego w wypadku znaków teatralnych: do funkcjonowania znaków cząstkowych (*segni parziali*) w odniesieniu do znaku globalnego (*segno globale*). Czy znaki cząstkowe to tylko „figury" znaku globalnego, czy zespół indywidualnych zjawisk? Czy znak globalny stanowi jednostkę wyższego rzędu? Ruffini sugeruje, że stosunek znak cząstkowy—znak globalny = *sem—lessem* z tą różnicą, że elementy sygnifikatu znaku globalnego mogą z kolei być znakami.

Obecność i współpraca wielu kodów teatralnych w spektaklu ma dalekosiężne i różnorodne implikacje.

Jedna z nich wiąże się z komplementarnością kodów, z której wynika z kolei konieczność utrzymania pewnej równowagi: „kod preferencyjny" usuwa w cień inne (teza Honzla). Dzieje przemienności „kodów preferencyjnych" to dzieje przemian konwencji teatralnej, istotny element czy podstawa historii teatru rozumianej jako historia sztuki scenicznej.

Druga sprawa dotyczy różnorodności sygnałów (że użyjemy terminu Prieto), wyznaczających ten sam *sygnifikat* (przekaz). Powstaje tu możliwość metonimii, rozważanej już przed wojną w ośrodku praskim.

A propos tekstu dramatycznego, który staje się podstawą spektaklu, powstaje pytanie o relację kodu słownego do innych kodów teatralnych. Czy kod werbalny może być przeciwstawiony zespołowi kodów pozasłownych jako ich równorzędny partner, czy też jest tylko jednym z kodów cząstkowych (subkodów), podporządkowanych znakowi globalnemu? Czy kod językowy w dramacie stanowi kod szczególny, jedynie zdolny do zbudowania „struktury głębokiej", w stosunku do której wszystkie inscenizacje byłyby realizacją struktury powierzchniowej? Czy w ogóle w relacji dramat-spektakl taka struktura głęboka istnieje? Problem ten rozważa kilku semiotyków włoskich, m. in. Ruffini i Pagnini [72]. To on właśnie, za Chomskim, wprowadza kategorię struktury głębokiej, struktury podstawowej, wyrażającej jedność dynamiczną tekstu. Drugą kategorią Pagniniego staje się pojęcie akcji dramatycznej najściślej związanej ze słowem. Akcja to

[72] M. Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, „Strumenti Critici" 1970, II, s. 121—140.

powiązanie łańcuchowe jednostek dynamicznych, które pełnią trzy zasadnicze funkcje, określone według propozycji Rolanda Barthesa (funkcje podstawowe; wskaźnikowe (dodatkowe); katalityczne — statyczne, wypełniające przestrzeń między elementami dynamicznymi). Kierunek działania tych funkcyj wektorowych zostanie przedstawiony graficznie.

„Od struktury głębokiej akcji można znów wrócić do struktury powierzchniowej — pisze Pagnini — poprzez całą hierarchię poziomów lingwistycznych i pozajęzykowych, zdając sobie sprawę jak i kiedy [...] funkcjonują inne poziomy we współdziałaniu i w homologii z łańcuchem dynamicznym" [73].

Uwzględniając cały „kompleks dramatyczny" zawarty między początkiem i końcem dramatu, należy śledzić, jak struktura inicjalna podlega procesom transformacji (w sensie, jaki temu terminowi nadaje Chomsky). Walor artystyczny dzieła zależy oczywiście od jakości tych transformacji, nie zaś od jego przesłania filozoficznego czy moralnego, ani też od samego tematu.

Zatrzymaliśmy się przy pracy Pagniniego o semiotyce teatru klasycznego dla wskazania na odmienne widzenie modelu teatru, zresztą wyrażonego graficznie. (Do funkcji słowa wrócimy w innej partii pracy).

Rozważania o istocie i właściwościach znaku teatralnego oraz kodu prowadzą do problemu identyczności i różnorodności kodów. Problematykę tę stawia i analizuje znowu Ruffini, wprowadzając kategorie L. Prieto i L. Hjelmsleva. Pierwszy (Prieto) użyczył mu takich instrumentów jak przekazy i sygnały oraz pole semantyczne—pole noetyczne; od niego też przyjął Ruffini definicję kodu („kod jest w istocie systemem semów") [74], definicję zresztą zbyt ogólną, by mogła się przydać w analizie semiotycznej spektaklu. Kategoria substancji ekspresji, zaproponowana przez Hjelmsleva [75], okazuje się praktycznie użytecz-

[73] „Della structura profonda dell'azione si puo risalire alla superfizie attraverso tutta la gerarchia dei livelli linguistici e non lingustici, rendendoci conto di come e quando (quasi sempre) gli altri livelli funzionino in concomitanza e in omologia con la catena dinamica". (Ibidem, s. 140).

[74] Un codice e essenzialmente un sistema di semi. (L. Prieto, *Lineamenti...*, s. 56.)

[75] L. Hjelmslev, *Prolegomena to a theory of language*, Madison 1963.

niejsza. Substancja ta może mieć charakter materialny lub nie: substancją (tworzywem) jest język, dźwięk itp. To identyczność substancji jest warunkiem koniecznym (ale niewystarczającym) identyczności dwóch kodów: odmienność substancji (tworzywa) wystarcza natomiast do stwierdzenia odmienności kodów.

Ten sam przekaz może być transmitowany przy pomocy różnych sygnałów przynależnych do różnych kodów, ale pojedynczemu sygnałowi odpowiada tylko jeden przekaz (w obrębie tego samego pola noetycznego). Teza oczywiście do dyskusji.

Podsumowując refleksje wszystkich wspomnianych wyżej semiotyków można doprowadzić, za Ruffinim, do wyczerpującej definicji kodów. Dwa kody są identyczne — i tylko wówczas — gdy mają: 1. tę samą formę treści; 2. tę samą materię ekspresji (tworzywo); 3. tę samą formę ekspresji i 4. tę samą odpowiedniość między planami ekspresji i zawartości (s. 70).

Rozważania o istocie kodu zamyka Ruffini znamiennym zastrzeżeniem, że wszystkie te rozróżnienia i definicje dotyczą czy ustalają semiotykę denotatywną, że rozróżnienie kodów według wymienionych tu kryteriów także obowiązuje w planie denotacji. Uwaga ta ma oczywiście konsekwencje dla semiotyki teatru: ostrzega przed mechanicznym przeniesieniem ustaleń na teren spektaklu. Nie znaczy to jednak, by teatrologia nie miała z tych kategoryj korzystać. Przeciwnie, semiotyka konotatywna musi bazować na denotatywnej, ale jej znaków (*scil.* semiotyki konotatywnej) nie można interpretować jedynie w odniesieniu do jednego kodu: poprawna interpretacja wymaga ich odczytania w kontekście „znaku globalnego", którym jest często w teatrze „matryca socjo-kulturowa". Walor estetyczny znaku należy również do planu konotacji.

Omówiliśmy tu idąc przeważnie za tokiem rozważań Ruffiniego, kilka centralnych problemów semiotyki teatru: sprawę komunikacji teatralnej, jej multilinearności, istoty kodów i ich stosunku do kodu językowego; tekstu i metatekstu w komunikacie teatralnym, struktury „znaku globalnego" w relacji do znaków cząstkowych: sprawy denotatywnego i konotatywnego planu. Problemy to w większości zaledwie dostrzeżone, formułowane w różnych, rozbieżnych nieraz kategoriach (Hjelmsleva, Eco, Prieto...), stąd wrażenie braku koherencji czy konsekwencji. Sam Ruffini

operuje, jak pamiętamy, kategoriami L. Prieto, więc pojęciem podwójnej artykulacji, terminami: pole semantyczne i pole noetyczne, przekazy i sygnały. Inni semiotycy lansują pojęcie znaku (cząstkowego, globalnego rodzajowego), kodu, systemu znaków, subkodów...

Nikt nie pomija jednak problemu komunikatywnej funkcji teatru, specyfiki, którą wszyscy wiążą z wielkością kanałów czy szlaków komunikacji — językowej i pozawerbalnej. Sposób funkcjonowania tego złożonego procesu, możliwość substytucji czy metonimii znaków niepokoiła już czeskich pionierów dyscypliny.

Pozostaje jeszcze problematyka kontekstów zasadniczych dla właściwego poznania dzieła (spektaklu). Chodzi o „teksty kultury" i „teksty kulturowe" (rozróżnienie Julii Kristevej): *textes de la culture*, *textes culturels* [76]. Przede wszystkim jednak wyjaśnić trzeba na rzecz tych procesów pojęcie synchronii i opozycji synchronia-diachronia. Jakie teksty zbiorcze (*insieme-testi*, *i-testi*) należy uznać za synchroniczne? Czy decyduje data społecznego udostępnienia, czy też powstania? Czy opozycja diachronia-synchronia oznacza, w odniesieniu do tekstów kulturowych, wyłącznie historyczny punkt widzenia, czy wyłącznie systematyczny? Nie, odpowiada Ruffini, chodzi tylko o różnicę zasadniczych postaw, nastawienia raczej na obserwację wielości zjawisk w pewnym krótkim odcinku czasu, w ich zawęźleniach i wzajemnej interakcji (to właśnie badanie synchroniczne), czy też na obserwację ewolucji jednego zjawiska na przestrzeni dłuższego czasu (postawa diachroniczna).

Zarówno Kristeva jak i Ruffini zalecają włączenie badanych tekstów (spektakli) w zespoły tekstów kulturowych, gdyż *i-testi* „implikują" odpowiednie teksty kulturowe (te ostatnie można określić jako zespół wszystkich synchronicznych tekstów zbiorczych). Teksty kulturowe stanowią także ogniwo pośrednie, pozwalające odnieść poszczególne teksty zbiorcze (*i-testi*) do struktury ekonomicznej, której są — pośrednio — produktami.

Analiza tekstu zbiorczego to jednocześnie analiza kultury: ma ta analiza aspekty formalne i etyczne. Te ostatnie ujawniają

---

[76] J. Kristeva, *Semiotike*.

się w działalności krytycznej, która musi przyjąć nierozłączność związków między faktami kulturowymi. Nie istnieją więc, w obrębie danej kultury, literatura, malarstwo, sztuki wizualne jako zjawiska wyizolowane, ale jako homologiczne „teksty" kulturowe. Można tu przywołać koncepcję „przedmiotu kulturowego" Francastela.

Kontekstualizacja jest zabiegiem poznawczym, który pomaga rozpoznać modele kultury. Uczy też redukcji eliminującej cechy i predykaty drugorzędne; prowadzi do definicji bardziej syntetycznej, opartej na mniejszej ilości elementów.

Egzemplifikuje te procesy zjawisko ośmiokątnej budowli, wymienionej w didaskaliach z 1513 r. (*Calandria*) jako świątynia, która ma się znaleźć na środku sceny. Dopiero znajomość wielu współczesnych faktów kulturowych z pocz. XVI w., takich jak autorytet pism Witruwiusza dotyczących zakładania miast, dokumenty ikonograficzne o „wieży wiatrów", interpretacja graficzna Witruwiańskiego miasta itp. — pozwoli dostrzec w tym budynku teatralnym model kultury renesansowej o kilku podstawowych cechach. Budynek sakralny, ośmiokątny, centralny — to podstawa symboliczna i figuratywna renesansowego miasta. Epistemologiczne efekty kontekstualnego badania zjawisk teatralnych są więc niewątpliwe.

Termin epistemologia, problematyka epistemologiczna wraca coraz częściej w tytułach studiów z historii teatru, publikowanych w „Biblioteca Teatrale". Studia te zmierzają właśnie do konstrukcji czy rekonstrukcji modeli kultury poprzez włączenie zjawisk życia teatralnego w teksty kulturowe wyższego rzędu. Skupiają się głównie na tekście renesansowym czy klasycznym.

Tytuły tych, wcale licznych już, studiów są zresztą często mylące. I tak np. artykuł pt. *Semiologia dello spettacolo* [77] nie mówi wcale o semiotyce teatru; referuje po prostu kilkanaście artykułów o teatrze zamieszczonych w periodykach współczesnych. Studium pt. *Per una semiologia del teatro classico* [78], już wspomniane zresztą na innym miejscu i bardzo ważne, w niewielkim

---

[77] G. Beraldo, *Semiologia dello spettacolo. Analisi delle pagine sugli spettacoli in alcuni quotidiani* (omówienie w „Strumenti Critici" 1971, I.)

[78] Por. przyp. 72

tylko stopniu kieruje uwagę na dramat; natomiast artykuł amerykańskiej autorki, Susan Witting, pt. *Toward a semiotic theory of the drama*[79] zawiera cenne uwagi o teatrze. Zamieszanie terminologiczne pochodzi oczywiście stąd, że termin *théâtre* ma na obszarach kultury łacińskiej, we Francji i Włoszech, inne pole semantyczne niż w krajach anglosaskich.

Ta refleksja terminologiczna ma uzasadnić płynność granicy między semiotyką teatru i dramatu. O tym pograniczu będziemy teraz mówić, zanim podejmiemy — zapowiedzianą już uprzednio — prezentację studiów o dramacie. Dwie wymienione przed chwilą prace, Pagniniego i Wittig, zasługują na uwagę. Pierwsza z nich, dość wczesna, bo z 1970 r., dotyczy tragedii XVI i XVII wieku ze szczególnym uwzględnieniem *Hamleta*. To tam właśnie Pagnini operuje rozróżnieniem: struktura głęboka (tekstu); struktura powierzchniowa (inscenizacji) oraz pojęciem *complesso scritturale* vs. kompleks operatywny. To ostatnie zestawienie wymaga wyjaśnień, gdyż wprowadzamy je po raz pierwszy. *Complesso scritturale* to tekst dramatu, więc twór językowy, w którym wypowiedzi postaci alternują z didaskaliami. W stadium operatywnym wypowiedzi postaci wzbogacają się o różne środki ekspresji, jak głos, brzemienie, intonacja, mimika, gest, ruch; didaskalia zostają przełożone w inscenizacji na znaki wizualne i akustyczne (sceneria, kostium, rekwizyt, światło, szmery). Podobnie jak w języku w ogóle, słowo ma tu wszystkie poziomy (fonologiczny, morfologiczny, leksykalny, syntaktyczny, semantyczny). W teatrze dramatycznym wszystkie elementy „kompleksu operatywnego" (inscenizacji) stają się całością semiotyczno-semantyczną, która z kolei rodzi „kompleks konotatywny czy symboliczny dramatu" (s. 123).

Odnotowaliśmy tylko pewne problemy wypowiedzi Pagniniego; mówiło się już o nim poprzednio. Zupełnie inną problematykę prezentuje studium Susan Wittig pod obiecującym tytułem *Ku semiotycznej teorii dramatu*. Składa się ono z dwóch części: w pierwszej wyjaśnia zasady semiotyki ogólnej, w drugiej wskazuje na możliwości zastosowania jej do dramatu i teatru. Zaczniemy od tej drugiej.

[79] S. Wittig, *Toward a semiotic theory of the drama*, „Educational Theatre Journal" 1975.

Semiotyczne postępowanie w stosunku do dramatu jest zadaniem bardzo złożonym i wielowymiarowym: pozwala na reinterpretację wyników i metod poprzednio stosowanych, jak również otwiera zupełnie nowe perspektywy badawcze. W ramach semiotycznej orientacji jest miejsce na pragmatyczną analizę partycypacji widzów, rozumianej przecież bardzo różnie, jako zbiorowy respons na pewne podniety albo też jako indywidualną percepcję. Inni znów semiotycy kierują się ku badaniom genetycznym, pojętym albo freudystycznie, albo w duchu Junga, albo socjologicznie (*referential criticism*). Tendencje „syntaktyczne" w semiotyce każą spojrzeć na dramat jako na rodzaj wypowiedzi językowej. Wreszcie badanie semiotyczne może się skupić, i przeważnie skupia, na dramacie jako komunikacie, który funkcjonuje w kontekście innych komunikatów. Transformacyjna teoria pozwoli nam spojrzeć na dzieje przekształceń, jakim sztuka uległa w dziejach swej inscenizacji, a dzięki kategoriom generatywnej poetyki sztuka ukaże się nam w procesie „generacji", rodzenia się ze struktury głębokiej.

Model semiotyczny jest również użyteczny dla zrozumienia struktur komunikacji, zwłaszcza w zjawisku tak złożonym jak dramat i spektakl, gdzie w grę wchodzą różne media i kody. I tu istnieją pewne reguły (konwencje), których rozdarcie daje efekt wyobcowania (*Verfremdung*, *ostranenie*).

Poprzestając na tym rejestrze możliwości, jakie otwiera badanie semiotyczne, zwraca się Susan Wittig ku jeszcze innemu spojrzeniu na dramat: dramat jako metawypowiedź (*metadiscourse*).

Nie od niej pochodzi termin, wylansowany już w tytule książki Lionela Abela w 1963 r. [80] Termin *metateatr* odnosi się tam do tych sztuk współczesnych, które świat widzą jako projekcję ludzkiej świadomości. Sztuki te znamionuje wysoki stopień samoświadomości i teatralizacji życia. Dramat staje się wówczas sam wypowiedzią o teatrze czy dramacie.

Metateatr współczesny (Beckett, Genêt) zastępuje tragedię, która dziś już nie jest możliwa, właśnie ze względu na nadmiar świadomości oraz poczucie własnej teatralizacji czy teatralności,

[80] L. Abel, *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York 1963.

wynikającej czy to z dziedzictwa wieków (mit, archetyp), czy ze szczególnej sytuacji (np. teatr w teatrze, treatralizacja snu).

Przykładów takiej teatralizacji nie brak w cytatach S. Wittig, nie brakuje ich też w tekstach samego Abela. Ten ostatni powołuje się na Szekspira, Ibsena, Brechta... Wittig dorzuca przykład Pirandella (*Sześć postaci w poszukiwaniu autora*) i P. Weissa *Marat/Sade*, sztukę o „metakomunikacji". „Sztuka mówi o różnorodnych typach wypowiedzi, o różnych systemach znaków, o naszym rozumieniu i nierozumieniu tych znaków" [81].

Abel wiąże miano metateatru ze współczesnym dramatem tragicznym; Wittig rozszerza tę kategorię na wszelkie arcydzieła dramatyki, wreszcie na formę dramatyczną w ogóle (język estetyczny, zwracający się na siebie samego — *self-referential* — jako na znak). Metateatr spełnia funkcje fatyczne, może być wypowiedzią metalingwistyczną (wypowiedzią o kodzie) lub metakomunikatywną (o akcie komunikacji).

Przybliżyliśmy się już do dramatu i do ogólnych prób semiotycznego sproblematyzowania formy dramatycznej. Bardzo wysoko oceniono taką próbę, podjętą przez lingwistę duńskiego, Steena Jansena [82]. Znalazła się ona również we włoskiej antologii pt. *Problemy semiologii spektaklu* [83].

Punktem wyjścia dla Jansena są kategorie de Saussure'a: ekspresja, treść, forma, substancja. Kategorie te stosuje autor do dramatu. I tak substancją ekspresji dramatu byłyby wszystkie realizacje tego dramatu (teatralne, radiofoniczne, telewizyjne) oparte o tekst, który wolno uważać za *inwariant* (pojęcie to już było wspomniane). Forma ekspresji to zespół struktur wspólnych tym wszystkim realizacjom, a formą treści można by nazwać to wszystko, co wiąże poszczególne składniki tekstu w koherentną całość.

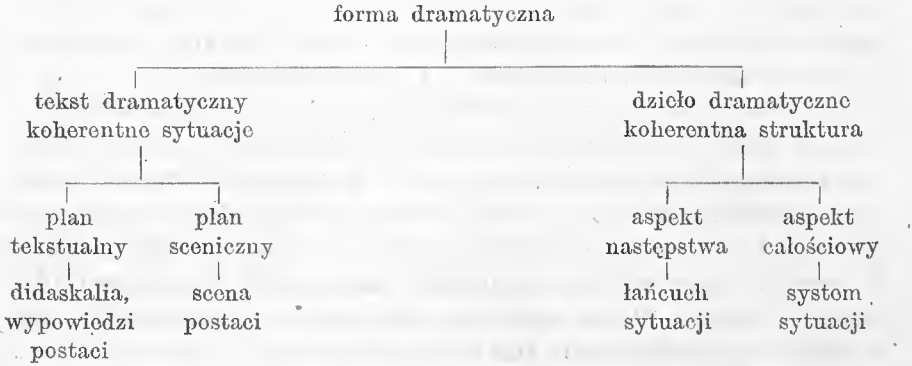
---

[81] „The play is, then, about varieties of discourse, varieties of sign systems, and about our understanding and misunderstanding of them". (S. Wittig, loc. cit., s. 452.)

[82] S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, „Langages" 1968, nr 12.

[83] *Problemi di semiologia dello spettacolo*, ed. F. Ruffini, Roma 1976.

Zaproponowany przez Jansena model graficzny nie operuje zresztą tymi kategoriami, ale rozróżnieniem: tekst dramatyczny— dzieło dramatyczne.



Model ten wymaga wyjaśnień, zwłaszcza dystynkcja: tekst dramatyczny-dzieło dramatyczne, dystynkcja, powiedzmy od razu, mało przekonująca. Forma jest w widzeniu Jansena pojęciem nadrzędnym; tekst i dzieło to pojęcia równorzędne, nie dość jasno wyodrębnione, skoro „plan sceniczny" należy nie do dzieła dramatycznego, ale do tekstu. Jak widać z diagramu, bardzo zasadniczą funkcję strukturalną przypisuje Jansen sytuacji; w tekście występują one w liczbie mnogiej jako szereg — w dziele jako system, zasada struktury. Sytuacja zostanie zresztą określona bardzo tradycyjnie: jej formalnym wykładnikiem jest wyjście czy wejście postaci oraz zmiana miejsca. Zdumiewa też „przydział" dialogów i didaskaliów do planu tekstualnego (językowego?), zaś postaci i sceny (!) — do scenicznego. Wydaje się, że zarówno wypowiedź jak i wszystkie elementy pozajęzykowe należą i do planu scenicznego, i do językowego, gdyż w tekście są zakodowane z intencją realizacji w planie scenicznym. Sprawom akcji i sytuacji poświęcił Jansen osobne studia, o których będzie mowa. Warto jednak zaznaczyć, że, podobnie jak Ruffiniego, interesują Jansena aspekty ilościowe: zaleca rejestrowanie ilości wystąpień postaci na scenie czy ilości ich wypowiedzi w poszczególnych aktach czy scenach.

Pozostaje nam jeszcze odnotować próby analizy dramatu

w kluczu semiotycznym: prób tych jest już sporo, tak że nie sposób (a chyba i nie warto) omawiać wszystkich. Zatrzymamy się na chwilę tylko przy próbach, podejmowanych przez 'czołowych semiotyków, takich jak André Helbo [84] czy Cesare Segre [85]. Obie prace uzupełniają się nawzajem, gdyż jedna dotyczy dominacji języka w dramacie, druga zaś — jego nieobecności.

W analizie dramatu Montherlanta *Port Royal* podkreśla Helbo, że sygnifikatem tej konwersacyjnej sztuki jest właściwie słowo, nie zaś konflikt psychologiczny czy ideologiczny: „termin staje się nie wehikułem, ale celem". Dialog odbija obawę przed rozproszeniem i troskę o koherencję (nawet lingwistyczną); każda wypowiedź staje się z kolei punktem odniesienia i kontekstem dla innych postaci. Słowo wszystko antycypuje i zapowiada (tak w planie sygnifikansu jak i sygnifikatu).

Wiele tu efektownych sformułowań: „*Port Royal* jest algorytmem języka", „języka monosemiotycznego", gdyż opartego na jednym znaku, znaku boskim, ponieważ stałym punktem odniesienia staje się Pismo święte, Logos, obecne jako cytat, przypowieść, interpretowana i reinterpretowana, przedmiot retorycznych bojów. Autorytet słowa jest taki wielki, że dochodzi do równania: *verbal = divin, non verbal = profane.* Wszystkie pojedynki słowne dotyczą sposobu dekodowania tego znaku: interpretację literalną i historyczną Pisma reprezentuje Arcybiskup; interpretację przeżytą, zamienioną na wyrazy — siostry z Port Royal. Komunikacji konatywnej Arcybiskupa (który chce wywrzeć nacisk na zakonnice) przeciwstawia się komunikacja performatywna (pragmatyczna) sióstr, które się przed oskarżeniem bronią. Sztuka mówi więc o użytku z języka, ma charakter metalingwistyczny.

W *Acte Sans Paroles* Becketta nie ma dialogów ani monologów: jedyny występujący tam człowiek rozgrywa swój konflikt

---

[84] A. Helbo, *Prolegomènes à la sémiologie théâtrale une lecture de „Port Royal"*, „Semantica" 1974, nr 11—14, s. 359—374.

[85] C. Segre, *La funzione del linguaggio nell', „Acte Sans Paroles" di Samuel Beckett*, (w:) *Le strutture e il Tempo*, Torino 1974, s. 253—274.

z przedmiotami — bez słowa. Dramat zbudowany jest na paradoksie (właściwym zresztą mimodramom): rezygnacji ze słowa wypowiadanego ze sceny towarzyszy obfitość języka drukowanego, o funkcji pozornie służebnej (didaskalia). Sytuację tę może wyrazić sprzężenie: tekst lingwistyczny/gesty, ruchy i dźwięki/tekst sceniczny/ tekst lingwistyczny. I te właśnie relacje znaczeniowe między planem konceptualnym, werbalnym i gestycznym wypełniają cały dramat, przy czym sens całości wynurza się nie tylko z gestów (sygnałów wizualnych), ale i ze słów nie wypowiadanych na scenie (didaskalia). Sygnifikat ogólny jest złożonym produktem całej serii sygnifikatów literackich, lingwistycznych.

Wspomniał tu komentator (Segre) o trzech planach: werbalnym, gestycznym i konceptualnym (mentalnym). Każdy z nich buduje znaczenia i dramatyczność sztuki: plan didaskaliów, w którym tyle przymiotników i poetyckich implikacji; plan gestyczny — gra przedmiotów (sześcianów i karafki) z człowiekiem, gra, w której przedmioty pozornie ofiarowują się człowiekowi, by w ostatniej chwili umknąć jego rękom; wreszcie plan „mentalny" czy psychologiczny, w którym dokonuje się „edukacja" Człowieka: wielokrotnie rozczarowany i oszukany, przestaje wreszcie reagować na oferty losu i nie wyciągnie ręki po karafkę wody, tym razem będącą naprawdę w zasięgu jego ręki. Tę jego finalną postawę nazywa Segre schizofrenią (?), a bohatera tej grupy określa mianem podczłowieka, idioty (?), zaznaczając zresztą, że to efekt „nowej choroby", związanej z naszą kondycją ludzką. Wiele zresztą w studium Segre'a (którego autorytet w samej Italii przewyższa pozycję Umberto Eco) bardzo wnikliwej analizy, wskazującej, jak przebiega proces budowania znaków i znaczeń w sztuce Becketta.

Prezentację semiotyki zakończymy odnotowaniem przynajmniej jeszcze jednej orientacji, zazwyczaj zaliczanej do semiotycznej interpretacji teatru: orientacji matematycznej. Jej pozycja zupełnie autonomiczna czy podległa (cybernetyce, teorii informacji, semiotyce) to sprawa przekraczająca ramy rozdziału. Tak skomplikowany problem wymagałby odrębnych studiów — stąd też decyzja na krótkie jedynie zasygnalizowanie zjawiska.

4. Semiotyka teatru winna podjąć dawny problem specyficzności języka artystycznego, a więc i języka teatralnego.

5. Czy w przyszłości możliwe będzie sformalizowanie przynajmniej pewnych fragmentów tekstu-spektaklu; czy w ogóle ambicje takie są bezzasadne?

Nie sposób tu referować odpowiedzi — już samo postawienie pytań świadczy o rodzących się niepokojach semiotyków. Nie wszystkie te pytania wzbudziły zresztą szczególny ferment. Nasilenie studiów na temat specyficzności teatru świadczyłoby jednak o szczególnej aktualności problemu: i w ich tytułach, i w tekstach studiów pojawiają się takie terminy jak teatralność, język lub języki teatralne, *écriture théâtrale* (termin szczególnie atrakcyjny i modny!); także spektakl jako przedmiot (*objet théâtral*) lub jako tekst: popularność tego ostatniego pojęcia potwierdzają bardzo liczne publikacje.

Nie ustają też — a może wzmagają się nawet — dyskusje na temat *kodu teatralnego*, i kodu w ogóle, inaczej pojmowanego przez Martineta [95] i Jakobsona jako „organizacja przekazu" (*organization qui permet la rédaction du message*). Pavis każe wyróżnić (w obrębie kodów specyficznych *scil.* teatralnych): 1. konwencję ogólną dotyczącą fikcyjnego charakteru świata przedstawionego, 2. konwencję właściwą poszczególnym epokom i gatunkom teatralnym lub postaciom (np. arlekin).

Sprawa kodu teatralnego stała się też przedmiotem szczegółowszego omówienia we wczesnej książce Pavisa (z 1976 r.) [96] Omawiając relację przekaz /kod (*message/code*) rozważa autor 3 możliwości, trzy kierunki postępowania: 1. od przekazu do kodu, 2. od kodu do kodu i 3. od kodu do przekazu. Najwyższą wartość ma trzecia część książki Pavisa: analizuje tam autor strukturę tekstu dramatycznego, istotę przedstawienia i sam proces semiotyzacji tj. organizację znaków teatralnych. Analogicznie do terminu *mise en scène* (inscenizacja), używa Pavis — i nie tylko on — termin *mise en signes*. Ciekawy i ważny w tej niewielkiej książeczce jest też problem segmentacji tekstu przeprowadzo-

[95] P. Martinet, *Eléments de linguistique*, Paris 1967.

[96] P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale...*, por. rec.: Sł. Swiontek, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. 22, 1979, z. 1, s. 112—144.

nej z myślą o organizacji przekazu (*message*) albo też ze względu na użycie kodu (konwencji teatralnej). Autor, proponuje też różne metody semiotycznego badania inscenizacji oparte na różnorodnych jej aspektach.

Jak już wspomniano, surowo ocenił Pavis tę zbyt zuchwałą własną próbę. Później miał się okazać nie mniej ambitny w swoich dalekosiężnych przedsięwzięciach. Szczególnie nowatorską jego inicjatywą jest *Słownik-Encyklopedia Teatralna* ze znamiennym podtytułem: *Termes et concepts de l'analyse théâtrale* [97]. Powiedziano o nim, że mówi o „narzędziach teatralności", że dostarcza „inwentarza nowych narzędzi" (semiotycznych), instrumentów krytycznych [98]. Jest to istotnie niezwykły słownik terminów teatralnych — i przede wszystkim teatrologicznych. Podczas gdy hasła gatunkowe (historycznie pojęte) potraktowane ogólnikowo i raczej konwencjonalnie (misterium, wysoka komedia, komedia salonowa), budzą nawet sprzeciw (np. hasło misterium), hasła semiotycznie nacechowane, jak komunikacja teatralna, kod teatralny, dyskurs, semiotyka teatru, dają okazję do zwięzłych, znakomitych ujęć syntetycznych, bardzo nowatorskich. Słownik zaopatrzony jest w obszerną i aktualną bibliografię, jak również w indeks terminów teatralnych w 3 językach (francuski, angielski, niemiecki).

Po *Słowniku teatru* przyszły następne książki Pavisa, z których jedną, z 1982 r. już referowano wyżej. Pod tym samym tytułem *Voix et images de la scène* ukazało się też drugie, znacznie poszerzone, wydanie książki (1985) [99]. Podtytuł przenosi akcent na problematykę odbiorcy („pour une sémiologie de la réception") — gdyż druga edycja zawiera obszerny rozdział na ten temat.

Rozdział ten mówi o produkcji i recepcji w teatrze — produkcji spektaklu i jego konkretyzacji. Pavis oczywiście wie o genezie Ingardenowskiej terminu, ale interesuje go przede wszystkim czeska reinterpretacja pojęcia w Szkole Praskiej, dokonana głównie przez Mukařovskiego i Vodičkę. Proces odmiennych konkre-

[97] P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1980. Ukazała się już druga edycja.

[98] Ibidem, wstępne słowo Anny Ubersfeld.

[99] P. Pavis, *Voix et Images de la Scène. Pour une sémiologie de la réception*, Lille 1985.

tyzacji w każdej epoce wiązali oni nie ze schematycznym charakterem każdego dzieła sztuki, ale z przemianami kontekstu społecznego i kulturowego. Recepcja, w widzeniu Pavisa, to problem kontekstu ideologicznego. Na użytek analizy wprowadza tu Pavis nowy termin *ideologéme*, który jest jakby jednostką ideologicznego oddziaływania w kontekście społecznym i historycznym.

Książkę kończy kwestionariusz dotyczący inscenizacji; jest on właściwie konspektem czy propozycją pełnej, wszechstronnej analizy spektaklu.

Pavis należy dziś do czołowych, najbardziej dynamicznych reprezentantów orientacji semiotycznej, którą interpretuje zresztą bardzo samodzielnie. Jest także autorem paru innych książek np. *Languages of the Stage* (1982) [100] oraz licznych studiów. Warto zauważyć, że zgodnie ze swoją tezą o niemożliwości stworzenia pełnej i koherentnej semiotyki teatru, unika zbyt ambitnych tytułów.

Unika ich również związana z tym samym bardzo żywym ośrodkiem naukowym, jakim jest Instytut Teatralny przy Université Paris III — Anna Ubersfeld.

Wystartowała naukowo w 1970 r., a jej pierwsza książka „semiotyczna" pt. *Lire le théâtre* (*Czytać teatr*) ukazała się w 1977 r. [101] (w sześć lat później doczekała się też drugiego wydania). Już w założeniu miała wprowadzić w metodę lektury semiotycznej. Podobnie jak Pavis, każe ona odróżniać semiotykę tekstu od semiotyki spektaklu. Dystynkcję tę uwzględnia przy omówieniu *réferents* (denotatów, sygnifikatów). Istnieją dwa referenty tekstu, odniesione: 1. do rzeczywistości scenicznej i 2. do rzeczywistości pozascenicznej, empirycznej, „w świecie" i trzy odniesienia spektaklu: denotaty tekstu, denotaty rzeczywistości scenicznej i odniesienia „do świata". Warto tu podkreślić pewną analogię do koncepcji Ingardena i Steinbecka, którzy mówią o potrójnej projekcji (autora tekstu, twórców spektaklu i widzów). Sprawy te omawia autorka w pierwszym rozdziale swojej książki pt. *Tekst i spektakl.*

---

[100] P. Pavis, *Languages of the Stage — Essays in the Semiology in the Theatre*, New York, Performing Art Journal Publ., 1982.

[101] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1977.

Następne 2 rozdziały mówią o postaciach: jako aktantach wg (zmodyfikowanego) modelu Greimasa [102], jako metaforach, jako zespołach semiotycznych, ze względu na ich udział w strukturze słownej całości. Stanowczo odrzuca autorka (już zresztą dawno skompromitowaną) metodę psychologicznego portretu postaci. Inspirujące są też uwagi Anny Ubersfeld o znaku przestrzennym, (ikonicznym) w spektaklu. Studium semiotyczne przestrzeni polega na odkryciu związków między elementami wirtualnej przestrzeni zakodowanej w tekście dramatu i przestrzenią sceniczną, czyli między strukturami tekstu i strukturami przestrzenno-czasowymi spektaklu.

Bardzo zasadniczy jest też rozdział o wypowiedziach słownych w spektaklu. Autorka rozróżnia tu cztery głosy: głos dramatopisarza (didaskalia), głosy dialogujących postaci i głos odbiorcy.

Książka wywołała na ogół bardzo pozytywny oddźwięk, ale wydała się niektórym kontrowersyjna. Wkrótce potem, bo w 1981 r. ukazuje się grube tomisko pt. *L'école du spectateur* [103] (*Szkoła widza*). Wraca tu autorka do niektórych problemów, podjętych w poprzednich książkach [104] (scena i tekst, przestrzeń teatralna, przedmiot teatralny, praca aktora, czas w teatrze). Ale największe *novum* stanowią tu studia-rozdziały: *Praca widza* (*Le travail du spectateur*) i *Przyjemność widza* (*Le plaisir du spectateur*). Zwięźle określone zostaną funkcje-role widza: jest ko-producentem spektaklu, zwłaszcza na początku i w finale. Od początku staje się adresatem przedstawienia, związany z twórcami inscenizacji niepisanym kontraktem: spektakl powstaje na podstawie pewnego pre-konstruktu ideologicznego i kulturowego współczesnych widzów. Widz udziela też finalnej odpowiedzi, choć przy użyciu innego kanału i kodu: przychodzi, klaszcze, omawia spektakl. Pisze recenzje. Wreszcie, tylko widz jest producentem ostatecznego sensu spektaklu: tylko on [105]. Jest nie tylko obecny, ale jest

[102] A. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures*, (w:) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris 1973, s. 161—176.

[103] A. Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1981.

[104] Por. A. Ubersfeld, *L'Objet théâtral*, Paris, 1978; *L'espace théâtral*, Paris 1979 (we współpracy z G. Banu).

[105] „C'est en lui [...] et en lui seul que le sens se fait" (*L'école du spectateur*, s. 305).

przez cały czas adresatem akcji scenicznej: „w każdej chwili wszystkie znaki funkcjonują tylko dla niego i przez niego" [106]. Szkoła widza ma go przygotować zarówno do prawidłowego odczytywania tych znaków, jak i do kreacyjnego (tak!), twórczego aktu odniesienia spektaklu do rzeczywistości społecznej i historycznej. Ma go też uzdolnić do poetyckiej lektury spektaklu, tj. do uogólnienia, do uniwersalizacji znaczeń. Cała ta partia książki jest bardzo świeża i bogata w inspiracje podobnie jak i inne publikacje Anny Ubersfeld, wyżej wymienione: o przedmiocie teatralnym i o przestrzeni oraz jej prace z historii teatru, komentarze do klasyków.

Wśród najambitniejszych prób całościowego ujęcia problemów semiotycznych teatru i dramatu szczególną rangę przyznać trzeba skromnej na pozór książeczce Keira Elama *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) [107]. Ileż tu problemów, jaka bogata bibliografia, tablice, wykresy, indeks osobowo-rzeczowy. Autor omawia oddzielnie sprawy teatru (o obszernej partii pt. *Theatrical communication* (s. 32-97), sprawy dramatu zaś w dwu rozdziałach: *Dramatic logic* (s. 98-134) i *Dramatics discourse* (s. 135-207).

Wracając jednak do „teatralnej partii": znajdziemy tu zwięzłą introdukcję mówiącą o szkole praskiej, dobrze widać autorowi znanej (zresztą istnieje już wówczas sporo studiów o tej szkole) i o znakach teatralnych. Pojęcie teatr obejmuje tutaj „kompleks zjawisk, związanych z transakcją twórca spektaklu-widownia, to znaczy z produkcją i komunikacją znaczenia" [108]. W nawiązaniu do pytań, stawianych ongiś przez G. Mounin (czy w ogóle zachodzi tu jakaś komunikacja?), Elam stara się zanalizować jej istotę i znaleźć wyrażający ją model. Zasadniczo odnosi się Elam do semiotyki Umberta Eco, przykłada też jego model do teatru i w swoich zestawieniach (s. 57-62) uwzględnia różne aspekty czy raczej

[106] „il est le destinataire à tous les instants de tous les signes qui ne fonctionnent que pour et par lui" (Ibidem, s. 306.)

[107] Methuen, London and New York, s. 248. Por. rec.: W. Rulewicz, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 6, s. 159—163.

[108] „The complex of phenomena associated with the perfomer-audience transaction, that is, with the production and communication of meaning". (Ibidem, s. 2.)

poziomy teatralnej komunikacji: systemowy, lingwistyczny, wewnątrz-tekstualny, formalny, epistemologiczny, estetyczny, logiczny, ideologiczny i wreszcie historyczny. Dla każdego poziomu Elam odnotuje właściwe mu subkody teatralne, kody kulturowe oraz subkody dramatyczne. Dobór tych kodów i ich przydział są na pewno kontrowersyjne, ale w sumie propozycja wydaje się interesująca, gdyż odsłania niezwykłą złożoność i wieloaspektowość zjawiska.

Jeszcze cenniejsza jest partia książki poświęcona dramatowi. W pierwszej części (*Dramatic logic*) Elam omawia konstrukcję świata dramatycznego, ze szczególnym wyakcentowaniem postaci oraz akcji, jej czasowych i przestrzennych uwarunkowań. *A propos* postaci przywołuje (oczywiście!) model aktantów Greimasa (*actantial model*) — także w nawiązaniu do propozycji Souriau [109] — ale również omawia *status dramatis personae*. Fundamentalną część książki wypełnia jednak analiza dyskursu dramatycznego: tu podstawowy wyróżnik widzi Elam w elementach *deixis* i w kontekście sytuacyjnym, które to czynniki stanowią o odrębności dialogu dramatycznego (i scenicznego). Analizuje też Elam słowo działające czy działania słowa, znane zresztą od dawna krytykom i badaczom dramatu. I tu włączona zostanie tabela-zapis dramatologicznej analizy pierwszej sceny *Hamleta*. Wprawdzie te wszystkie tabele i zestawienia nie są zbyt czytelne i przekonujące, jednak samo omówienie dyskursu dramatycznego okazuje się bogate w refleksje i sugestie.

Jeszcze dwu pozycjom, zresztą już wymienionym wyżej, należy się krótka prezentacja: książce De Marinisa i trzem voluminom Eryki Fischer-Lichte. Ukazały się niemal równocześnie: pierwsza z nich w 1982 r., druga — w 1983.

W podtytule książki włoskiej [110] czytamy: *l'analisi testuale dello spettacolo*. Znamienny to termin: *testuale*, tekstowy, tekstualny. Wyjaśnia go zresztą autor od razu we wstępie (*Teatro e semiotica*). Mówi się tam o semiotyce tekstu widowiskowego, gdyż spektakl pojęty jest jako tekst, jako niezmiernie złożona struktura.

---

[109] E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

[110] M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani 1982.

Zorganizowana jest dzięki interakcji różnych kodów i subkodów, poprzez tę interakcję powstają znaczenia i realizują się akty komunikacji (s. 10). Definicja (w moim przekładzie nieco skrócona i uproszczona), akcentuje wszystkie elementy, obecne teraz w semiotycznym myśleniu o teatrze: złożoność struktury, współpraca kodów, budowanie znaczeń, komunikacja. Jakże żywe jest w tym dziedzictwo strukturalistów praskich!

De Marinis odżegnuje się od identyfikacji badania tekstualnego z badaniem języka czy języków teatralnych. Zadaniem semiotyka teatru jest konstrukcja nowego teoretycznego przedmiotu: teatralnego (widowiskowego) tekstu, który powstaje wprawdzie na bazie materialnego przedmiotu, widowiska teatralnego, ale jest konstruktem intelektualnym, podległym „paradygmatom semiotyki tekstu" [111].

De Marinis zapowiada też badanie skierowane ku pragmatyce tekstu teatralnego. Chodzi tu o badanie tekstu teatralnego w kontekście warunków produkcji i odbioru, a więc i całego procesu komunikacji (produkcja sensu — w ostatecznej instancji). To zadanie badawcze spełni podwójna analiza: 1. ko-testualna, skupiona na zasadach wewnętrznej struktury tekstu teatralnego, jego kodach, ekspresywności, poziomach czy płaszczyznach struktury i 2. analiza kontekstualna skupiona na relacjach zewnętrznych tekstu teatralnego — a więc jego kontekście kulturowym okresu powstania spektaklu i kontekście teatralnym, a więc warunkach i okolicznościach zarówno narodzin spektaklu jak i jego ostatecznej formy i prezentacji.

Analiza tekstualna będzie oczywiście miała charakter pluridyscyplinarny, ale zawsze w ramach określonych paradygmatów, tj. semiotyki tekstu.

Pada też pytanie: czy teatr służy semiotyce jako zjawisko szczególnie złożone? Odpowiedział na to już dawno Roland Barthes. Ale czy semiotyka służy również teatrowi? I tu odpowiedź będzie pozytywna, z zastrzeżeniem, że nie będzie to semiotyka zbyt „imperialistyczna".

---

[111] Możemy tu sobie darować cały, ogromnie skomplikowany komentarz autora, w którym wyjaśnia (zaciemniając) relację między testo spettacolare i spettacolo teatrale. (Ibidem, s. 10).

Cała książka De Marinisa realizuje zarysowany tu program, rozszerzając go o problemy związane z samym spektaklem i jego strukturą. Jeden z wczesnych rozdziałów mówi np. o tekście dramatycznym i inscenizacji (znajdziemy tam refutację dwóch dość rozpowszechnionych koncepcji: że tekst dramatyczny jest inwariantem i że jest strukturą głęboką spektaklu). Omawia też autor poszczególne kody teatralne (subkody w terminologii Kowzana) oraz konwencje. Wraca też do wspomnianej wyżej sprawy kontekstu i pragmatyki. Oczywiście — podobnie jak Annę Ubersfeld i niemal wszystkich semiotyków „drugiego oddechu" — zatrzymuje go sprawa komunikacji teatralnej i problemy odbioru. Rozdział ten nosi znamienny tytuł: *Praca widza* (*Lavoro dello spettatore* s. 179-212).

Na uwagę zasługuje też wyposażenie książki. Obejmuje ono ponad 100 stron, tj. prawie 1/3 jej objętości. Co za bogactwo uzupełniających informacji w samych przypisach (*Note!*) Są tam i polemiki, i komentarze, a nawet diagramy oraz mnóstwo danych bibliograficznych. Niezmiernie cenna jest też obszerna bibliografia (s. 293-318), w której nie brak i polskich nazwisk ani, naturalnie, semiotyków dorpackich.

Wypada tu dodać, że z teorią tekstu teatralnego wystąpił De Marinis już w 1978 r. w czasopiśmie semiotycznym „Versus" [112].

Najobszerniejsze i najambitniejsze dzieło Eryki Fischer-Lichte *Semiotik des Theaters* ubezpiecza się — we wszystkich trzech voluminach — skromnym podtytułem *Einführung*. Wbrew podtytułowi, jest to jednak próba objęcia całej problematyki, znamiennej dziś dla semiotyki teatru, semiotyki „drugiego oddechu".

Najbliższa tradycji „pierwszego oddechu" (lat 1966-75) jest część pierwsza, poświęcona niemal całkowicie znakom teatralnym, ale znakom związanym już w podwójny system: kulturowy i semiotyczny. Teatralny kod jest bowiem systemem złożonym z lingwistycznych i paralingwistycznych znaków (kinetycznych, proksemicznych, mimicznych, gestycznych). Niewiele tu nowych uwag, które by wzbogaciły odkrycia strukturalistów praskich i omówienia Kowzana. Na zakończenie dotyka autorka problemu

[112] M. De Marinis, *Lo spettacolo come testo*, (I) „Versus" 1978, nr 21; *Lo spettacolo come testo*, (II) „Versus" 1979, nr 22.

komunikacji i również modnej dziś — teatralności (*Theatralität*), który to termin przypisuje autorka Durandowi [113] i Pavisowi [114].

Już i w poprzedniej dekadzie zdarzają się próby zastosowania semiotycznego klucza do analizy konkretnych utworów dramatycznych czy też inscenizacji. I w Pradze (Brušak), i w 1970 r. (pierwsza książka Kowzana [115]) spotykamy próby kodyfikacji znaków całego, utrwalonego systemu-konwencji. Brušak w ten sposób opisuje repertorium znaków teatru chińskiego, Kowzan — teatr kathakali. Były to jednak omówienia dość ogólne. Głębiej w system kulturowy wchodziły prace semiotyków-teatrologów włoskich, dotyczące epoki Odrodzenia (Ruffini) [116]. Praca E. Fischer-Lichte, zaprezentowana jako drugi tom *Semiotyki teatru*, przynosi jednak daleko ambitniejszą próbę: prześledzenia przemiany kodu teatralnego pojętego jako obowiązująca norma na przełomie dwóch epok: Baroku i Oświecenia. Sam tytuł tego tomu ujawnia główną tezę autorki: *Od „sztucznego" do „naturalnego" znaku. Teatr Baroku i Oświecenia* [117].

Po dokładnym omówieniu kodu teatralnego Baroku w zakresie znaków emitowanych przez aktora, a następnie miejsca, scenografii, muzyki, itp., autorka podejmuje próbę wyjaśnienia, jak rozprzęgł się kod barokowy, by ustąpić miejsca powstającemu nowemu kodowi, przede wszystkim kinetycznemu. Wtedy właśnie dojrzewa nowa norma, „znak naturalny", który zapowie teatr mieszczański, a potem nim zawładnie. Teatr mieszczański bowiem jest teatrem iluzji: ostatecznie system ten skompromituje dopiero Wielka Reforma Teatralna.

---

[113] Por. R. Durand, *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale*, (w:) A. Helbo (ed.), *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles 1975, p. 112—121.

[114] P. Pavis, *Problèmes de la sémiologie théâtrale*.

[115] K. Brušàk, *Znaky na činském divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5; T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, Varsovie 1970.

[116] F. Ruffini, *Semiotica del teatro*. III. *Per una epistemologia degli studi teatrali*, „Biblioteca teatrale" I, 14, 1976.

[117] E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*. Bd 2, *Vom „kunstlichen" zum „naturlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklarung*, Tübingen 1983.

Z trzecim tomem *Semiotyki teatru* [118] wkraczamy w jeszcze inny aspekt teatralnego kodu: najpierw poznaliśmy ten kod jako system, następnie jako normę, wreszcie jako wypowiedź (*Rede*). Stąd znana nam już w semiotyce teatru teza: inscenizacja jest tekstem (*die Aufführang als Text*).

Wewnętrzny tytuł książki brzmi: *Der teatralische Code als Rede.* Teza ta będzie wyjaśniona od razu na wstępie w zestawieniu z ujęciami poprzednich tomów. Oddamy tu głos samej autorce: „Na płaszczyźnie wypowiedzi kod teatralny ogarnia wszystkie te elementy, które mogłyby funkcjonować w konkretnej inscenizacji i którym wówczas przydane może być jakieś znaczenie. Podczas gdy kod jako system zawiera w sobie wszystkie ogólne możliwości i warunki do tego, by w pełni ujawniły się na scenie znaczenia, kod jako norma obejmuje wszystkie możliwości i warunki, typowe i charakterystyczne dla pewnej epoki i gatunku. Natomiast kod w planie wypowiedzi reguluje aktualny proces jednorazowego budowania znaczenia: odnosi się zawsze do jednego jedynego zdarzenia, do jednego, indywidualnego spektaklu" [119]. By zbadać kod teatralny na płaszczyźnie wypowiedzi, trzeba analizować konkretny utwór dramatyczny i konkretną inscenizację (wypada tu odnotować, że autorka używa terminów inscenizacja i spektakl zamiennie: w istocie właściwszy byłby tu termin spektakl, gdyż mowa tu o niepowtarzalnym, jednorazowym zdarzeniu, nie zaś o inscenizacji, realizowanej przecież wielokrotnie, a co wieczór nieco odmiennie).

Pojęcie tekstu artystycznego wyjaśnia autorka odwołując się do definicji Łotmana: „Tekst artystyczny jest złożonym skonstruowanym znaczeniem. Wszystkie jego elementy są znaczącymi elementami" [120]. Wyzyska też autorka i przyłoży do tekstu teatralnego Łotmanowskie wyróżniki i właściwości tekstu artystycznego: *Explizität, Begrenztheit, Strukturiertheit.* Że jednak tekst teatralny jest jednocześnie tekstem multimedialnym, sprawa się jeszcze bardziej komplikuje.

---

[118] E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters.* Bd 3. *Die Auffuhrung als Text,* Tübingen 1983.

[119] Ibidem, s. 7.

[120] „Ein Kunstlerischer Text ist Komplex aufgebanter Sinn. Alle seine Elemente sind sinntragende Elemente". (Ibidem, s. 11.)

Omawiając transpozycję literackiego dramatu na tekst teatralny spektaklu, korzystała autorka niemiecka z polskich poprzedników, przede wszystkim z artykułu Z. Osińskiego [121]. Wymienia go istotnie w przypisie i w bibliografii, ale nie w tekście głównym swej wypowiedzi.

W części teoretycznej znajdą się jeszcze problemy hermeneutyki tekstu teatralnego i konstytuowania znaczeń. Ujawnienie tego procesu (*der Bedeutungs-und Sinnkonstitution*) — to właściwa metoda analizy teatralnego tekstu. Do egzemplifikacji wybrała Fischer-Lichte inscenizację *Henryka IV* (Pirandella) z 1978 r. we Frankfurcie. Oczywiście wielkim problemem staje się tu zapis spektaklu, system notacji, wciąż przecież jeszcze nie ustalony.

Jaki pożytek z tych trzech tomów dla badacza teatru? Wydaje się, że znaczny — zarówno w planie teoretycznym jak i praktycznym. Co prawda, wartość „pragmatyczna" pracy zależy od stopnia przygotowania odbiorcy, gdyż właściwy odbiór wymaga dość znacznego przygotowania filozoficznego. Tylko w tym wypadku książka otwierà przed czytelnikiem swoje inspirujące bogactwo.

Na tym wolno (na razie) zamknąć prezentację indywidualnych prac semiotycznych o bardziej syntetycznych ambicjach. Poświęcono im nieco więcej miejsca zarówno ze względu na trudność wywodu i sformułowań, jak też i dla ich niedostępności w bibliotekach polskich.

Pozostaje mnóstwo zjawisk i publikacji, dotychczas pominiętych. O wielu z nich przy okazji już wspomniano: o żywym ruchu semiotycznym wśród naukowców czeskich działających za Zachodzie jak Jiři Veltruský, L. Matejka, L. Doležel, Titunik. W dalszym ciągu starają się oni spopularyzować osiągnięcia przedwojennej Szkoły Praskiej, poprzez przekłady, antologie (w języku angielskim) i prace własne (Veltruský). Nie brak i semiotyków na katedrach czeskich czy słowackich. Należą do nich przede wszystkim Oleg Sus i Ivo Osolsobě, o którym już się mówiło.

Z nazwiskiem Ivona Osolsobě związał się termin *teatrystyka* (*théâtristique*), który według oświadczenia samego autora ma być

---

[121] Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru* (*Zarys problematyki*), (w:) *Dramat i teatr*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wrocław 1967.

„bluźnierczą parodią" lingwistyki i protestem przeciw jej zbyt imperialistycznym uroszczeniom. Tytuł eseju Osolsobě: *Kurs teatrystyki ogólnej* [122] jawnie nawiązuje do *Kursu lingwistyki ogólnej* de Saussure'a. Czeski autor stwierdza bez protestu akceptację (w semiotyce) takich terminów jak: *Langue/parole, compétence/performance, signifiant/signifié, paradigmatique/syntagmatique.* Ale teatr na szczególne prawa. W tym miejscu zjawia się proporcja następująca: teatrystyka: teatrologia = lingwistyka: nauka o literaturze. Teatrystyka jest częścią semiotyki, interesuje się formami ekstremalnymi, zjawiskami o minimalnym udziale teatralności, formami ostensywnymi (*ostension = présentation*). Artykuł, zaopatrzony w liczne grafy, analizuje np. zabawę kotków i inne formy prymitywnej komunikacji. Termin teatrystyka został proklamowany na I Światowym Kongresie Semiotycznym w Mediolanie, w czerwcu 1974 r.

Nie ustaje proliferacja zeszytów monograficznych w czasopismach poświęconych semiotyce teatru. Już się o tym wspominało. W kilku pracach spotykamy ich wykaz (u De Marinisa, Anny Ubersfeld). Są to bądź czasopisma ściśle semiotyczne, jak „Versus", „Semiotica" lub „Degrés" („revue de synthèse à orientation sémiologique"), bądź teatrologiczne — jak „Biblioteca Teatrale", „The Drama Review", „Les voies de la création théâtrale", „Travail Théâtral", „Cahiers Théâtre Louvain". Także i czasopisma ogólniejsze, literackie i lingwistyczne „Poétique", „Poetics Today", „Etudes Littéraires" podejmują się redakcji takich zeszytów. Zbierania bibliografii w zakresie semiotyki teatru (na bieżąco) podjął się w 1979 r. Jean Alter: rozsyła biuletyny „Forum" teatrologom, którzy utrzymują z nim kontakt i dostarczają informacji o swoich pracach. Ta całkiem bezinteresowna i napewno czasochłonna działalność pozwala nie tylko orientować się na bieżąco w najnowszych publikacjach, ale i w pracach dopiero rozpoczętych („*works in progress*"). W każdym biuletynie znaleźć też można kilka obszerniejszych omówień najnowszych pozycji. Prof. Alter tworzy też podstawy pod małe archiwum semiotyki teatru, gromadząc druki zwarte i odbitki.

[122] I. Osolsobě, *Cours de théâtristique générale*, „Etudes littéraires" vol. 13, No 3, Déc. 1980, s. 413—435. Artykuł autora *On ostensive communication* ukazał się w „Studiach Semiotycznych" IX, 1979, s. 63—75.

Niewiele się dotychczas mówiło o polskich semiotykach teatru — zgodnie z założeniem, że nie będziemy tu rozgraniczać wkładu poszczególnych nacyj. Inna rzecz, że w porównaniu z terenem francuskim i włoskim teatrologia semiotycznej orientacji nie rozwija się w krajach słowiańskich zbyt intensywnie, może się poszczycić natomiast wczesnym startem, bo sięgającym lat sześćdziesiątych. Polscy semiotycy (Kowzan, Krysiński) wykładają od lat na uniwersytetach zachodnich i publikują w językach obcych, podobnie jak wspomniani już Czesi.

Niewątpliwie bardzo znaczące są osiągnięcia Tadeusza Kowzana po roku 1975, np. niewielki, ale ważny esej opublikowany w czasopiśmie „Semiotica" [123] czy inne jego prace. Kowzan, obecnie prof. Uniwersytetu w Caen, znalazł się w czołówce współczesnych semiotyków teatru, ale także i W. Krysiński (Université de Montréal), choć teatr nie stanowi zasadniczego obszaru jego zainteresowań naukowych.

Nowe orientacje w badaniach nad teatrem reprezentowane są w Polsce od dwudziestu lat przez kilka nazwisk: E. Balcerzan, Z. Osiński, Jolanta Brach, J. Ziomek, ogromnie czynny w tym zakresie (organizacyjnie i naukowo) jest przede wszystkim prof. Grzegorz Sinko. Niemal wszystkie te nazwiska znane są też semiotykom zachodnim, bądź to z przekładów (Osiński [124], Sinko [125]), bądź z polskich tekstów, odnotowywanych w obcych publikacjach. Pierwsze studia Balcerzana i Osińskiego zwróciły na siebie uwagę krytyki teatralnej ze względu na obszerną i koherentną próbę ujęcia całego procesu zjawiska teatralnego w kategoriach teorii informacji. Zauważono Osińskiego *Przekład tekstu literackiego na język teatru* [126] oraz nieco późniejszą notę *O semiologii teatru* z 1969 r. [127] Jolantę Brach trzeba tu też wymienić ze względu na wczesną, bo pochodzącą z 1965 r., próbę określenia specyfiki

---

[123] T. Kowzan, *Le texte et son interprétation théâtrale*, „Semiotica" 33(1981), nr 34, s. 201—210.

[124] E. Balcerzan, Z. Osiński, *Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 7 VIII 1966, z. 2.

[125] G. Sinko, *La crise du langage dans le théâtre contemporain*, „Sémiologie et théâtre. „Organon" 1980, Lyon.

[126] Por. przyp. 121.

[127] Z. Osiński, *O semiologii teatru*, „Nurt" 1969, nr 10.

znaków teatralnych [128]. Łatwy dostęp do tych wczesnych tekstów zwalnia piszącą te słowa od obszerniejszej prezentacji. Mówi się tu o nich dla podkreślenia priorytetu polskich wypowiedzi, nieraz zresztą dość ogólnikowych i mniej liczących się już dziś w kontekście światowej semiotyki teatru — znacznie mniej niż przedwojenne osiągnięcia praskie.

Większe znaczenie mają semiotyczne teksty Jerzego Ziomka, poczynając od wczesnego szkicu *Aktor w systemie znaków* [129]. Ten wczesny tekst (1967), wyprzedzający książkę Kowzana, przynosi nadspodziewanie bogatą problematykę. Obejmuje ona i system znaków w ogóle, i sprawę przedmiotów-znaków, i różnicę między obrazem dosłownym (denotacją) i symbolicznym (konotacją — dziś co prawda w nieco innych kategoriach rozpatrujemy ten dualizm). W centrum rozważań staje jednak aktor jako twórca, nadawca znaku i jako sam znak, przez siebie utworzony. Krąży też Ziomek dookoła zagadnienia postaci aktorskiej (*hereckiej postavy*), którą kształtuje nie tylko sam aktor, ale i postaci, przez niego kreowane. Ich wspólnym mianownikiem staje się z biegiem czasu *emploi* danego aktora. Cytując Tairowa, powie Ziomek, że „tylko w sztuce aktora i osobowość twórcy, i materiał, i instrument, i samo dzieło sztuki złączone są organicznie" [130]. Do problematyki semiotycznej wrócił zresztą Ziomek i później.

Najważniejszą i najnowszą pozycję z zakresu semiotyki teatru w Polsce stanowi bezsprzecznie *Opis przedstawienia teatralnego — problem semiotyczny* Grzegorza Sinki [131]. Książka wywołała zresztą żywy odgłos w krytyce — vide szereg poświęconych jej recenzji [132].

Tę bardzo skromnie, niemal zgrzebnie wydaną książeczkę zaleca wiele właściwości: 1. jest napisana (przynajmniej w pier-

---

[128] J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne" t. II, 1965, s. 243—260.

[129] J. Ziomek, *Aktor w systemie znaków*, „Dialog" 1967, nr 9, s. 75—82.

[130] Ibidem, s. 79.

[131] G. Sinko, *Opis przedstawienia teatralnego — problem semiotyczny*, Wrocław 1982, s. 206.

[132] Por. M. Sugiera, „Magazyn Kulturalny" 1983, nr 1/2, s. 58-61; A. T. Kijowski, „Dialog" 1983, nr 11, s. 148—153; W. Rulewicz, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 7, s. 152—156; L. Sokół, „Teatr" 1983 nr 4, s. 34—35.

wszych partiach) językiem jak najbardziej „naturalnym", prostym i przystępnym, bez terminologicznych wypuczeń i grymasów. Można tam spotkać terminy takie jak: kinezyka, proksemika, semiotyzacja, semioza. W każdym wypadku jednak stara się autor terminy te wyjaśniać; 2. autor podejmuje się wprowadzenia czytelnika w zasadnicze instrumentarium semiotyczne: zawsze towarzyszy tym prezentacjom przystępny komentarz; 3. zapoznaje czytelnika z problematyką semiotyczną, zwłaszcza z różnorodnymi koncepcjami tekstu w (niedawnej) przeszłości i obecnie, na terenie estetyki oraz lingwistyki (generatywnej); 4. wszędzie wyborem zagadnień kieruje chwalebna wstrzemięźliwość i pamięć o założeniach książki („omówi się tutaj jedynie te zagadnienia, które mogą znaleźć praktyczne zastosowanie przy opisie przedstawień..." [133]; 5. rozległa informacja o badaniach najnowszych, zawarta w przypisach i bibliografii.

Ogromnie pouczający jest też rozdział IV, traktujący o segmentacji przedstawienia: tu dochodzi do głosu rozległa wiedza autora o różnych propozycjach Jansena, J. Altera, Solomona Marcusa. Wszystkie te propozycje zostaną zresztą odrzucone, gdyż: „...nie zdołały przejść od badania struktur składniowych w warstwie powierzchniowej do badania struktur semantycznych" [134].

Grzegorz Sinko proponuje przy segmentacji przedstawienia teatralnego „zasadę prymatu warstwy semantycznej", choć naturalnie niełatwo do niej dotrzeć. „Wynikiem powinno być opracowanie ogólnego projektu sensu całości przedstawienia" (s. 64). Gramatyka tekstu sugeruje podział na *topic* i *comment*: 1. nowe informacje semantyczne i 2. ich rozbudowanie, który to układ można wykryć i w strukturze spektaklu.

Największą wartość pragmatyczną ma rozdział VI *Próby opisu*: przedstawione są tam różnorodne typy opisu, jak np. skupione na roli opisy kreacji zbiorowych, opisy rekonstruujące przedstawienie, a każdy z nich prezentowany jest w semiotycznym kluczu i w toku nowej problematyki.

Tak np. rola aktorska pojęta jest jako tekst, ale nie samodziel-

---

[133] G. Sinko, op. cit., s. 19.

[134] Ibidem, s. 63.

ny, gdyż „znaczy tylko w ramach koherencji semantycznej makrotekstu, jakim jest całe przedstawienie" (s. 114). Wobec tego sytuację opisu komplikuje konieczność ciągłej interwencji owej makrostruktury w opisie roli. Przypomina tu też Sinko kategorie aktantów, zaproponowane przez Greimasa [135]. Ciekawą problematykę prezentuje też rozdział VIII *Opisy reżyserskie*, poświęcony m. in. analizie scenariusza Kantora *Kurki wodnej*, jako ilustracji założeń „teatru zerowego" oraz podrozdział XI (*Techniki opisu i granice gatunku*): znajdziemy tam omówienie bardzo wielu opisów publikowanych w „Dialogu" i zagranicznych pismach jak „Les voies de la création théâtrale". W imię priorytetu semantycznych znaczeń, Sinko kwestionuje wartość tzw. zapisu przedstawienia i stwierdza „nieprzydatność klasycznego strukturalizmu w ogóle, a w szczególności modeli strukturalistycznej lingwistyki jako podstawowych zasad" [136]. Rozległe horyzonty otwiera natomiast strukturalizm dla zastosowania współczesnej semiotyki. Autor kończy skromnym stwierdzeniem, że nie udało mu się wielu problemów rozwiązać, szło mu raczej o postawienie pytań. Ale pytania te są właśnie nowatorskie i przez to inspirujące do dalszych badań.

Pominiemy na tym miejscu omówienie ważnej pracy G. Sinki o kryzysie języka [137], do której wrócimy jeszcze w ostatniej części książki.

Spośród nowych studiów z teorii teatru, w których stwierdzamy niewątpliwą obecność świadomości raczej niż inspiracji semiotycznej, wymienić trzeba *Chwyt teatralny* A. T. Kijowskiego [138], poprzedzony jego artykułami w „Dialogu" o instrumentalnej teorii teatru [139].

Sam tytuł od razu przywołuje kategorię formalistów rosyjskich: *priem*, dobrze nam znany i podobnie zresztą rozumiany —

---

[135] A. Greimas, por. przyp. 102, a także rozdział pt. *Kluczowe Problemy*

[136] G. Sinko, op. cit., s. 195.

[137] G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym — Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

[138] A. T. Kijowski, *Chwyt teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru*, Kraków 1982.

[139] A. T. Kijowski. *Instrumentalna teoria teatru*, „Dialog" 1980, nr 8, s. 129—136.

szeroko, jako wszelki zabieg artystyczny. W książce Kijowskiego odnajdujemy inne ślady formalistycznego myślenia: ważna jest przede wszystkim funkcja wszystkich elementów, instrumentalny użytek z postaci czy rekwizytów. Sprawa rekwizytu jest tu zresztą szczególnie wyeksponowana (z odwołaniem do studiów Veltruskiego), jako bardzo zasadniczy instrument gry. Poza tym formalistów rosyjskich przypomina też silnie przez Kijowskiego podkreślony efekt zaskoczenia i wyolbrzymienia: to także mutacja znanego nam priemu *ostranienija*. Oddajmy jednak głos Kijowskiemu dla ilustracji jego, szerszego niż u formalistów, rozumienia chwytu: „Teatr powstaje wtedy, gdy dowolny element rzeczywistości zostanie poddany działaniu chwytu teatralnego. Istota chwytu sprowadza się do wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupia powszechną uwagę i jako instrument gry ogniskuje emocję zbiorową w ukonstytuowanej przez siebie, specyficznej przestrzeni, wyznaczonej przez strefę napięcia" [140].

Odmienna od formalistów jest tu intencja objęcia terminem tekst różnego typu działań (także *happeningu* i *performance art*) oraz — obecny w całej książce — aspekt społeczny, akcent na komunikację między twórcami spektaklu i widzem, powszechne zresztą już dziś dowartościowanie współtwórczej roli widza.

Odnotowaliśmy już poprzednio (omawiając semiotykę teatru *du premier souffle*) wczesną i znamienną wypowiedź Łotmana: *Tieatr i tieatralnost' w stroje kultury naczała XIX wieka*. W czasopiśmie rosyjskim „Tieatr" (1980 nr 1) ukazało się studium przełożone na kilka języków obcych (także i na polski) [141], którego nie można pominąć, choć adresowane jest wyraźnie do rodzimego odbiorcy. Do rodzimego — i to zupełnie nie obeznanego z zagadnieniem. Stąd żenujące niemal wprowadzenie w fikcyjny i symboliczny charakter gry, w znakowy charakter wielu zjawisk w życiu pozateatralnym. Na rodzimego adresata wskazuje też egzemplifikacja ograniczona do klasyki rosyjskiej i obcej oraz odwołaniem do „naszego współczesnego teatru realistycznego" (w zachodnich pracach semiotycznych egzemplifikacja jest zgoła inna: Beckett, Genêt...)

[140] Ibidem, s. 132.

[141] J. Łotman, *Semiotyka sceny*, tłum. B. Żyłko, „Dialog" 1984, nr 11, s. 87—103.

Podobnie i omówienie roli, *emploi*, scenariusza przeznacza Łotman dla naiwnego odbiorcy, przestrzegając go zarówno przed zbytnim uleganiem iluzji, jak i jej całkowitym odrzuceniem, przed utożsamieniem sceny z życiem. Jednak wśród tych uwag trafiamy też na ciekawe stwierdzenia, np. dotyczące opozycji scena-widownia z punktu widzenia semiotyki teatralnej: istnienie-nieistnienie, znaczące-nieznaczące („Przestrzeń sceniczna wyróżnia się wysokim nasyceniem semiotycznym", s. 92). Analiza semiotycznego charakteru spektaklu zawiera się właśnie w rozdziale pt. *Przestrzeń sceny*, z interesującą analizą *Świętoszka*, obecną w *Rozmowach Goethego z Ackermannem*, do której Łotman dorzuca własne komentarze.

Akcja sceniczna pojęta tu jest, podobnie jak w pracach semiotyków zachodnich, jako tekst „o znacznej złożoności, wykorzystujący znaki różnego typu i różnego stopnia umowności" (s. 94). Nieustannie podkreśla też Łotman paradoksy i ambiwalencję znaków teatralnych, które są równocześnie realne i iluzoryczne, umowne, a dotyczy to zarówno aktora, jak i dekoracji i rekwizytu.

Bardzo prosto i jasno tłumaczy Łotman istotę spektaklu jako tekstu, gdyż posiada on: 1. cechę wyrażenia, 2. cechę odgraniczenia i 3. jedno właściwe znaczenie. Czytamy dalej: „Materialnie wyrażaną akcję osiąga się przez samą inscenizację, odgraniczenie — poprzez wyraźnie zaznaczone sygnały początku i końca komunikatu w czasie oraz jego granic przestrzennych. Wreszcie spektakl będąc na niższych szczeblach organizacji nosicielem wielu oddzielnych komunikatów, posiada zarazem całościowe, zintegrowane znaczenie i spełnia pewną całościową funkcję kulturową" (s. 97).

Świeże jest tu ujęcie całego procesu komunikacji między sceną i widownią: widzi go Łotman w kategoriach bardzo dynamicznych, w kategoriach walki kodu spektaklu z kodem kulturowym widza. W takim widzeniu nie jest Łotman odosobniony, jak świadczą o tym wyżej zreferowane prace semiotyków zachodnich. Oddziaływanie na widza („pragmatyka teatralna") stanowi tu zresztą przedmiot obszerniejszego omówienia, jak też „ensemble semiotyczny", przy użyciu kategorii systemów czy znaków *dyskretnych* i *niedyskretnych*. Te ostatnie nie dadzą się wyodrębnić między sobą i dopiero jako cały zespół tworzą złożony całościo-

wo znak. Polskie terminy dyskretny i niedyskretny nie oddają intencji autora — należałoby tu użyć innych odpowienników.

Wspomniane już poprzednio biuletyny redagowane przez Jean Altera pt. „Forum" sygnalizują bardzo wiele prac *in progress*. Dotyczą one semiotyki spektaklu lub recepcji, obiecują nowe modele semiotyczne, czasem biorą na warsztat jeden gatunek czy jedną inscenizację.

Znamienne, że powtarza się w nich termin *performance* — zresztą w różnych znaczeniach: każde widowisko, inscenizacja, spektakl — ale też i działania parateatralne, objęte zostało pojęciem *performance art* (w Polsce istotę takich działań starał się wyjaśnić i zilustrować przykładami Grzegorz Dziamski [142].

Drugi termin, hasło wywoławcze powracające w tytułach prac czy rozdziałów, to *théâtralité*, teatralność, rozmaicie rozumiana, przeważnie jednak jako zespół cech specyficznych, wspólnych fenomenom teatralnym i decydujących o ich charakterze. Nieraz zresztą oba terminy: *performance* i *théâtralité* spotykają się w tytule tego samego studium [143].

Od dłuższego czasu też są w obiegu terminy: *lecture* i *écriture*, odniesione do teatru-spektaklu. Jeśli spektakl jest tekstem, powstałym w wyniku pracy „pisarskiej", *écriture*, należy go prawidłowo odczytać poddać więc uważnej wielostronnej *lecture*, Stąd hasło *lire le théâtre*. Bardzo już rozpowszechnione, funkcjonuje w wielu językach.

Wreszcie: *discours*, dyskurs teatralny czy dramatyczny, częściej odniesiony do językowych wypowiedzi, ale nie tylko. O wielu innych kategoriach już się mówiło, zwłaszcza o specyfikacji pojęcia kodu przez dodanie różnorodnych przymiotników.

Czy wspomniane tu krótko (i na pewno niedostatecznie przedstawione) teorie semiotyczne sprawdziły się już w studiach badaw-

---

[142] G. Dziamski, *Performance Art*, „Dialog" 1982, nr 7, s. 79—101. Zdaniem autora, termin Performance Art upowszechniły dwie imprezy artystyczne w 1978 r. w galeriach malarskich. Sympozjum międzynarodowe (Nieborów, maj 1985) pt. Performance dotyczyło zjawisk teatralnych.

[143] Por. J. Féral, *Performance et théâtralité: le sujet démystifié*, (w:) *Théâtralité, écriture et mise en scène*, éd. J. Féral, 1986.

czych, w analizie dramatu, w opisie inscenizacji, w większych syntezach? Starano się tu zasygnalizować obecną niemal w każdej większej pracy egzemplifikację, zazwyczaj operującą niewielkimi wycinkami „tekstu widowiska", na przestrzeni jednej lub paru scen. Wciąż czekamy na obszerniejsze prace historyczne w semiotycznym kluczu. Potrzebę takich prac dostrzegli już dawno Włosi (Pagnini, Ruffini); ogłaszali też historyczne studia w czasopismach takich jak: „Biblioteca Teatrale" czy „Strumenti critici". Udowodniono w tych studiach pożytki epistemologiczne, jakie mogą wyniknąć z prac historycznych semiotycznie zorientowanych. Referowana przeze mnie praca Ruffiniego wprowadza w swej trzeciej części takie właśnie hasło: *Per una epistemologia...* Konieczność uprawiania semiotyki historycznej (*per una semiotica storica*) uzasadnił obszernie w 1982 r. De Marinis w czasopiśmie „Versus"; *Zrozumieć teatr: ku semiotyce historycznej jako epistemologii dyscyplin teatralnych* [144]. Stwierdza on ogólną stagnację w zakresie praktyki teatralnej, ale i teorii (ok. 1980 r.), mimo wzbierającej *logo-rei*. Powołując się także na tezy C. Segre i U. Eco, De Marinis widzi w semiotyce element unifikacji, ogólną teorię kultury, (która pozwoli objąć cały zespół faktów kulturowych), logikę i metodologię. Dzięki niej będzie można objąć badaniem zjawiska kultury jako zjawiska znaczące i komunikatywne (*fenomeni significativo-comunicativi*). Semiotyka teatru stanie się wówczas „epistemologią interdyscyplinarną". Pytanie: czy właśnie semiotyka?, trzeba zastąpić innym: „jaka semiotyka"? Od semiotyki kodów czas już przejść do semiotyki interpretacyjnej, od postawy strukturalistycznej do pragmatycznej, do badania kontekstualnego spektaklu. Dyrektywa ta dotyczy zarówno kontekstu bezpośredniego (teatralnego) jak i kontekstu ogólnego (kulturowego, ideologicznego, filozoficznego). Studia teatralne (teatrologiczne) tworzyły dotąd *opus oratoricum* — niech staną się *opus semioticum*.

Najambitniejszą próbę w tym kierunku podjął tylekroć tu wspominany Patrice Pavis. Jest to rzecz pt. *Marivaux à l'épreuve*

---

[144] M. De Marinis, *Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali*, „Versus" sett.dic., 1982.

de la scène [145] (*Marivaux — próba teatru*). Niezwykle erudycyjna praca, gdzie analizę inscenizacji (czterech wybranych komedii) poprzedza szczegółowa penetracja i prezentacja kontekstu społecznego, warunków produkcji i odbioru w połowie XVIII wieku. Pavis akcentuje stałe dialektyczne napięcie między naciskiem kontekstu społecznego (*idéotextuel*) i własną autonomią tekstu (elementem *autotextuel*). Jak pamiętamy, Pavis mówił w swoich teoretycznych wywodach o kodzie ideologicznym i społecznym, interweniującym w strukturę tekstu (literackiego czy teatralnego). Teraz w książce o Marivaux stara się pokazać procesy tej interwencji.

I w twórczości naukowej Pavisa, i innych semiotyków, dostrzegamy coraz większe zainteresowanie samym dramatem i jego strukturą słowną dialogu. Począwszy do Steena Jansena problematyka ta staje się w pracach semiotyków coraz intensywniej obecna. Wspomniano tu o karierze terminu *discours*. W związku z tym wymieńmy też książkę M. Issacharoffa *Le spectacle du discours* [146]. Niewątpliwą wartość zachowują też starsze i nowe artykuły J. Veltruskiego o dramacie (*Dramat jako literatura i widowisko*, *Tekst dramatyczny jako współczynnik teatru*, *Dramat jako utwór poetycki* [147]).

Próby matematyzacji teatru

„Der Zusammenhang von Kunst und Mathematik ist altbekannt" — przypominają nam estetycy współcześni z Maksem Bense na czele. Na długo przed Renesansem zrodziła się ambicja matematycznego (arytmetycznego czy geometrycznego) opisu dzieła sztuki. Rosnący autorytet nauk matematycznych wyostrza dziś tę ambicję, ujawnioną też w wielu sympozjach i publikacjach pod hasłem: „Poetyka i matematyka". Pochwałę liczby usłysza-

---

[145] P. Pavis, *Marivaux a l'épreuve de la scène*, Publ. de la Sorbonne, Paris 1986, ss. 500.

[146] M. Issacharoff, *Le spectacle du Discours*, Paris, Corti, 1985.

[147] J. Veltruský, *Drama as literature and performance*, *Dramatický text jako součást divadla*; *Drama jako basnické dílo*.

no niedawno z ust czołowych semiotyków, np. J. Łotmana: „Struktura paradygmatyczna kultury faworyzuje przemianę funkcji liczby, która z jednego z elementów kultury staje się symbolem uniwersalnym. [...] Trzeba traktować naukę o liczbach nie jako dyscyplinę, która bada tylko jako określony kwantytatywny aspekt wszechświata (tę rolę pełnią w kulturze matematycy), lecz jako naukę nauk. Odsłania ona pierwotne związki między właściwościami, które to związki trzeba zawsze interpretować w kategoriach odpowiedniego planu" [148].

Za patrona estetyki matematycznej uchodzi Maks Bense, jakkolwiek poprzedziły go przedwojenne wypowiedzi G. D. Birkhoffa (z 1928 i 1931 r.) — na kongresach międzynarodowych i w druku. Dopiero jednak obszerna *Aesthetica* Bensego i jego dwutomowe dzieło pod programowym tytułem: *Geistesgeschichte und Mathematik* [149] stały się datą w dziejach estetyki matematycznej czy matematyzującej.

Bense proklamuje Galileuszowy typ estetyki w opozycji do Hegeliańskiego, interpretacyjnego; postępowanie naukowe spod znaku Galileusza chce ustalać fakty tak w zakresie fizykalnej, jak i estetycznej rzeczywistości. Ustalać zaś, *festellbar machen*, znaczy to przedstawić w obiektywnej i materialnej postaci. Znamienny jest zresztą dualizm, który wprowadza tu Bense: „rzeczywistość estetyczna to jeden z dwóch (obok fizykalnego) aspektów rzeczywistości kosmologicznej".

Jeśli nawet pewne teorie Bensego (np. bardzo ogólna koncepcja znaku) okazały się kontrowersyjne i zostały podważone, ostały się jego kategorie i pewne propozycje terminologiczne. I tak

---

[148] „La structure paradygmatique de la culture favorise donc la transformation du nombre qui d'élément de la culture en devient le symbole universel. [...] Il faut considérer la science des nombres non comme une discipline étudiant un aspect déterminé, quantitatif de l'Univers (ce sont les mathématiciens qui tiennent cette place dans la culture), mais comme une science des sciences faisant apparaître des rapports primordiaux entre les qualités, et qu'il faut chaque fois interpréter en termes du niveau correspondant". J. Łotman, *Sémantique du nombre et type de culture*, „Tel Quel" 1968, nr 35, s. 24—27. Referat wygłoszony był w ramach Szkoły Letniej w Tartu w 1967 r.

[149] M. Bense, *Geistesgeschichte und Mathematik*, t. I—II 1947—1949; *Aesthetika*, t. I—IV, Stuttgart 1954—1960; *Aesthetika*, Baden-Baden 1965.

przyjęto na ogół (w estetyce matematycznej) hierarchię znaków (znaki podstawowe i super-znaki), które w ujęciu Bensego odpowiadają najniższym i najwyższym wymogom czy wyróżnikom przedmiotu estetycznego (*Mindest und Hoechstforderungen*). Ze względu na te ostatnie (najwyższe wyróżniki) przywołuje Bense koncepcję trojakiej funkcji znaku, wypracowaną przez Ch. S. Peirce'a. Funkcje te odnoszą się: 1. do znaku jako takiego, do repertuaru znaków; 2. do przedmiotu, który znak ma reprezentować — jako symbol, indeks albo obraz; 3. do samego interpretanta znaku. W nawiązaniu do tych dystynkcji mówi Bense o trzech relacjach znaku: *Ordnungsrelation*, *Unbestimmtheitsrelation* i *Wertrelation*. Każda z tych relacji (czy planów) jest, zdaniem Bensego, wymierna, *numerisch zugaenglich*. I tak stopień uporządkowania, zorganizowania dzieła sztuki można by określić poprzez ilość składników, warstw, czy ilość zabiegów konstrukcyjnych, złożoność bowiem jest wartością. Oczywiście złożoność tę czy bogactwo ocenia się zazwyczaj raczej makroestetycznie (intuicyjnie, na podstawie syntetycznego, ogólnego spojrzenia na dzieło) niż mikroestetycznie, a więc przy pomocy szczegółowszych wyliczeń i statystyki.

Druga relacja (Unbestimmtheitsrelation) odpowiada chyba Ingardenowskiej kategorii niedookreśloności. Dziś użylibyśmy może terminu struktura otwarta; każde bowiem dzieło sztuki (i przedmiot estetyczny, które to terminy pojawiają się tu często zamiennie) otwiera różnorodne możliwości dookreślenia. Ilość alternatyw jest jednak ograniczona i wymierzalna, jak wymierzalna jest każda entropia.

Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej w wypadku trzeciej relacji znaku: aspektu wartości. Wartość nie jest bowiem naturalnym immanentnym predykatem znaku: zostaje mu przypisana przez interpretanta, który w ten sposób przemienia rzecz w znak (nośnik wartości, *Werttraeger*). I tę właściwość przedmiotu estetycznego uważa Bense za wymierzalną: o większej wartości decyduje większa ilość cech, właściwości, bogactwo opisów (*Deskriptionen*), w stosunku do możliwych czy zazwyczaj występujących.

Konsekwencje tych teoryj oraz ich dalsze przekształcenia przedstawił T. Pawłowski w swym informacyjnym szkicu o poety-

ce matematycznej (z 1976 r.)[150]. Słusznie też podkreślił wkład A. Molesa[151], który i w semiotyce, i w socjologii sztuki zdobył już sobie wysoki autorytet.

Dzisiejsi proponenci metod matematycznych w teatrologii powołują się na ogół nie na Birkhoffa czy Bensego, lecz na pierwsze próby ustalenia ilości (i repertuaru) sytuacji dramatycznych. Próby takie podejmowano już od dawna: G. Polti[152] ograniczył ilość możliwych sytuacyj do 36, ale E. Souriau, stosując prawa kombinatoryki, poprawił wyliczenia, kładąc w tytule książki z 1950 roku *Dwieście tysięcy sytuacyj dramatycznych*[153]. Ta imponująca cyfra wynikła z założenia, że istnieje 6 zasadniczych sił dramaturgicznych, które mogą wchodzić ze sobą w różne związki.

Na ten sam okres przypada też początek studiów statystycznych nad słownikiem teatru klasycznego we Francji. Inicjator tych badań, P. Guiraud[154], ustalił w ten sposób preferencje leksykalne poszczególnych autorów (Corneille'a, Molière'a, Racine'a) dostarczając materiału do dalszych interpretacyj. Ten typ studiów zainteresował przede wszystkim lingwistów.

Błyskawiczna kariera teorii komunikacji, teorii informacji, cybernetyki — nie ominęła i teatru jako możliwego przedmiotu czy modelu badania. Myśl ta pociąga zarówno matematyków, jak i krytyków teatralnych: teatr jako maszyna cybernetyczna. Równocześnie, w r. 1965, problem taki podejmuje w Niemczech F. von Cube[155], w Polsce zaś młodzi adepci teatrologii, E. Balcerzan

---

[150] T. Pawłowski, *O estetyce matematycznej*, „Studia Filozoficzne" 1976, nr 4.

[151] A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958; *Comment peut-on „mesurer" le message parlé?* „Folia Phoniatrica" 1952, 4.

[152] G. Polti, *Les 36 situations dramatiques*, „Mercure de France" 1924.

[153] E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

[154] P. Guiraud, *Les caracteres statistiques du vocabulaire. Essai de méthodologie*, Paris 1954; *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Dodrecht 1959; *Zagadnienia metody statystyki językoznawczej*, tłum. M. Kniagininowa, Warszawa 1966.

[155] F. Von Cube (unter Mitwirkung von W. Reichert), *Das Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik*, (w:) *Mathematik und Dichtung*, ed. H. Kreuzer, München 1965.

i Z. Osiński [156]. Tytuł wypowiedzi Cubego brzmi: *Dramat jako przedmiot badania cybernetycznego*; polscy teoretycy mówią o *Spektaklu teatralnym w świetle teorii informacji*. Od nich też zaczniemy.

Autorzy wyjaśniają funkcjonowanie procesu informacji, który działa na zasadzie sprzężenia zwrotnego między zespołem nadawczym (twórcy spektaklu) i odbiorczym (widownia), współtworzącym komunikat (spektakl). Wprowadzone zostaną kategorie takie jak wejścia i wyjścia informacyjne oraz wejścia i wyjścia zasileniowe. Ten ostatni zespół pojęć odnosi się zarówno do danych materialnych (tworzywa), jak i do danych innego rzędu, indywidualnej natury (wyposażenie poszczególnych twórców spektaklu — ich pamięć, kultura, energia). Wszystkie te elementy decydują o kształcie komunikatu, który będzie przedmiotem analizy i graficznej prezentacji autorów.

Niewątpliwą zasługą autorów jest poprawny i pełny opis narodzin spektaklu jako układu czy sekwencji sygnałów, składających się na „przekaz informacyjny, czyli komunikat". Przy tej okazji wprowadzona zostanie i zastosowana do teatru terminologia informatyki, a więc kod, subkod, kontekst, kanał, układ quasi-stabilny, entropia. Co prawda humanistów zapoznał z tymi kategoriami już poprzednio Jakobson w swoich referatach i tłumaczonych u nas publikacjach. Osiński i Balcerzan ustalają też pewne zasady współdziałania subkodów w spektaklu: wzajemna aktywizacja, substytucja, odświeżanie wartości informacyjnej, walka o dominację, nieuchronna redundancja i jej funkcja. Niektóre z tych problemów były już przedmiotem rozważań przed wojną w Pradze: i tak możliwość wymiany funkcji znaków i przyjmowanie tej samej funkcji przez inny rodzaj znaków analizował Honzl [157], omawiając mobilność (*pohyb*) znaku; wszechstronnej analizy funkcjonalnej znaków teatralnych dokonał P. Bogaty-

---

[156] E. Balcerzan, Z. Osiński, *Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie*, tłum. na niem. H. Orłowski, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1966, t. VIII, z. 2, s. 65—88, 1967, t. X, s. 122—131.

[157] J. Honzl, *Pohyb divadelního znaku*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6, s. 177—188.

riew [158]. Prac tych nie znali w 1965 r. ani autorzy artykułu (Osiński i Balcerzan), ani jego czytelnicy.

Spośród pojęć wprowadzonych przez Osińskiego największą karierę zrobiło pojęcie przekładu. Występuje ten termin w dwóch znaczeniach: na określenie spektaklu jako przekładu intersemiotycznego i w sensie aktu dekodowania komunikatu. To w tym drugim znaczeniu pewne subkody czy znaki teatralne są przekładalne (mogą być zracjonalizowane w języku), inne zaś — nieprzekładalne.

Przyglądają się też autorzy zjawisku polarności; w konstytuowaniu się komunikatu-spektaklu czynne są dwie przeciwstawne siły. Jedna z nich dąży do quasi-stabilności, utrwalenia form wypracowanych (na premierze spektaklu), druga — przeciwnie, do stałego zwiększania się i podtrzymywania entropii (teatr spontaniczny, happening).

W wypowiedziach Osińskiego i Balcerzana z lat sześćdziesiątych nie proponuje się jeszcze wyznaczników dla wyliczeń ilościowych. Autorzy sądzą, że na próby takie jest jeszcze za wcześnie, ale uważają sygnały informacyjne spektaklu za wymierne „pod względem pojemności i intensywności".

Przed podaniem takich wyznaczników nie zawahał się badacz niemiecki, Von Cube [159], uznając za możliwe określenie pojemności informacyjnej komunikatu teatralnego w bitach. Operuje też pojęciem selektywnej, a ściślej: efektywnej, wybiórczej entropii. Będzie ona głównym przedmiotem jego refleksji.

Cube rozważa też możliwość zastosowania teorii Bensego do dramatu, powołując się na jego myśl użycia matryc socjometrycznych, rozłożenia dramatu na szereg socjogramów; przede wszystkim jednak skupia się na diagramie entropii. Przedstawi takie diagramy dla kilku dramatów: *Antygony*, *Fedry* i kilku sztuk Brechta, zbudowanych oczywiście na innej, niearystotelicznej zasadzie.

W diagramie entropii wzięto pod uwagę: 1. Ocenę sytuacji

---

[158] P. Bogatyrev, *Znaky divadelní*, „Slovo a Slovesnost" 1938, nr 4, s. 138—149. Przekład polski w tomie: *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.

[159] Por. przyp. 157.

decyzyjnej danej postaci (0 — niemożność wyboru; — wybór negatywny; +wybór pozytywny, czyli sytuacja pomyślna dla danej postaci); 2. Podział na fazy, które nie zawsze odpowiadają podziałowi dramatu na akty; 3. Wybraną grupę postaci-bohaterów. Tu zresztą pada pytanie, czy nie należałoby uwzględnić wszystkich postaci? 4. Interpetacja sytuacji danej postaci w danej fazie prowadzić będzie do syntetycznych uwag o strukturze dramatu. I tak diagram dla sztuk Brechta będzie kilkuwierzchołkowy, gdyż Brecht łamie arystoteliczną zasadę jednego punktu kulminacyjnego przed perypetią, natomiast dramaty wzorca klasycznego zachowują jednowierzchołkową budowę. Von Cube proponuje, by nową klasyfikację czy typologię dramatu oprzeć na tym właśnie kryterium: na diagramie entropii, który pozwoli przedstawić i oszacować liczbowo wzajemne powiązania między postaciami, także interrelacje w zakresie wspólnych czy wzajemnych wyborów. Do tego właśnie zjawiska odnosi Cube pojęcie elektywnej entropii.

Za datę otwierającą właściwą teatrologię metematyczną uchodzi jednak rok 1966/67, kiedy to profesor uniwersytetu w Bukareszcie, Solomon Marcus, ogłosił wykłady o poetyce matematycznej. W ramach tych wykładów przedstawił metodę matryc binarnych z odpowiednimi parametrami, odniesioną do sztuki teatralnej. W tym samym roku (1966) Marcus prezentuje swoje teorie na Węgrzech, w Szegedzie, o czym mówi natychmiast sprawozdanie pod znamiennym tytułem: *Matematyka i teatr* [160]. W następnym roku, 1967, teorię prof. Marcusa poznaje Paryż. Streszczenie odczytu pt. *Modele matematyczne w badaniu dramatu* ogłaszają „Informations" [161].

W studiach Marcusa pojawia się pojęcie strategii postaci. Problem ten rozwinie autór w szeregu prac, wprowadzając do analizy nowe parametry i metodę grafów. Znajomość tych teoryj rozprzestrzenia się bardzo szybko; prace Marcusa tłumaczone są na inne języki, powstają też próby zastosowania jego kategoryj do analizy konkretnych dramatów. Próby te podejmują zarówno ru-

[160] L. Kalmar. *Matematika és szinhaz*, „Del Magyar Orszag" 56, 1966, nr 263.

[161] S. Marcus, *Modèles mathématiques dans l'étude du drame. Stratégie des personnages*, (w:) *Méthodologie de l'histoire et de la critique littéraire*, Bucuresti 1969.

muńscy badacze (Michai Dinu) [162] jak i Riewzinowie w pracach publikowanych w 1972 i 1973 roku [163]. Przedtem jednak, bo w 1970 r., Marcus występuje z książką *Poetica matematica* [164], której wielką część (70 stron) wypełnia wykład jego metody badania teatru. Książka ukazuje się w języku rumuńskim bez streszczeń obcojęzycznych (tylko spis rzeczy — po angielsku). Istnieją na szczęście łatwiej dostępne, choć skrótowe, wypowiedzi Marcusa w językach angielskim, francuskim i niemieckim, które pozwolą nam przybliżyć najważniejsze jego kategorie, przede wszystkim strategię postaci [165].

Sam termin strategia pochodzi z teorii gier, gdzie przez strategię partnera w grze wielochodowej (a tak należy chyba określić proces dramatyczny) rozumiemy „taki zespół informacji, który pozwala jednoznacznie ustalić, jaki ruch wybiera dany partner przy każdym swoim posunięciu, zależnie od gry przeciwnika" [166]. Prowadzi to autora do rozważań nad przydatnością kombinatoryki deterministycznej i probabilistyczno-informatycznej w zastosowaniu do badań nad strategią postaci.

W wywodzie Marcusa znajdą się takie kategorie, jak konfiguracja i konfrontacja postaci, hierarchia postaci, równowaga dramatyczna, status postaci, dystans i średnica sceniczna..., przy czym każdą z tych kategoryj próbuje autor wymierzyć. I tak konfrontacja postaci da się obliczyć (ilość spotkań czy scen angażujących dane postaci), co w konsekwencji pozwoli nam ustalić i hierarchię tych osób. Równowaga dramatyczna zależy od ilości układów antagonistycznych i nieantagonistycznych: przy parzystej ilości dwójek (par) antagonistycznych możemy spo-

---

[162] M. Dinu, *Contribution à l'étude mathématique du théâtre*, „Revue Roumaine de Mathématiques Pures et Appliquées" vol. 15, 1970, nr 4, s. 521—543.

[163] O. G. Riewzina, I. I. Riewzin, *On Marcus' descriptive model of theatre*, „Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée" vol. 10, 1973, nr 1, s. 27—31.

[164] S. Marcus, *Poetica matematica*, Bucuresti 1970.

[165] S. Marcus, *Stratégie des personnages dramatiques*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, ed. A. Helbo, Bruxelles 1975, s. 73—95. Podstawą prezentacji będzie głównie tekst francuski *Stratègie des personnages*. Tekstowi towarzyszy również obszerna bibliografia, którą tu wykorzystano, podobnie jak jeszcze bogatszą bibliografię zawartą w książce rumuńskiej *Poetica matematica*.

[166] E. Kofler, *Gry*, (w:) *Strategia gier*, Warszawa 1969.

dziewać się sytuacji stabilnej, nieparzysta ilość zapowiada sytuację chwiejną i prawdopodobieństwo zmiany układów.

Status postaci określa matryca binarna o 11 punktach (pytaniach). Dotyczą one obecności czy nieobecności danej postaci na scenie (w ludzkim, zwierzęcym czy pozaziemskim kształcie); udziału w akcji i dialogach; zmienności czy niezmienności statusu ontycznego; sposobu percepcji; sposobu traktowania postaci „zbiorowych". Do parametrów tych dorzucono później jeszcze inne, np. parametr mobilności postaci, dystansu przestrzennego między nimi, ilości wypowiedzianych kwestyj.

Marcus operuje również pojęciem odległości scenicznej i średnicy. Odległość między dwiema postaciami określa łańcuch innych osób, jakie się ukazują na scenie, zanim dojdzie do spotkania między x i y. Największa odległość wyznacza średnicę sztuki; ale średnica ta bywa również nieokreślona czy nieskończona, gdy brak konfrontacji.

Postaci dotyczy również pojęcie jądra grafu. Jądro to zespół „niezależnych wektorów", postaci podstawowych, z którymi powiązane są lub wchodzą w relacje wszystkie inne osoby dramatu. Często są to postaci na pozór drugorzędne (służący, subretka); okazują się one jednak ważnymi pośrednikami, biorą udział w konfrontacji z innymi partnerami i centralizują czy generują zdarzenia.

Każdy z problemów, przed chwilą wspomnianych, stara się autor zapisać w formie symboli algebraicznych, by uchwycić kwantytatywny aspekt. I tak np. hierarchię postaci zapisuje Marcus w ten sposób:

$$H_{(y)} = -\log_2 - P_{(y)}$$

gdzie y to konfiguracja postaci w danej scenie, zaś P_y to jej prawdopodobieństwo, przewidywalność. Wywodom Marcusa towarzyszą też liczne diagramy, tablice i grafy.

Strategia postaci to jednak rezultat podwójnego działania: kombinatoryjnego i generatywnego. Stąd może zwrot Marcusa ku lingwistyce i nasilenie językoznawczej terminologii w jego studiach, również w tych, które dotyczą teatru.

Spotykamy np. w pracach Marcusa takie terminy, jak fonem teatralny, morfem dramatyczny, sylabę. Terminy te zos-

tały wprowadzone jako jednostki przydatne przy segmentacji dramatu: fonemami byłyby poszczególne sceny, morfemami — zespoły scen przynoszące nowe informacje (wyraźny wzrost lub wyraźny spadek informacji). Sylaba dramatyczna (pojęcie to zaproponował i określił Michai Dinu [167], zaczynałaby się w punkcie przełomu informacyjnego w grupie morfemów. Przypisując każdej sylabie określoną ilość informacji, uzyskalibyśmy możliwość zapisu liczbowego. Jednostki wyższego rzędu, tj. zespoły scen o wielkiej wartości informacyjnej, odrębne epizody, można by nazwać supersylabami (*hyper-syllabes*). Sceny kluczowe występują zwykle w pozycji finalnej: zamykają epizody. Segmentację taką zastosowano już do 12 tragedyj Racine'a i 12 dramatów Corneille'a [168].

Jak wspomniano, Marcus próbuje znaleźć sposób „wymierzenia" wszystkich składników dramatu, również i stopnia werbalizacji konfliktów, obliczając ilość scen mówionych do bezsłownych, ogólną ilość wypowiedzi, ich długość, częstotliwość itp. Do strategii postaci proponuje też *explicite* zastosować teorię gier. Nie budzi to oczywiście sprzeciwu, jeśli przez grę będziemy rozumieć, według definicji Koflera, „każdą sytuację decyzyjną, której rozstrzygnięcie nie zależy tylko od podejmującego decyzję, lecz również od innych czynników [169]". Dokonano już w ten sposób analizy *Otella*, w kategoriach gry o sumie zerowej, o jednym partnerze aktywnym [170].

Wywody Marcusa podsumuje znamienna konstatacja, że matematyka i lingwistyka potwierdzają — paradoksalnie! — przewodnią rolę środków pozasłownych w teatrze, redukując rolę dialogu.

Nie sposób przedstawić na tym miejscu wszystkich propozycji „matematyzacji" teatru: o niektórych mówię zresztą obszerniej gdzie indziej, np. o wczesnej — w stosunku do Marcusa — książ-

---

[167] Por. przyp. 164.

[168] P. Teodorescu-Brinzeu, *An application of the game theory in study of Shakespeare's play „Othello"*, „Cahiers de Linquistique Théorique et Appliquée" 1975.

[169] E. Kofler, op. cit., s. 71.

[170] Por. przyp. 168.

ce Ginestiera [171], bardzo poważnych wywodach Ruffiniego [172] czy duńskiego badacza, Steena Jansena [173]. Zatrzymamy się jedynie na bardzo indywidualnej, znacznie odbiegającej od pozostałych wypowiedzi J. Altera: *Ku matematekstowi w teatrze*: *kodując „Godota"* [174].

Autor zakłada tu taką transkrypcję tekstu sztuki Becketta, która zbuduje system znaków, stworzy metajęzyk o właściwościach generatywnych. Jego działanie semiotyczne oprze się o dwa *référénts* tekst i percepcję (*lecture*) pojmowaną dzisiaj jako analiza i twórczość (*production*). Zostaną wzięte pod uwagę relacje między elementami tekstu, tj. między postaciami lub jednostkami dramatycznymi sztuki, uwzględni się też mobilność tych elementów oraz ich czas trwania.

Terminem kod posługuje się autor w dość specjalnym znaczeniu, skoro w ten sposób określa trzy opozycje dramatu: identyczność-różnica; wewnętrzność-zewnętrzność; zmienność--trwałość. Do tych trzech zasadniczych opozycji dorzuci dwie drugorzędne: abstrakcyjność-konkretność oraz wyższość-niższość. Każdy z tak wyodrębnionych kodów zostanie poddany analizie opisowej i próbie algebraicznego zapisu w odniesieniu do dwóch jednostek (układów) dramatycznych sztuki: układu Vladimir-Estragon i układu Pozzo-Lucky. Binarność okaże się zresztą zasadą strukturalną całości, ujawnioną przecież i w tych opozycyjnych „kodach". Budują one strukturę całości, gdzie wyraźnie wyodrębniają się relacje wewnętrzne od zewnętrznych, statyczne od dynamicznych, abstrakcyjność i konkretność, dążenia centrypetyczne i polaryzacja. Sprawie abstrakcyjność vs. konkretność poświęci autor nieco więcej uwagi, wskaże bowiem na wyeksponowane dwa

---

[171] P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde. Essai de critique esthétique*, préface d'Etienne Souriau, Paris 1961.

[172] F. Ruffini, *Semiotica del teatro*, I. *Ricognizioni degli studi*, „Biblioteca Teatrale" 9, 1974; II. *La stabilizzazione del senso. Un aproccio informazionale*, BT 12, 1975; III. *Per una epistemologia degli studi teatrali*, BT 14, 1976.

[173] S. Jansen, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, „Langages" 1968, nr 12, s. 71—93; *Qu'est-ce une situation dramatique*? „Orbis-Litterarum" Copenhague 1973, nr 4, s. 264—292.

[174] J. Alter, *Vers le mathématexte au théâtre*: *Ven codant „Godot"*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, s. 42—60.

aspekty egzystencji ludzkiej, które wyrażone są przez dwa układy postaci. Niezmienność kondycji ludzkiej, jej powszechność i identyczność reprezentuje układ Vladimir-Estragon; niepowtarzalność, indywidualność, ale i chwiejność sytuacji człowieka, podległego zmianom czasu — układ Pozzo-Lucky. Jeśli skonfrontujemy z tymi układami jeszcze inną opozycję: wyższość-niższość ujawni się oczywiste uprzywilejowanie abstraktu i intelektu w koncepcji człowieka właściwej sztuce. Nadaremnie staramy się ustalić i uściślić związki między nieruchomym oczekiwaniem pary V-E oraz dwukrotnym przejściem przez scenę pary P-L. Paradoksalne opozycje, jakie stąd wynikają, prowadzą do wniosku o niepoznawalności człowieka: sztuka kończy się otwarciem ku niewiadomemu, zasługuje więc na miano struktury otwartej.

Znamienne są też wszelkie odstępstwa i przekroczenia reguł strukturalnych, rządzących — na pozór — sztuką: dzieje się to np. wówczas, gdy wydaje się, że para P-L przyłączy się w oczekiwaniu na Godota do pary V-E lub przeciwnie, że układ V-E wyruszy w drogę wraz z parą P-L. Ale to chwilowe zakłócenie jeszcze bardziej obnaża czy utrwala ustabilizowaną strukturę: w kategoriach referenta oznacza to wyraźną supremację kondycji ludzkiej nad zmienną sytuacją.

„Matematyzacja" analizy, zaproponowana przez Altera, nie przeraża logarytmami: występują tam tylko bardzo elementarne równania: V-E = P-L, czy znaki nierównosci, wyrażające wyższość lub niższość postaci (V>E). Sam autor traktuje z uśmiechem tę „formę (pseudo)matematyczną" pisząc: „Chodziło przede wszystkim o wskazanie przy pomocy *Godota*, jak można (za)kodować teatr, jakie znaczenia mają jednostki dramatyczne. Chcieliśmy zaprezentować kod, którego forma (pseudo)matematyczna uprości skomplikowane działanie podobnie jak język komputera" [175].

Przedmiotem uwagi obu autorów, Marcusa i Altera, stają się struktury i relacje, przede wszystkim w zakresie sytuacyj dramatycznych i postaci. Obaj szukają prawidłowości, analogii, opo-

[175] „Il s'agissait surtout de montrer, au moyen de Godot, comment on peut coder le théâtre. De faire voir l'interêt des unités dramatiques. De présenter (proposer) un code dont la forme (pseudo) mathématique, tel le langage d'ordinateur, simplifie des opérations complexes". (Ibidem, s. 60).

zycyj: obaj myślą kategoriami binarnymi, więc upraszczają i schematyzują złożoną rzeczywistość sztuki. Obaj uwrażliwieni są na funkcje i semantykę tekstu dramatycznego, w niewielkim tylko stopniu odczytując wpisaną w tekst formę teatralną, choć Marcus mówi o strukturach pozasłownych i „nieobecnych". Za wcześnie z pewnością na uogólnienia i przewidywania, dotyczące zasygnalizowanych tu prób. Jakkolwiek teorie Marcusa odbywały triumfalny tour d'Europe (a może i tour du monde), wolno zachować pewien sceptycyzm, który nie jest wcale obcy i proponentom tych metod. Czy istotnie na tej drodze osiągniemy ścisłość, zdołamy wymierzyć informację (ale jaką? w jakim zakresie?), dynamikę scen, istotną tajemnicę postaci z ich prawdziwą „hierarchią"? Czy najszczegółowsze matryce binarne uchwycą złożoność i niepowtarzalność osoby ludzkiej? Czy teoria gier, teoria sytuacji decyzyjnych, formuły na entropię okażą się adekwatnym kluczem do interpretacji Fausta, dramatów Claudela, Eliota, gdzie człowiek rozgrywa partię z Niewidzialnym Partnerem, którego strategii nie sposób przewidzieć, gdyż „pisze prosto po liniach krzywych"?

Umyka też, jak dotąd, próbom algebraicznej transkrypcji, diagramom i geometryzacji (choć próbowano już takich metod) całe bogactwo rzeczywistości teatralnej spektaklu, począwszy od obrazu scenicznego po wymiar czasowy, przestrzenny, mityczny, symboliczny świata poetyckiego, który się na scenie rodzi, ale ją we wszystkich wymiarach i kierunkach przekracza. Ograniczeń tych świadomy jest i Marcus. Nie zaciemnia to jednak jego wiary w matematykę: „... gdyż współczesne nauki matematyczne nie odpowiadają jedynie na pytanie: ile?, ale również na pytanie: jak? Nie są tylko nauką o aspektach kwantytatywnych, lecz ogólną metodą badania aspektów strukturalnych" [176].

Prezentacja poszukiwań i dotychczasowych osiągnięć w zakresie semiotyki teatru nie może i nie powinna zamykać się żadną

---

[176] „...Car les mathématiques modernes ne répondent pas seulement à la question: combien? mais aussi à la question: comment? Elles ne sont pas seulement une science des aspects quantitatifs, mais une méthode générale pour l'investigation des aspects structuraux". (S. Marcus, *Poétique mathématique--non-probabiliste*, „Langage" 1968, nr 12, s. 55.)

konkluzją. Jest to proces wciąż bardzo żywotny i dynamiczny, nie sposób zatrzymać go w biegu dla dokonania doraźnej diagnozy. Starano się tu więc tylko zasygnalizować główne problemy i nieco przytrzeć kolce jeżącym się w tej semiotyce terminom, które istotnie mogłyby *ispugat'* bezbronnego czytelnika.

Kluczowe problemy

W ostatniej części książki pragniemy zastosować nieco inną zasadę: prezentację poszczególnych kierunków i orientacyj metodologicznych zastąpi tu omówienie kilku zagadnień, na których, z różnych powodów i w ramach rozmaitych kierunków, skupia się uwaga ludzi teatru, praktyków i teoretyków. Omówienie takie będzie prowadzić zarazem ku syntetycznemu spojrzeniu na problematykę teatrologii współczesnej. Nie zdołamy zresztą objąć wszystkich ważnych i dyskutowanych dziś zagadnień ani wprowadzić wszystkich kategoryj, którymi się operuje. Wypadnie nam tu też zrezygnować ze słowniczka terminologicznego, który z pewnością okazałby się ciekawy i pożyteczny; może uda się zresztą do tej myśli wrócić w przyszłości.

Zarówno psychologicznie, matematycznie jak i semiotycznie ukierunkowane metody bazują na postaciach i sytuacjach, widząc w ich sprzężeniu jądro, podstawową figurę strukturalną. Od tego sprzężenia więc zaczniemy.

Mimo wciąż głoszonego kryzysu czy dewaluacji języka problem ten niepokoi również badaczy tak bardzo, że i przy tej sprawie trzeba się będzie zatrzymać. I tu zresztą nie sposób rozpleść pewnej zbitki, nie tylko słownej, ale i pojęciowej, narzuconej nam bardziej przez antropologów niż ludzi teatru: gest i słowo. Zachowamy więc i tę zbitkę.

Czyż można pominąć trzecią parę pojęć, skonstruowaną przez filozofów i zastosowaną także do teatru: czas i przestrzeń, *Zeitraum*? Ten wymiar zjawisk kulturowych nie od dziś nas fascynuje. Jakkolwiek współcześni teoretycy teatru ogłosili, że teatr

jest sztuką przestrzeni, że to *l'espace* stanowi i tworzywo, i wymiar fenomenu teatralnego, a nawet — sztuki słowa, problem czasu nie przestał więzić naszej refleksji.

Czwarty układ binarny (bo binarnymi kategoriami dziś myślimy) wypadnie sformułować w języku oryginału: to *écriture--lecture* albo, częściej, *écriture — re-écriture* (*scrittura — riscrittura*), o której mówiło się tu z okazji Ruffiniego.

Proliferacja tych binarnych układów jest dziś tak uderzająca, że moglibyśmy (nie bez pożytku) takich par wyliczyć i omówić znacznie więcej. Derrida proponuje rozróżnienie *différence — différance*; u wielu semiotyków, począwszy od Umberta Eco, pojawia się kategoria *struttura assente vs. presenza*, czy *degré zéro* (Barthes) w przeciwstawieniu do bogactwa, nasycenia... Wszystkie te kategorie spotkamy na terenie badań nad teatrem, choć na ogół mają daleko szerszy zasięg.

Sytuacje i postaci

Mówiło się już o tej problematyce wiele zarówno w odniesieniu do postaci i sytuacyj w dramacie, jak i przy analizie spektaklu. Sprzężenie, które podkreśliliśmy w tytule i we wstępnym komentarzu, bywa czasem rozrywane np. przy egzystencjalnym spojrzeniu na człowieka, gdy interpretatora interesuje czysta abstrakcyjna „kondycja ludzka" (*condition humaine*), przeciwstawiona świadomie indywidualnej *situation*.

Sprzężenie to reprezentują przede wszystkim strukturaliści i semiotycy nawiązujący do koncepcyj Proppa (*Morfologia bajki*)[1] i Souriau (*200 000 sytuacji dramatycznych*)[2]. Jakkolwiek artykuł Proppa z 1928 r. wyprzedził o dziesiątki lat książkę Souriau, ta ostatnia oddziałała wcześniej i silniej: związano obie teorie dopiero po późnym odkryciu Proppa. Koncepcja E. Souriau dojrzała na pewno bez najmniejszego udziału Proppa, którego francuski

---

[1] V. Propp, *Morfologia skazki*, Leningrad 1928. Przekład francuski *Morphologie du conte*, Paris 1970. Polski *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga Zagórska, Warszawa 1976.

[2] E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

estetyk w 1950 r. nie znał i znać nie mógł. Zresztą tylko książka Souriau dotyczy dramaturgii, są więc wszystkie powody, by na niej się zatrzymać dla przypomnienia pewnych tez i formuł, które zrazu na ogół uszły uwagi krytyków, a w których później zauważono prekursorską koncepcję „algebry" badawczej. W Polsce wnikliwie i wszechstronnie odczytała nowatorskie propozycje Souriau prof. Stefania Skwarczyńska [3].

Otóż terminy te istotnie w książce Souriau są obecne: „*une sorte d'algèbre théâtrale*" (s. 7), „*calcul*", „*stratégie*", zjawiają się w cudzysłowie, podane z żartobliwym uśmiechem, jako ewentualne zarzuty, które z pewnością postawią autora w stan oskarżenia. Uzasadniając swoją „algebrę" Souriau operuje już kategoriami później w teatrologii upowszechnionymi: mikrokosmos sceniczny i makrokosmos teatralny, *noyau* (jądro, ognisko, centrum sytuacji), *constellation*, *noyau stellaire* czy *focal*. Od matematyki tej nie odchodzi też definicja: „Sytuacja dramatyczna to figura strukturalna, zarysowana, w danym momencie akcji, przez system sił" [4]. Dalej określa autor charakter tych sił: wcielają je czy ożywiają postaci, obecne w mikrokosmosie scenicznym (tj. ukazane na scenie). Ich wzajemne zawęzlenia, interakcja, sprawiają, że postać uzyskuje znaczenie dramaturgiczne, jakby stałą sygnaturę, wynikłą z jej stałej funkcji w danym układzie.

Tu przychodzi kapitalne rozróżnienie, podchwycone później (i przypieczętowane nową terminologią) przez Greimasa i innych semiotyków: Souriau odróżnia postaci-jednostki funkcjonalne (*entités fonctionnelles*) od konkretnych żywych ludzi, którzy poruszają się na szachownicy teatralnej. Ci ostatni mogą zresztą skupiać wiele funkcyj równocześnie, wchodzić w różne układy kalejdoskopiczne, których ilość określają zasady kombinatoryki.

Jak pamiętamy, spis podstawowych funkcyj objął w książce Souriau tylko 6 pozycji: 1. Lew, czyli siła tematyczna; 2. Słońce, czyli wartość, pożądane dobro; 3. Ziemia, czyli zdobywca dobra

[3] S. Skwarczyńska, *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*, „Dialog" 1958, nr 6, s. 106—117.

[4] „Une situation dramatique c'est la figure structurale dessiné dans un moment donné de l'action, par un système de forces". (E. Souriau, op. cit., s. 55).

upragnionego przez Lwa; 4. Mars, czyli przeciwnik; 5. Waga, czyli arbiter sytuacji, który przyznaje to upragnione dobro; 6. Księżyc, czyli pomocnik. Sam autor chętnie przyjąłby bardziej „magiczną" czy „astrologiczną" siódemkę, ale fakty (dramaturgiczne) na to nie pozwalają; wszystkie inne funkcje okazują się tylko podwojeniem już wymienionych. Cyfra 210.141 wynika z bardzo ścisłych obliczeń (w tytule książki należało przyjąć oczywiście liczbę zaokrągloną — w dół). Wskazaniu na możliwe kombinacje służy cały rozdział książki pt. *Ars Combinatoria* (s. 142—182). W koncepcjach swych nawiązuje Souriau z kolei do wyliczeń G. Poltiego, który, jak wiadomo, ustalił niewielką liczbę 36 sytuacyj [5].

Ogromnie ciekawą partię książki wypełnia analiza sił czy funkcyj dramaturgicznych nieobecnych na scenie, pominiętych, a jednak dramaturgicznie czynnych (np. dziecko, będące przedmiotem rozgrywki, Astyanax, którego nigdy nie oglądamy). Reagujemy dziś silnie na problematykę nieobecności, uwrażliwieni przez krytykę współczesną i ideę „struktury nieobecnej".

Jeszcze jedno „prawo teatralne" zanotowane przez Souriau warto tu przypomnieć: prawo kontekstualizacji czy udziału postaci w całym makrokosmosie teatralnym. „W teatrze charakter nie zamyka się w jednej postaci: jest obecny i wyczuwalny w całym wszechświecie teatralnym, którego dana postać staje się ogniskiem" [6]. Skąpstwo nie zamyka się tylko w Harpagonie, ale panuje w świecie obejmującym Harpagona, Kleanta, Mariannę, Walerego: działa w całej sytuacji, która te postaci łączy, a ściślej: rozdziela i ustawia przeciwko sobie. Z wielkim naciskiem i wielokrotnie podkreśla Souriau nierozerwalny, organiczny związek postaci i sytuacyj, które dopiero łącznie stanowią *une entité*. Myśl ta będzie również przechwycona przez współczesnych teoretyków.

Ostatni rozdział książki Souriau nosi tytuł: *Dramaturgia kosmiczna*. Termin rodem z XIX w., stosowany wówczas do wiel-

---

[5] G. Polti, *36 situations dramatiques*, Paris 1924.

[6] „...au théâtre un caractère n'est pas renfermé dans le personnage: il est épars et sensible dans l'univers théâtral dont ce personnage est le centre". (E. Souriau, op. cit., s. 238).

kich dramatów symbolicznych o aspiracjach faustycznych, później do twórczości Claudela, w ustach Souriau uzyskuje nieco inne „pole semantyczne". Przypomina o perspektywach „astralnych" ludzkich konfliktów, skoro w całej terminologii obecny jest patronat żartobliwej nieco astrologii, przede wszystkim jednak „dramaturgia kosmiczna" odnosi sytuacje teatralne do życia ludzkiego, wskazuje nie tylko na analogię, ale na identyczność konfliktów. Życie przekracza oczywiście pomysłowość autorów — i prawa kombinatoryki. Człowiek w obliczu Boga: ileż dylematów do rozwiązania. W samej modlitwie, pisze Souriau (s. 266), można odnaleźć wszystkie sytuacje przez niego wyliczone. A człowiek wobec społeczeństwa, tj. siły okrutnej i niszczącej? Każdy dramat jest faktem zbiorowym, odbywa się w jakiejś mikrostrukturze, ale odnosi się do makrospołeczności. W innych kategoriach, w przekładzie na język socjologiczny, zagadnienia te przepracuje Goffman, wskazując — jak pamiętamy — na role społeczne i teatralne modele zachowań.

Teatralność obrzędu społecznego podkreśla też silnie tylekroć już wspominany Duvignaud; uwydatnia jednocześnie różnicę między sytuacją dramatyczną i sytuacją społeczną [7].

Dramaturgię zarówno w życiu jak i w teatrze nobilituje, a może w ogóle tworzy, świadomość. I ta myśl Souriau znalazła w teatrologii współczesnej głęboki odzew. Świadomość porządkuje, organizuje konflikty, rytmizuje działania, „obecność świadomościowa (*conscientielle*) jest bardziej znakiem niż rezultatem, *ex opere operato*. To kwiat" [8].

Książkę Souriau zamyka znamienny aneks: prezentacja tzw. zakładu Pascala (*le pari de Pascal*, tj. ryzyka i szans wierzącego i niewierzącego) przy użyciu 6 „sił dramaturgicznych", figur strukturalnych. Zresztą przez całą książkę przewijają się kategorie gry opartej na przypadku — i rachunku prawdopodobieństwa:

[7] J. Duvignaud, *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*, tłum. R. Modrzewska-Węglińska, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 283—297. Oryginał francuski ukazał się w *Spectacle et société*, Paris 1970.

[8] „Un acte (au sens aristotélique du mot) dont nous pouvons bien dire que l'instauration d'une présence conscientielle est le signe plus encore que le resultat, ex opere operato. Une fleur". (E. Souriau, op. cit., s. 271).

rzucanie kości, szachy, gry karciane. Jak już wiemy, właśnie w ostatnich latach gry te miały zrobić wielką karierę w analizie sytuacyj teatralnych.

Przypomniano tu książkę Souriau (ongiś referowaną przecież obszernie przez prof. Skwarczyńską [9], i pobieżnie przeze mnie [10]) wyłącznie z perspektywy dzisiejszych badań i wiedzy o sztuce teatralnej, by uwydatnić prekursorstwo i patronat estetyka francuskiego. Nawiązują do niego, jak wspomniano, reprezentanci różnych kierunków.

Problematyka postaci i sytuacyj, już jednak rozdzielona, pojawi się również w późniejszym znacznie skrypcie uniwersyteckim Souriau: *Wielkie problemy estetyki teatralnej* z 1962 r. [11] W zakresie sytuacyj nie notujemy tu nowych ujęć (poza kilku nowymi i celnymi formułami, w które zamyka Souriau swoje koncepcje), natomiast obszerniej omawia inną grupę problemów, związanych ze statusem egzystencjalnym postaci. Problematykę tę wszechstronnie obejrzał H. Gouhier, zresztą nawiązując do poprzedzających jego trylogię refleksji Souriau [12]. Obaj filozofowie spotykają się na płaszczyźnie rozważań ontologicznych o postaciach scenicznych, uznając zgodnie, że nadanie prawdziwego istnienia postaciom to sens teatru i jego „czyn heroiczny".

Status ontologiczny postaci jest drugim (obok zagadnień funkcyj dramaturgicznych) omawianym dziś zespołem problemów. Interesuje on filozofów o inspiracji egzystencjalistycznej (G. Marcel, H. Gouhier), fenomenologów (jak Steinbeck), a nawet semiotyków, począwszy od czeskich przedwojennych strukturalistów.

Problematyka to bardzo złożona i wielopokładowa, obejmuje bowiem 1. sposób istnienia postaci dramatycznych, niezależnie od ich przedstawienia na scenie; 2. różnorodny status ich teatralnej egzystencji, analizowanej swego czasu przez Veltruskie-

---

[9] Por. przyp. 3.

[11] I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945—1960)*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 3, s. 290—316; 1962, z. 1, s. 283—309; *Wkład Francji w nową estetykę teatru* „Kwartalnik Neofilologiczny" 1962, nr 3, s. 227—247.

[11] E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1962 (1-ère ed. 1956), Centre de Documentation Universitaire.

[12] H. Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris 1953.

go [13]; 3. relację aktor-*Rollenträger*—postać sceniczna-postać dramatyczna (relację tę analizuje, jak pamiętamy, Steinbeck).

Trzecią grupa zagadnień wiąże się z psychologicznymi metodami, freudystycznej, lakanistycznej czy psychokrytycznej orientacji. Postaci traktowane są wówczas łącznie z sytuacją, w jakiej się znalazły, sytuacją, która wypełnia schemat mitu (zbiorowego czy indywidualnego).

Nie sposób wreszcie pominąć milczeniem prac historycznych, skupionych na dziejach pewnych emplois czy masek (Arlekin); wskazują one na przemianę konwencji społecznej, ale zarazem na ewolucję koncepcji człowieka. Ten aspekt interesuje szczególnie socjologów i historyków kultury. Przy okazji padną też pytania natury epistemologicznej.

O wszystkich tych sprawach już się mówiło w poprzednich rozdziałach; na tym miejscu starać się będziemy o krótkie przypomnienie ujęć i problemów, przed chwilą zasygnalizowanych. Może tylko pierwsza grupa (ujęć strukturalistycznych) wymaga znaczniejszych uzupełnień, gdyż zrezygnowaliśmy z prezentacji tej metody w odrębnym rozdziale. Po wtóre, inspiracja Souriau, rozwinięta przez Ginestiera [14] a przeinterpretowana przez Greimasa [15] i jego następców, przeżywa teraz swoją wielką szansę.

Spośród formuł Souriau Ginestier wybiera dwie: koncepcję architektury dramatycznej (czy geometrii) oraz pojęcie międzyludzkiego napięcia (*tension interhumaine*). W pierwszej części książki zmierza od „geometrii" do postaci, następnie od postaci do uprzywilejowanych sytuacyj, wokół których organizuje się architektoniczne dzieło. W ostatniej partii przeważać będzie problematyka filozoficzna, egzystencjalna. Popatrzmy najpierw na tę geometrię.

Pozostaje ona w ścisłej zależności od ludzkich postaw, charakterów, psychiki. Autor nie zawaha się przed określeniem tego

---

[13] J. Veltruský, *Člověk a předmět v divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6, s. 153—159.

[14] P. Ginestier, *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961.

[15] A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris 1966; *Les actants, les acteurs et les figures*, (w:) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris 1973, s. 161—176.

związku jako determinacji: „sytuacje, których jestem świadkiem, ujawniają charakter, a charakter z kolei determinuje sytuacje" [16].

Figury geometryczne, występujące w dramaturgii, są bardzo proste: linia równoległa, trójkąt (ukochana figura komediowa!), czworokąt, krzyż... Wzorem swego mistrza Souriau, Ginestier przyjmuje bardzo małą ilość zasadniczych postaci i małą ilość sytuacyj tworzących te figury; metoda redukcji okazuje się praktyczna.

Po omówieniu geometrii otwartej (linia prosta, tj. konstrukcja akcji jednowątkowej; dwie linie równoległe dla dwóch wątków) zajmie się Ginestier geometrią zamkniętą (trójkąt, czworokąt, układy z przekątną) i półotwartą (*semi-ouverte*). Autor stale podkreśla jednak, że zbyt skomplikowana geometria sztuki (por. *Szklanka wody* Scribe'a) spłaszcza czy zasłania postaci, stąd nie ona zapewnia trwałe życie sztuce scenicznej. Potrzeba na to geometrii drugiego stopnia, tj. geometrii znaczenia (*géometrie de signification*).

Mówi się o niej w następnej części książki, opatrzonej wiele obiecującym tytułem: *Esthétique de la surexistence théâtrale* (s. (69—154). Rezygnując na razie z polskiego odpowiednika terminu *surexistence*, zaznaczmy, że w grę wchodzi udział transcendencji; ona to właśnie wprowadza sztukę na wyższy, tj. uniwersalny, stopień sygnifikacji (*plan universal de signification transcendentale*). Interesować będzie autora sam moment graniczny, przejście na wyższy poziom znaczenia i niektóre uwarunkowania tego procesu: ogólny kontekst (*cadre*), bohater i „transcendentalne zachwianie równowagi" („*le déséquilibre transcendental*"), które stanowi zasadę dynamiczną procesu. W ramach takiego schematu organizuje Ginestier analizę sztuk zgrupowanych według semantycznego kryterium (temat czystości, konfrontacja człowieka z transcendencją).

Najciekawsze refleksje dotyczą tu bohatera, którego Ginestier stara się obejrzeć w trzech aspektach: w aspekcie autora dramatycznego, w aspekcie aktora i wreszcie odbiorcy-widza. Bohater sytuuje się na najwyższym planie struktury dramatycznej (*sure-*

[16] „Les situations dont je suis temoin revèlent les caractères et les caractères detérminent les situations". (P. Ginestier, op. cit., s. 10.)

xistence), podczas gdy inne postaci poruszają się na niższym piętrze (*existence*) lub poniżej tej zwykłej, jednowymiarowej egzystencji (komparsi, figuranci, marionetki, karykatury). W ten sposób diagram Ginestiera uwzględni i plan funkcjonalny, i plan egzystencjalny postaci. Próbuje zresztą autor podsumować cechy bohatera: „ruch nieruchomy (*mouvement immobile*), związany z jego napięciem wewnętrznym; charakter syntezy w stosunku do znaczeń dalszoplanowych postaci i idei; bohater to centrum akcji, ten, który wybiera innych i którego wybrał los" (s. 105).

Nie same sytuacje interesują jednak autora najbardziej, ale element dynamiczny przemiany, ruchu, zależnego od całej koncepcji sztuki: inaczej wygląda on w sztukach klasycznych, np. u Shawa, inaczej u Czechowa (pointylizm) czy w dramatach współczesnych umyślnie rozbijających klasyczną strukturę.

Zarówno geometria pierwszej partii, jak i architektonika czy geometria znaczeń, analizowana w drugiej, prowadzą ku człowiekowi, ku problematyce, którą autor określa ogólnym mianem psychizmu. Bardzo znamienny jest tu programowy synkretyzm Ginestiera, który pragnie uwzględnić w swej analizie sztuki dramatycznej wszystkie postawy: egzystencjalizm i filozoficzne orientacje Gouhiera oraz Souriau, strukturalizm reprezentowany przez tego ostatniego, wreszcie odradzający się coraz silniej psychologizm (semiotyka wówczas, przed 1960 r., nie dotarła jeszcze do badań nad teatrem na Zachodzie).

Punktem wyjścia w analizie staną się trzy typy morfologiczne sztuk, odpowiadające trzem typom charakterologicznym (z dominantą aktywności, emocjonalności i *retentissement*, termin w tym kontekście jednowyrazowo nieprzetłumaczalny; jego sens dalej się nieco wyjaśni). Jeszcze raz podkreślony zostanie organiczny, integralny związek między postaciami i całą strukturą (typem morfologicznym) sztuki.

W utworach, których tematem jest „podbój osobowości" panować będzie aktywność; doprowadzi ona do stworzenia postaci o głębszym znaczeniu; kulminację emotywności znamionuje tragedia losu; trzeci typ sztuk skupia się dokoła wielkiego problemu poszukiwania absolutu i prowadzi wprost do zagadnień metafizycznych. Zarówno sam psychizm jak i wprowadzoną przed chwilą typologię rozszerza autor na cały zespół ludzki, współ-

tworzący spektakl, tj. na dramatopisarza, aktora i widza. Wszystkie te układy zostaną sprawdzone na konkretnych sztukach i zilustrowane diagramami. Szczególnie interesująco wypadła analiza misteriów współczesnych (*W poszukiwaniu absolutu*), *Morderstwa w katedrze* Eliota i *Mistrza zakonu Św. Jakuba* Montherlanta. Ale „geometria" (wykres) okazała się możliwa tylko na pierwszym poziomie, dosłownym, poziomie egzystencji...

Uprzywilejowaną sztuką do weryfikacji czy demonstracji nowych koncepcyj metodologicznych stało się *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* Pirandella. Posłuży się tą sztuką i Ginestier, by wskazać nie na przejścia z egzystencji do nadegzystencji (uniwersalizującej), ale przeciwnie — na konflikt i niemożliwość takiego procesu. Oryginalność dramatu (czy metadramatu) Pirandella polega na tym, że postaci zjawiają się od razu z całym bogactwem życia psychicznego i znaczeń (z całą swoją *surexistence*) odmawiając aktorowi i dyrektorowi teatru prawa do redukcji. Nie chcą, by los ich sprowadzono do intrygi, anegdoty; by ich własny bogaty świat został przy prezentacji scenicznej strywializowany, zubożony. Redukcja taka jest jednak nieodzowna: wynika z prawa ekonomii inscenizatorskiej i z konieczności dookreślenia postaci (tylko w jednym kierunku!) przez aktora. Niezmiernie drastycznie wystąpi to w wypadku Ojca, którego aktor chce odegrać na jednej, najniższej strunie, jak gdyby jeden upadek miał ustalać na zawsze „wysokość" jego życia! Ale to jest właśnie *moment éternel* dzieła sztuki: gdyż każdy dramat podlega władztwu czasu, władztwu tej jednej chwili, która pieczętuje człowieka.

Metoda, którą Ginestier proponuje swoją książką, została przez niego samego określona jako estetyczna. Zaprezentował ją autor po raz pierwszy w druku w 1960 r. w „Revue d'Esthétique" na przykładzie tragedii Corneille'a [17]. Omawianą książkę (*Teatr współczesny w świecie*) zamyka również próba całościowej analizy *Atalii* Racine'a (s. 223 — 238), tragedii zapoznanej, a przecież bardzo wybitnej. Zgodnie z ustaloną uprzednio zasadą Ginestier przedstawi dwie fazy tragedii: 1. przejście od tekstu do istnienia postaci; 2. od postaci do znaczeń, od egzystencji do nadegzystencji, aż do włączenia w kosmos metafizyczny.

[17] P. Ginestier, *Polyeucte. Essai de critique esthétique*, „Revue d'Esthétique" t. XIII 1960, nr 1, s. 128—139.

Podobnie jak u Pirandella, ale ściślej w metafizycznym sensie, sztuka od razu ustala ten wyższy poziom znaczeń. Wszystkie diagramy (a analiza zawiera ich wiele) obrazują relację: postać — Bóg; egzystencja każdej postaci przekroczy granicę wyższego poziomu i zostanie odniesiona do Boga. Oczywiście grafy tego typu nie byłyby przydatne przy interpretacji „jednopoziomowej" sztuki (melodramatu, *pièce bien faite*, Scribe'a...); zostały skonstruowane dla tragedii religijnej.

Rangę i piękno dramatu dostrzega Ginestier również w zrytmizowaniu tragedii, i to na obu poziomach: w płaszczyźnie „materialnej" rytm ten wyraża się ciągłością działania, w planie wyższym — ciągłość wpisuje się w rytm daleko ogólniejszy, przekraczający historię, rytm, który wiedzie ku wieczności (a przypomina o niej stała obecność Boga).

Jakkolwiek skupiony na immanentnej analizie tragedii, Ginestier pamięta stale o kontekście epoki, o *epistémé* Racine'a i jego środowiska; przywołuje formuły Pascala czy Bossueta. Wiedza o epoce okazuje się naturalnie niezbędna, owocuje od razu w grafach, obrazujących relacje człowieka z Bogiem.

Souriau, Propp, Ginestier — te trzy nazwiska będą wracać najczęściej w nowszych studiach o postaciach i sytuacjach w utworach narracyjnych, z pominięciem specyfiki form teatralnych, taką postawę reprezentują semiotycy A. Greimas [18] i Ph. Hamon [19].

To Greimas upowszechnił kategorię lingwistyczną *actant*. Zrazu jako pojęcie korelatywne do predykatu, później — w innym już układzie. Znamienne, że powołując się na Tesnière'a (s. 173) i jego koncepcję wypowiedzi językowej jako spektaklu, Greimas proponuje pojęcie jednostki semantycznej jako mikrokosmosu o strukturze *actantielle*. Dokonuje pewnych zabiegów redukcyjnych — zmierzających do jasnego wyodrębnienia *actants*, czy ich zespołu, w każdej jednostce semantycznej (wypowiedzi językowej czy artystycznej).

Kategorie te wyjaśni Greimas dopiero na przykładzie Proppa i Souriau, zestawiając *actants* i *dramatis personae* (u Proppa)

---

[18] Por przyp. 15.

[19] Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique de personnage*, „Littérature" 1972, nr 6, s. 86—110.

oraz *actants* i *fonctions* (w ujęciu Souriau). Obaj — Propp i Souriau — przyjmują funkcjonalną koncepcję *actants* jako wiązek czy sfer działań, przypisywanych postaciom („które my wolimy nazywać aktorami", dodaje Greimas na str. 174). Niezmienność sfery działania tych *actants* (aktantów) w poszczególnych utworach (np. bajkach ludowych) pozwala uznać różnych aktorów (postaci) za indywidualny wyraz (egzemplifikację?) tego samego *actant*. *Actants* stanowiliby więc kategorię nadrzędną, klasę aktorów, zaś struktura tych *actants* znajdowałaby odpowiednik w pewnym rodzaju czy typie utworów. W stosunku do postaci (aktorów) status *actants* można określić jako metajęzykowy ze względu na ich zbiorczy, syntetyczny charakter. Propp ogranicza liczbę aktantów do 7, a Souriau — do 6.

Znaczenie książki Souriau (omawia ją Greimas w paragrafie pt. *Les actants du théâtre*) polega na ścisłym wyodrębnieniu planu narracyjnego („wątki dramatyczne") i planu opisu semantycznego (sytuacje i funkcje). W *Semantyce strukturalnej*, o której tu mowa, dorzuca Greimas analizę trzech par funkcyj (*actants*): podmiot vs. przedmiot, *destinateur* (nadawca) vs. *destinataire* (adresat), pomocnik vs. przeciwnik, uwydatniając zbieżności między Proppem i Souriau (ekwiwalencje). I tak np. podmiotem u Proppa będzie bohater, u Souriau — „wektorowa siła semantyczna"; przedmiot określa pierwszy z nich jako „poszukiwaną osobę", drugi — jako „upragnione dobro", wartość, na którą zorientowane są dążenia.

Te trzy pary podstawowych kategoryj mogą przyoblekać się w różne „siły tematyczne", o których zresztą także mówi Souriau. Każda ideologia czy każda epistemologia inaczej precyzuje czy identyfikuje te kategorie. Greimas przedstawia — *exempli gratia* — dwa takie zestawy, jeden w imieniu filozofa („z epoki klasycznej"), drugi — w imieniu wojującego marksisty. Ten drugi zestaw wygląda tak:

podmiot — człowiek
przedmiot — społeczeństwo bezklasowe
nadawca — historia
adresat — ludzkość
przeciwnik — burżuazja
pomocnik — klasa robotnicza

Wszystkie zasadnicze „siły tematyczne" czy motory ludzkich działań dadzą się sprowadzić, a potwierdza to i Souriau, do pragnienia i obawy, co w języku psychoanalizy można wyrazić jako obsesję i fobię. Takie uzupełnienie proponuje Greimas w stosunku do swego bardzo przecież uproszczonego modelu.

Najważniejsze, ze względów praktycznych, jest oczywiście rozróżnienie *actants* i *acteurs*. Wiemy już, że *actants* to pojęcie nadrzędne (w sensie funkcjonalnym) gdyż wiele postaci może pełnić tę samą funkcję. Ale możliwe jest przecież i odwrócenie tej relacji: jedna postać skupia kilka funkcyj. W *Semantyce strukturalnej* próbuje też Greimas dokonać pewnej typologii aktantów, wprowadzając dodatkowo pojęcie *archiactant*, czyli funkcję zbiorczą, skupiającą zadania kilku aktantów. Ciekawą refleksję poświęca też aktantom nieobecnym na scenie i aktantom, na których się czeka tak długo, że całą sztukę konstruuje oczekiwanie. Oczywiście sztuka Becketta dostarcza tu dogodnego przykładu. Stale podkreślone też będzie „dynamiczne" wyposażenie aktantów w opozycji do kategorii „aktorów" (mąż—żona, ojciec—syn), tej dynamicznej siły pozbawionych.

Do problematyki tej wraca Greimas w publikacji pt. *Aktanci, aktorzy i figury* (r. 1973)[20], bardziej bezpośrednio i wyłącznie związanej już z rodzajami narracyjnymi i dramatycznymi. Omawia też autor kolejno „structures actantielles" i „structures actorielles" oraz „rôles actantiels" i „rôles thématiques". Zwięzły artykuł wyraża następny etap przemyśleń Greimasa, stąd warto go przywołać, zwłaszcza z uwagi na szeroki odzew w kręgu specjalistów.

Znamienna jest też teza, że badanie aktantów pozwoli odsłonić „organizację ludzkiego świata wyobraźni" zarówno w planie indywidualnym jak i zbiorowym. Pamiętamy zresztą, że punktem wyjścia dla tych uogólnień są studia nad strukturą mitu i bajki ludowej (Propp, Lévi-Strauss). W analizie ról „actantiels" wprowadzone zostanie rozróżnienie, z którego korzystają inni badacze: między kompetencją i osiągnięciem (*performance*) aktantów, co prowadzi do dalszych dystynkcji w zakresie podmiotu i bohatera. Dochodzą do tego jeszcze inne dychotomiczne układy o walory-

[22] A. J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures...*

zacji etycznej (prawdziwy—fałszywy; sekret—kłamstwo; pozytywny—negatywny), które to kategorie okazują się użyteczne w analizie prostych struktur narracyjnych i dramatycznych.

Role właściwe aktantom (*rôles actantiels*) ujawniają się w aktywności „aktorów" (konkretnych postaci danego utworu), przyczym możliwa jest bardzo zróżnicowana repartycja tych ról, np. dwie różne role aktantów, nadawcy i adresata, mogą złączyć się w jednej postaci: bohatera klasycznego, który sam sobie wydaje nakazy czy zakazy; podobnie w walce wewnętrznej postaci może się wyrazić spięcie dwóch aktantów — bohatera i przeciwnika.

Wagę i użyteczność pojęcia „role aktantów" (*rôles actantiels*) dostrzega Greimas zarówno na płaszczyźnie teoretycznej (są to struktury syntaktyczne i semantyczne, wskazujące na powstawanie sensów) jak i pragmatycznej: są to modele przewidywalne, możliwe, jakby logicznie uporządkowany rejestr możliwości. Aktorzy natomiast to elementy indywidualnej, konkretnej wypowiedzi (dzieła sztuki).

Ale Greimas w 1973 r. wprowadza jeszcze jedno pojęcie: figury i konfiguracje. Figury to małe jednostki, występujące i w planie sygnifikansów, i w planie sygnifikatów jako struktury głębokie (jądra) leksemów. I tak np. figura słońca organizuje całe pole wyobraźniowe: promienie, światło, ciepło, przejrzystość, powietrze, obłoki itp. Takie wiązki i układy (konfiguracje) analizował Bachelard i jego następcy.

Dlaczego o tych konfiguracjach w tym właśnie punkcie się mówi? Gdyż we wszelkich utworach fabularnych, do których należy dramat, jesteśmy świadkami ciągłej interferencji struktur dynamicznych (*actants* i *acteurs*) oraz ról tematycznych i obrazowania, które podsuwa przedmioty figuratywne, a dalej organizuje przestrzeń, a nawet czas. I ta kategoria („ról tematycznych") ma swoją własną dynamikę, swój szlak przebiegu, wiąże uboczne wątki i obrazy, walczy o dominację. A o udział w repertorium ról tematycznych utworu ubiega się domena socjologii, psychologii, różne ideologie. Pamiętajmy, że „role tematyczne" wyrażają się również w postaciach: postaci rozwijają się i konstytuują na przestrzeni utworu również przy pomocy elementów figuratywnych, nie tylko funkcyj fabularnej natury. Dopiero w podsumowaniu studium z 1973 r. wprowadzi Greimas formułę, w której

znajdują się używane przez niego pojęcia. Omawiając figury stwierdzi: „Tylko niektóre figury, zdolne do objęcia ról aktantów, uzyskują też role tematyczne: nazywamy je wówczas aktorami" [21]. Aktor (postać) obdarzony jest więc co najmniej jedną rolą aktanta i co najmniej jedną rolą tematyczną. Nie należy on w istocie ani do struktur narracyjnych (fabularnych), ani do struktur dyskursywnych — w nim się tylko te struktury ujawniają.

Zatrzymał nas wykład Greimasa ze względu na rangę samego autora, przede wszystkim jednak ze względu na rozprzestrzenienie się jego kategoryj, powszechnie używanych w najnowszych pracach semiotyków (*actants*, *acteurs*, *figures*). Podkreślić tu trzeba nie tylko systematyczną próbę związania tych kategoryj z wypowiedzią, z poziomem dyskursywnym i syntaktycznym, ale i próbę odniesienia do różnych współczesnych orientacyj metodologicznych: krytyki spod znaku Bachelarda i krytyki psychokrytycznej czy psychoanalitycznej. To ostatnie odniesienie rozwinął Greimas w *Semantyce strukturalnej* (z 1966 r.), podkreślając, że wszystkie *rôles actantiels*, ustalone przez Proppa i Souriau, dadzą się przełożyć na kategorie freudystyczne: libido, fobie, kompleksy. Instruktywne są też paragrafy o modelach psychoanalitycznych (modele mitologiczne, struktura pokrewieństwa, struktura „przestrzenna" osobowości *ego*, *superego*, *id* itp.) „Mit osobisty" w koncepcji Maurona to nic innego jak tylko stały system aktantów przy zmiennym układzie aktorów.

Strukturalistyczną i semiotyczną problematykę postaci wypadnie uzupełnić jeszcze refleksją Hamona o bohaterze [22] oraz koncepcją sytuacji i postaci, przedstawioną przez St. Jansena [23]. Propozycje i formuły obu autorów znalazły także oddźwięk międzynarodowy.

Ambitne studium Hamona, w którym autor próbuje określić status semiologiczny postaci" (tak brzmi tytuł), wychodzi od

---

[21] „Certaines seulement de ces figures, susceptibles de tenir des rôles actantiels, se trouvent érigées en rôles thématiques: elles prennent alors le nom d'acteurs". (A. J. Greimas, ibidem, s. 175.)

[22] Por. przyp. 19.

[23] S. Jansen, *Qu'est-ce une situation dramatique*? „Orbis Litterarum", Copenhague 1973, nr 4, s. 264—291; *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, „Langage" 1968, nr 12.

szerokiego rozumienia *personnage*: pod uwagę wzięta zostanie też „scena społeczna", gdzie „postaciami" stają się organizmy społeczne, podobnie jak wszelkie inne teksty. W typologii postaci jako znaków zostaną wyróżnione 1. postaci referencyjne, odsyłające do desygnatów istniejących w rzeczywistości empirycznej, np. do Napoleona lub pewnych typów społecznych (robotnik, rycerz); 2. postaci reprezentujące autora lub odbiorcę (porte-parole, komentator, chór, alter ego); 3. postaci anaforyczne, utrzymujące spoistość tekstu, odsyłające tylko do danego tekstu, w którym występują. Klasyfikacja ta przykłada do postaci ogólną typologię znaków.

Ważniejsza od tych wyróżnień (choć krążą one dokoła funkcji i statusu postaci) jest próba uściślenia sygnifikansów i sygnifikatu postaci. Hamon określa te sygnifikansy z myślą o formach narracyjnych — w dramacie oczywiście panują inne sposoby manifestacji. Na scenie postać (ten „morfem nieciągły" według Greimasa) określa się w procesie stawania się spektaklu przede wszystkim poprzez odrębność w stosunku do innych postaci. Odrębność tę autor (inscenizator) może zaznaczyć, biorąc pod uwagę różne „osie semantyczne" (płeć, wiek, status społeczny...); często odrębność koncentruje się wokół relacji bohater—inne postaci, główni aktanci.

Szczególnie uprzywilejowaną postacią jest bohater: twórca próbuje go przyoblec w wiele cech przy pomocy licznych zabiegów dyferencjacyjnych: szczególnie przymiotów, tylko jemu właściwych (kwalifikacja dyferencjacyjna); częstej frekwencji ukazywania się na scenie (dystrybucja dyferencjacyjna); autonomii; zagęszczenia funkcyj. Prócz tego zwraca Hamon uwagę na pewne wyznaczniki rodzajowe, gatunkowe, historyczne, które z góry niejako określają zespół cech, właściwych bohaterom dramatu romantycznego, westernu, *commedii dell'arte*.

Jeszcze jedno prawo zostanie tu wyeksponowane — prawo redundancji, nieuchronnie towarzyszącej wszelkiej komunikacji (zwłaszcza masowej i jednorazowej, tj. spektaklowi). Każda postać jest przeciążona ładunkiem informacyjnym. Hamon charakteryzuje przede wszystkim sytuację tekstów narracyjnych, ale nietrudno przenieść się na teren teatru, gdzie informację o postaciach niesie ich wygląd zewnętrzny, kostium, rekwizyt, maska, gest,

słowo, sytuacja, scenografia itp. Możliwa jest jednak redukcja tego nadmiaru i wyręczanie się wzajemne znaków, tj. metonimia, o której swego czasu pisał już Honzl. Teorię postaci Hamona poddał szczegółowej krytyce wspomniany już Ruffini, proponując liczne korektury [24].

Wysoką notę otrzymał zarówno w studiach Ruffiniego jak i w pismach innych semiotyków Steen Jansen, którego ogólną koncepcję i rozróżnienia (tekst dramatyczny — dzieło dramatyczne) już referowaliśmy. Do spraw sytuacji dramatycznej wrócił on w 1973 r. [25], poddając je rewizji i redefinicji. Autor oświadcza sam, że pragnął zastosować do analizy sytuacji kategorie lingwistyki, korzystając równocześnie z dwóch inspiracyj metodologicznych: inspiracji Hjelmsleva i Husserla, którego *Logische Untersuchungen* (t. 2 cz. 1) cytuje w przypisie. Odcina się natomiast — niezbyt zresztą kategorycznie — od Ingardena.

Sytuacja dramatyczna zostanie tu określona jako jednostka (*unité*), która wiąże elementy wypowiedzi z elementami przynależnymi do didaskaliów (tj. plan ekspresji językowej z planem intencjonalnej ekspresji pozajęzykowej). Do tej ostatniej kategorii zalicza Jansen postaci). Tekst *resp.* spektakl uznany zostanie za następstwo sytuacyj dramatycznych: przynajmniej taką koncepcję należy przyjąć jako punkt wyjścia przy pierwszym zbliżeniu do tekstu, gdy skupimy się na segmentacji dzieła. W następnym studium badawczym sytuacje posłużą za podstawowe jednostki integracji.

Proces poprawnej segmentacji wymaga ścisłego wyróżnienia elementu o funkcji demarkatywnej. Jansen daje tu odpowiedź ogólną i bardzo ostrożną: zasadniczo skłonny jest zmianę sytuacji wiązać, tradycyjnie, ze zmianą układu postaci, obecnych na scenie, więc z wejściem czy wyjściem postaci. Bywają jednak i inne zasady segmentacji (sygnały świetlne czy dźwiękowe, zmiana dekoracji); w każdym razie na przestrzeni jednego dzieła dramatycznego (spektaklu) zasada ta musi być stała.

W tym pierwszym stadium badawczym interesować nas winno,

---

[24] F. Ruffini, *Semiotica del teatro: approccio informazionale*, „Biblioteca Teatrale" 1974 10/11.

[25] Por. przyp. 23.

zdaniem Jansena, samo następstwo sytuacyj i ich wzajemne relacje (zależności czy niezależności); obserwując procesy integracyjne, zwrócimy uwagę na różne kombinacje, selekcję, współdziałania. I tu zachowana zostanie pozycja lingwisty, który ogląda zasady spójności tekstu: np. jako sprawdzian relacji między sytuacjami proponuje Jansen przyjąć próbę zmiany (przestawienie sytuacyj) i próbę eliminacyj pewnych sytuacji. Te lingwistyczne zabiegi nie mogą jednak wystarczyć: badacz musi wprowadzić do gry kategorie ściślej dramaturgiczne, takie jak akcja, intryga, konflikt. Wszystkie trzy zostaną określone jako procesy integracyjne w stosunku do sytuacyj; „Funkcją akcji będzie ustalenie systemu w zespole sytuacji [...] Intryga będzie określona jako sposób powiązania łańcuchowego sukcesywnych sytuacyj" [26], konflikt zaś grupuje postaci i ustala relacje między nimi. Znamienne, że za uprzywilejowaną, właściwie aprioryczną relację między postaciami uważa Jansen stosunek opozycji („jakby dwie puste ramy, w które wchodzą i z których wychodzą różne konkretne postaci") [27]. W sumie możliwych relacyj jest tylko trzy: opozycja, współdziałanie (pomoc) i obojętność. Jeśli układy między postaciami okażą się niesprowadzalne do tych modeli, znaczy to, że dzieło dramatyczne pozbawione jest akcji i winno być badane w innych kategoriach. Przyjęcie apriorycznego modelu tekstu, do którego stosują się zasady lingwistycznego myślenia, doprowadza Jansena do uproszczeń, wśród których umyka niepowtarzalne, jednorazowe, indywidualne bogactwo fenomenu teatralnego.

Proponując model teoretyczny „walentny dla każdego tekstu dramatycznego", Jansen zastrzega się jednak, że konkretny utwór może być także określony przez inne struktury. To, czego dokonał, to tylko obnażanie struktury gramatycznej; ale zdania, zachowując tę samą zasadniczą strukturę gramatyczną, mogą się bardzo różnić

---

[26] „L'Action aura pour fonction d'établir un système dans un ensemble de situations. [...] L'Intrigue sera définie comme un moyen d'établir une chaine dans une succession de situations". (S. Jansen, *Esquisse d'une théorie...*, s. 90.)

[27] „...deux cadres vides opposés où peuvent entrer et sortir divers personnages concrets". (Ibidem, s. 92.)

między sobą poprzez wyakcentowanie rozmaitych elementów: podmiotu, orzeczenia czy dopełnienia.

Podobną postawę metodologiczną reprezentuje F. Rastier, gdy w swoim studium o strukturach narracyjnych uwzględnia także gatunki dialogowane „przeznaczone dla teatru" [28]. W nawiązaniu bezpośrednim do Greimasa (a korzystając również pośrednio z inspiracji Souriau) sprowadza on proces dramatyczny do kilku prostych formuł (na przykładzie *Don Juana* Moliera). Proces ten ma polegać na kontakcie (funkcja nadrzędna) między mandatariuszem i kontrahentem, przyjmującym układ. Wszystkie inne role aktantów grupują się dokoła tego modelu: *agent*, *objet*, *destinateur* i *destinataire*...

Wspomniano już o kryteriach kwantytatywnych, które wprowadza Jansen przy badaniu postaci: hierarchię ich chciałby oprzeć przede wszystkim na ich frekwencji na scenie (ilość scen) i „przydziale" wypowiedzi (ilość i długość kwestii). Próba połączenia lingwistycznych i matematycznych ujęć najbardziej w tej chwili fascynuje młodą ambitną generację badaczy, którą reprezentują właśnie Jansen, Ruffini, Rastier. Osobne miejsce i szczególnie eksponowane zajmuje Solomon Marcus, który zresztą swoją postawę metodologiczną określa *explicite* jako lingwistyczno-matematyczną. Inspiracja semiotyki i strukturalizmu ujawnia się także w całym warsztacie pojęciowo-terminologicznym grupy.

Konsekwencją tego zespołu założeń jest koncepcja dzieła jako tekstu o strukturze porównywalnej czy homologicznej do wypowiedzi językowej. Uprzywilejowany zostanie dramat właśnie jako tekst i to dramat o klasycznych formach, o wyraźnych konfliktach i jasnej strukturze, gdzie zarówno problem segmentacji jak i integracji jest łatwo uchwytny. Egzemplifikacja ta wydaje się oczywiście nieprzypadkowa: na przykładzie utworów Racine'a, Corneille'a, Molière'a łatwiej było zbudować model formalny, oparty przede wszystkim na sekwencji i współdziałaniu sytuacji oraz układzie aktantów i postaci. Pojęcie aktantów i *rôles actantiels* w opozycji do aktorów i *rôles actoriels* przyjęło się na dobre. Przyjrzano się strategii postaci: relacje te wyrażono przy pomocy dia-

[28] F. Rastier, *Les niveaux d'ambiguité des structures narratives*, „Semiotica" 1971, nr 4.

gramów (grafów). Operują nimi wszyscy wymienieni teoretycy, dorzucając wyliczenia, procenty i bity — przy założeniu, że model konstruowany jest modelem cybernetycznym, schematycznym i formalnym.

Nie jest on jednak w stanie wyróżnić specyfiki gatunków dramatycznych, stylistyki epok, „teatralności". Niektórzy semantycy i strukturaliści starają się stworzyć model tak ogólny, by mógł znaleźć zastosowanie do wszelkiego typu utworów fabularnych *resp.* narracyjnych. (Greimas, Hamon). Tylko nieliczni — i to w formie ogólnych dyrektyw — upominają się o uwzględnienie modeli kulturowych współczesnych badanemu dziełu (Ruffini).

Wspomniano tu o próbach przełożenia problematyki aktantów (funkcyj dramaturgicznych) na kategorie krytyki tematycznej i psychoanalitycznej, próbach podjętych przez Greimasa. Poprzestał on jednak na teoretycznych propozycjach: na konkretnym przykładzie (dramaturgii Ionesco) bogato rozbudowaną problematykę sytuacji i postaci zbudował omawiany już w jednym z poprzednich rozdziałów P. Vernois [29].

Znalazły się w jego książce znane nam kategorie: geometria sceniczna (kula, spirala, koło, polaryzacja wertykalna), kombinatoryka sceniczna, stylistyka teatralna, dynamika rytmu, *grille idéologique* czy *grille psychoanalitique*. Wszystkie te kategorie obrastają tu jednak żywym konkretem teatru Ionesco, wprowadzone w analizę poszczególnych sztuk. Szczególnie interesujące jest omówienie figur kolistych (*de l'encerclement au cercle*) gdzie inteligentnie wykorzystał autor inspirację książki Pouleta [30]. Nie brak w książce i bardzo licznych diagramów, ilustrujących tę geometrię sceniczną, także i układy koliste (koła symboliczne, koła zmaterializowane, koła choreograficzne).

W stosunku do postaci zaproponował Vernois podział (który podchwyciła natychmiast krytyka teatralna) na *personnages-pivots* i *personnages-rouages*. Pierwsza kategoria odpowiada postaciom głównym, druga — postaciom dalszoplanowym, jest to jednak przekład bardzo niedokładny. *Personnages-pivots* trwają w centrum sztuki, w niczym niepodobni do bohaterów klasycz-

[29] P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris 1972.
[30] G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1961.

nych czy romantycznych, pozbawieni atrybutów psychologicznych i społecznych, ludzie znikąd. „Bez woli, bez namiętności, bez wyobraźni, [...] raczej poruszająca się siła niż romantyczny nadczłowiek, śledzi zło, marzy o wzlotach, boi się upadku i wreszcie poddaje śmierci, podległy prawu spadania wzdłuż linii prostej, z której nie zdoła zboczyć ani jej uniknąć" [31].

Koło tych centralnych i nieruchomych postaci krąży cały szereg innych, które reprezentują kółka mechanizmu (*rouages*), ludzie bez twarzy i osobowości, ruchliwi, gadatliwi, których egzystencję konstytuuje język („dont l'existence se confond avec le langage"), raczej przedmioty czy manekiny niż ludzie. Model zaproponowany przez Vernoisa nie może jednak być modelem formalnym na użytek badacza dramatu i teatru w ogóle: przeciwnie, buduje go autor *ad casum*, przystaje on tylko do teatru Ionesco i bohatera naszych czasów, utrwalonego w *Nosorożcu* czy *Łysej śpiewaczce*. Tak też przyjęto pracę Vernoisa: jako warsztat badawczy przydatny przy interpretacji teatru absurdu czy teatru groteski.

Skupiona na funkcjach postaci, ich roli aktantów, sił dynamicznych, figur strukturalnych — krytyka teatralna odeszła zarówno od problematyki charakterologicznej jak i moralnej, a nawet — egzystencjalnej i epistemologicznej. Lukę tę w jakimś stopniu wypełnia krytyka psychologiczna (w różnych odcieniach) oraz tematyczna; o wszystkich tych tendencjach mówiło się już w poprzednich rozdziałach, przywołane też zostały konkretne prace. Pominięto natomiast cały szereg prac historycznych, dojrzewających w instytutach teatralnych i na uniwersytetach różnych krajów, prac, skupionych na dziejach jednej postaci teatralnej (Arlekin, Kolombina, Pantalone), jednego *emploi* czy jednej tradycji dramatycznej (*Don Juan*, *Faust*). Studia tego typu zaprezentowało pismo „Revue d'Histoire du Théâtre" w 1973 (nr 2 i 3) pod zbiorczym tytułem *Personnages et structures dramatiques*.

[31] „Sans volonté, sans imagination, [...] force qui va bien plus que le surhomme romantique, il pourchasse le mal, l'inhumain, rêve de l'envol craint la chute ou succombe à la mort suivant une trajectoire — ou une pesanteur-rectiligne qu'il lui est impossible d'infléchir ou d'éluder". (P. Vernois, op. cit., s. 134.)

Już sam tytuł świadczy, że autorzy, dobrze obeznani z nowymi propozycjami w teatrologii, dalecy są od naiwnej charakterystyki postaci czy tradycyjnej typologii. To na terenie historycznych studiów, prac o Racinie, spotkamy najsubtelniejsze analizy, mikroanalizy skupione np. na roli spojrzenia postaci czy jednego gestu. Prace te referowaliśmy przy innej okazji; wolno wróżyć, że tego typu wnikliwe interpretacje przetrwają bezpiecznie fascynację nowych kategoryj, terminów, grafów.

Problematyka postaci — dramatycznych i scenicznych — ogarnia także wiele innych spraw, zaledwie tu dotkniętych; słowa, gestu, relacyj przestrzennych, kinezyki i proksemiki, rytmu.

Gest i słowo w perspektywie antropologicznej

Trwa wciąż spór o to, co stanowi najistotniejszą tkankę, *texture*, fenomenu teatralnego. Przestrzeń — mówią jedni; gest — oponują inni; słowo jest trzecim konkurentem, chyba najsłabiej w tej chwili uzbrojonym. Spór to szacowny, o długiej tradycji, a już od początku obecnego wieku nieprzerwanie aktualny.

Z tytułu tego paragrafu czy rozdziałku widać, że na razie przestrzeń eliminujemy z dyskusji; będzie przedmiotem odrębnej refleksji. Skupimy się więc na geście i słowie. Wprowadzono je dziś w rozległe konteksty antropologiczne, socjologiczne, od których i teatrolog nie może zupełnie abstrahować. Wypadnie więc od wskazania na te konteksty zacząć.

Szczególnie błyskotliwą karierę naukową zrobiły dwie publikacje o ambitnym zakroju i perspektywach: dwutomowe dzieło Leroi-Gourhana [32] i równie szeroko zakrojona praca M. Jousse'a [33], która zresztą będzie jeszcze kontynuowana (pośmiertnie przez słuchaczy autora). Obie prace stały się przedmiotem interdyscy-

---

[32] A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*. I. *Technique et langage*, Paris 1964; II. *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965.

[33] M. Jousse, *L'anthropologie du geste*. I. *L'anthropologie du geste*, Paris 1974; II. *La manducation de la parole*, Paris 1975.

plinarnej dyskusji; w obu problematyka sprzężenia gest-słowo uzyskała naukową motywację.

O książce Leroi-Gourhana mówiło się już wiele z okazji Duranda [34]. Pamiętamy, że rozwój gestyki uzależnił autor od rozwoju techniki i technologii, od narzędzia, którym miał się posłużyć człowiek; za kryteria człowieczeństwa uznał Leroi-Gourhan pionową posturę, krótką twarz, wolną rękę w procesie poruszania się i posiadanie wymiennych narzędzi [35].

Następna teza autora, którą odnotowano w dyskusji, to teza o ścisłej synchronizacji rozwoju techniki (a co za tym idzie — sprawności manualnej) i języka, gdyż produkcja narzędzi i symboli ma wspólne źródło. Bardzo silnie zostanie podkreślony głęboki i nierozerwalny związek między działalnością motoryczną człowieka i transmisją symbolicznego myślenia, zrazu odnoszącego się tylko do konkretu życia codziennego, a wkrótce i do dziedziny zupełnie innych przeżyć. Twierdzenia te mają oczywiste reperkusje w wielu dyscyplinach. Ludzi teatru zastanowił akcent na integralne sprzężenie słowa z gestem i przedmiotem oraz wiara antropologa, że tylko słowo może przekazać abstrakcyjne, symboliczne znaczenie. Nierozdzielnie związana z językiem jest też sztuka figuratywna (s. 209), zrodzona z pary intelektualnej foniczno-graficznej. Za odpowiednik tej dwoistości można uważać mitologię i mitografię, werbalny kształt mitu i jego graficzny wyraz np. w rysunkach jaskiniowych. Rozważania Gourhana o mitogramach i ideogramach, a także o procesie fonetyzacji pozwalają nam oderwać się od odległej przeszłości i zastanowić nad prawami wciąż aktualnymi. Należy do nich wielowymiarowość ekspresji graficznej, która sytuuje człowieka w kosmosie daleko skuteczniej i pewniej niż wąziutka nitka rozumowania i pisma linearnego (s. 275 i n.) Fascynująca jest też rekonstrukcja procesu, który ostatecznie ustala relację między ręką i twarzą. „Ręka ma swój język, którego ekspresja uzyskuje charakter wizualny, twarz

---

[34] Por. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble 1960.

[35] „Station debout, face courte, main libre pendant la locomotion et possession d'outils amovibles". (A. Leroi-Gourhan, op. cit., t. I, s. 33.)

zaś swój język apelujący do słuchu [...] gest interpretuje słowo, a słowo komentuje grafizm" [36].

Najważniejsze refleksje dotyczą gestów ręki, gestów ukształtowanych przez wieki całe (a ściślej tysiąclecia) obcowania z narzędziami, przez szereg operacyj wytwórczych i utrwalonych w pamięci społecznej. Gesty te różnicują się i stają się finezyjne w miarę coraz bardziej złożonych narzędzi i czynności, nabierają też znaczeń afektywnych czy funkcji „fatycznych", zmierzają do nawiązania kontaktów międzyludzkich. Ale technicyzacja, dominacja maszyny sprowadza znów udział ręki ludzkiej do kilku prostych ruchów: naciśnięcia guzika, przekręcenia rączki. Jeżeli nie zanikła jeszcze „pamięć społeczna" sprawności manualnych człowieka, indywidualnie ręka ludzka sprawność tę traci lub już straciła. Stoimy wobec groźnego regresu. To naruszenie równowagi zerwało też więź, istniejącą między językiem i obrazem estetycznym rzeczywistości.

Świat estetycznych wartości jest bowiem trzecim skrzydłem etnologicznego tryptyku (obok techniki i języka), i jedynym, który implikuje sąd wartościujący. Podstawę zaś rzeczywistości estetycznej stanowi świadomość form i ruchu (tj. wartości i rytmu). Świadomość ta z kolei poddana jest infrastrukturze organicznej, aparaturze muskularnej, trawiennej, krwiobiegowi, działaniu wszystkich zmysłów, które ustalają nasz kontakt ze światem. Funkcję tej infrastruktury rozumieją dobrze systemy ascetyczne Dalekiego Wschodu, a i dzisiejsze systemy kształcenia aktora, którym cały wywód Gourhana może dostarczyć użytecznego materiału do przemyśleń. Bliska nam też będzie myśl o rytmie jako dominującym wykładniku postawy estetycznej. Rytm wiąże też człowieka z czasem i przestrzenią (refleksję Gourhana na temat tych relacji przypomnimy przy właściwej okazji), przede wszystkim jednak stanowi podstawowy czynnik kultury i wolności osobistej: opanowanie rytmu fizjologicznego w ascezie, opanowanie rytmu operatywnego w dyscyplinie pracy, wyzwolenie z konwencji społecznej poprzez odmowę uznania jej insygniów — to właściwe wykładniki wolności

[36] „...la main a son langage dont l'expression se rapporte à la vision, la face possède le sien lié a l'audition [...] le geste interprète la parole, celle-ci commente le graphisme". (Ibidem, t. I, s. 291).

człowieka. Znowu problematyka wielkiej wagi dla ludzi teatru.

Przedmiotem refleksji autora jest także figuratywny charakter zachowań ludzkich, na poziomie mikro- i makrostruktur etnicznych, elementy liturgii — słownej i figuratywnej — w życiu społecznym, teatralizacja życia. Ale i groźba unifikacji, zaniku odrębności tych mikrostruktur i elementów zróżnicowanej, więc twórczej, teatralizacji.

Cała problematyka rozdziału pt. *Język form* warta jest szczegółowszej prezentacji; z żalem wypadnie z niej zrezygnować. Stale powraca tu motyw integralnego, nierozerwalnego związku między językiem i zachowaniem figuratywnym człowieka, związku opartego na jedności symboliki werbalnej, gestycznej i symboliki wyrażonej w postaciowaniu artystycznym. Zresztą postaciowanie (*la figuration*) może sięgać granic surrealizmu i fantastyki, obecnej już — choć w niewielkim stopniu — w sztuce paleolitycznej. Przez rozważania Gourhana przewija się wciąż troska o przyszłość kultury europejskiej, o życie sztuki zagrożonej uschnięciem na skutek winy człowieka, który utracił bezpośredni, manualny kontakt z rzeczywistością, z materią, najpierw na poziomie wytwórczości rzemieślniczej, a później i ściśle artystycznej. Ilekroć w sztuce wycofuje się kształtująca, formująca ręka człowieka na rzecz technicznych substytutów (wtryskiwanie, projekcja, wypalanie...) — wracamy, zdaniem Gourhana, do ery Neandertalczyka, do struktur „infrasapiennes", do struktur, zrodzonych ze swobodnej gry sił natury.

Książka jest ostrzeżeniem, stawia nas przed różnymi perspektywami (omawia też wizję Teilharda de Chardin), by wskazać w końcu jakąś drogę ratunku i powrót do utraconej równowagi i wolności.

Dlaczego zatrzymaliśmy się przy tej książce? Ze względu na jej pozycję, na jej obecność we współczesnych „sciences humaines" — to pierwsza racja. Przede wszystkim jednak dla oczywistych i chyba dostrzegalnych odniesień do teatru, do jego ekspresji figuratywnej, werbalnej, do problematyki gestu, rytmu i słowa. Jeżeli nietrudno wyczytać w wypowiedzi Gourhana *une mise en garde*, ostrzeżenie to dotyczy również i teatru, zwłaszcza współczesnych prób rozerwania organicznych związków między ręką

i słowem, między teatrem i działalnością figuratywną, prób technicyzacji teatru. Zapamiętajmy pochwałę ręki ludzkiej w geście pracy twórczej, w szerokim rejestrze gestów emotywnych i wolitywnych, w geście nawiązywania kontaktu z drugim człowiekiem i z materią świata. I pochwałę ust, fonetyzujących zracjonalizowaną myśl w słowie, które współ z gestem ręki porządkuje, tj. rytmizuje rzeczywistość.

Jeszcze ważniejszą pozycją okazały się teorie Jousse'a od dawna już znane w kręgu specjalistów, jego słuchaczy i kolegów antropologów. Dopiero jednak wydanie tomu pt. *L'anthropologie du geste* w 1974 r. i *La manducation de la parole* (1975) rozszerzyło zakres oddziaływania autora.

Książka Jousse'a dekoncertuje swoją dziwną terminologią, taką jak mimizm, mimem (odpowiednik leksemu czy sememu), mizmologiczny formulizm, algebroza. Wprowadził autor te terminy na określenie nowych kategoryj i ustalonych przez siebie praw w toku długich lat pracy naukowej i dydaktycznej na wyższych uczelniach Paryża (1932—1957). Praw tych (czy „odkryć antropologicznych" Jousse'a) można wyodrębnić trzy: 1. rytmo-mimizm; 2. bilateralizm i 3. formulizm. Wszystkie trzy dotyczą centralnej problematyki gestu, warto więc je najkrócej przedstawić.

Szczególnie ważne zjawiska obejmuje prawo rytmo-mimizmu. Stwierdza ono powszechny i wspólny wszystkim ludziom mimetyzm, który nie polega na naśladownictwie, ale na potrzebie „odgrywania" rzeczywistości. Percypujemy nieustannie mimemy (jednostki) rzeczy i zjawisk, które następnie „odgrywamy" wewnętrznie (świadomie lub nieświadomie, w sposób spontaniczny czy zracjonalizowany i uporządkowany). Procesy te nazywamy popularnie pamięcią, wyobraźnią czy rozumowaniem. Punktem wyjścia dla tych procesów jest jednak wspomniana już przed chwilą percepcja, dla której Jousse ukuje specjalny termin celem podkreślenia, że chodzi tu o głębokie wniknięcie zjawisk i o akt naszego otwarcia na nie. Określa to mianowicie terminem *intussusceptio*. Czasownik odrzeczownikowy oznaczałby akt poznania wewnętrznego, trwałego zapisu, rejestracji. W następnej fazie człowiek „odbija" jak lustro interakcje, krzyżujące się działania i relacje

świata empirii: wyraża język gestyczny — spontaniczny i powszechny; mówiąc, przekłada na język oralny i etnicznie określony zasób wchłoniętych przez siebie mimemów.

Padł już termin: interakcja. Uważa ją Jousse również za dynamiczne prawo kosmiczne, które sprawia, że wszechświat wypełniają zwoje energii działające na inne zwoje czy kłębki (*pelotons*) energii. Graficznie przedstawia to Jousse w ten sposób:

Mimemy uwikłane są właśnie w sploty takich trójfazowych struktur dynamicznych. Człowiek percypuje interakcje kosmiczne przekształcając je w interakcje ludzkie. Ten proces prowadzi nas właśnie do antropologii gestu.

Nie jest to gest metaforyczny: przeciwnie, gest to człowiek, to żywa energia napędowa, poruszająca kompleks, zwany *Anthropos*. Jego ukrytym mechanizmem jest gest; on też podtrzymuje życie wewnętrzne człowieka. Przekonują nas o tym najdobitniej sytuacje psucia się mechanizmów, demontażu: możemy to obserwować w klinikach psychiatrycznych.

Wspomniano już o procederach „odgrywania", reprezentacji mimemów, które wchłonęliśmy. Jest to właściwa nam forma poznania świata, którą z biegiem lat przysłania w nas konwencja, a która pozostaje całkowicie obnażona u dzieci. Nazywają one rzeczy ich „imieniem gestycznym", umiejąc natychmiast uchwycić gest najbardziej charakterystyczny.

Gestem „odgrywania" interakcji kosmicznych tłumaczy się wszelka wytwórczość człowieka: łódź podwodna „odgrywa" rybę, człowiek „gra" ptaka i stwarza samolot. Można powiedzieć, że narzędzia antropologiczne to wielkie i skomplikowane zabawki, na użytek człowieka — bawiącego się dziecka.

Historię ludzkości przekazuje tradycja gestyczna daleko skuteczniej niż przedmioty materialne: gdyż człowiek, czyniciel znaków, jest „zwierzęciem semiologicznym", a jego gest komunikuje znaczenia. Mitologię wolno uznać za zespół mimodramów eksplikujących wszelkie problemy kosmogoniczne i religijne. Liturgia

to też nic innego jak *mimodramatique explicative* (s. 89). Nasza liturgia katolicka ma korzenie w palestyńskiej cywilizacji mimodramatycznej, w której kontekście pojawił się wieśniak z Galilei, Rabbi Jeszua. Nauczył on nas werbalizacji gestów i mimodramu chleba i wina, ale i sam sposób werbalizacji, i podłoże gestyczne *Ewangelii*, i struktura rytmiczna wykształciły się w łonie kultury palestyńskiej (targumicznej i aramejskiej).

Rytmomelodyzm to też jeden z odwiecznych i niezmiennych atrybutów ludzkości podobnie jak mimizm, jak prawo powszechnej gry, a ściśle odgrywania zjawisk świata (*rejeu global*). Działa on równolegle do mimetyzmu kinetycznego i prowadzi do stworzenia języka oralnego i tradycji ustnej, którą znów Jousse obejrzy na przykładzie palestyńskim, a ściślej: na rytmicznej i melodycznej strukturze tekstów Pisma. Kilka pięknych analiz spotkamy w książce: początek Ewangelii wg św. Jana, lament Chrystusa nad Jerozolimą, tekst modlitwy Pańskiej. Ten ostatni tekst posłużył Jousse'owi za ilustrację „formalnego stylu oralnego", stylu, który operuje formułą czy zmierza ku niej. Jak pamiętamy, formulizm uznany zostanie za jedno z odwiecznych praw kształtujących ekspresję ludzką — zjawisko niebezpieczne, prowadzące często do sklerozy („algebrozy" — w terminologii Jousse'a).

Jeśli pierwsza część *Antropologii gestu* skupia się na problematyce powszechnego (kosmicznego oraz ludzkiego) mimetyzmu i wyjaśnia powstanie języka oralnego, druga zapowiada już tytułem inną problematykę. Tytuł to zaskakujący: *La manducation de la parole* (*manducation* obejmuje zespół czynności, związanych ze smakowaniem, żuciem i połykaniem pokarmu i wyraża lepiej cały proces niż polski termin: jedzenie; może lepszym odpowiednikiem byłoby tu: spożywanie). Istotnie przedmiotem długiej i uważnej refleksji M. Jousse'a ma być komunia między mówiącym a słuchaczem oraz taka percepcja słowa (nauki), taka *intussusceptio*, by słuchacz mógł powiedzieć: „Nauczyciel i jego nauka weszli we mnie jak pokarm".

Usta są jednocześnie instrumentem jedzenia i mowy; podobnie i gest mimetyczny słuchacza angażuje wszystkie „kompetencje" jamy ustnej, by „odegrać" słowa mówiącego. To wypowiedziane słowo, „znacząca wibracja, stanowi cząstkę nauczyciela, gdyż

jest emanacją całej jego psychofizycznej istoty; staje się też podwójnie cząstką ciała słuchacza, docierając do niego poprzez organy słuchu i poprzez zespół spontanicznych gestów mimetycznych ustno-gardlanych" [37]. Po wprowadzeniu tym może mniej szokujący okaże się dyptyk, tworzący książkę: 1. „spożywanie nauki" i 2. „spożywanie nauczającego".

Dlaczego mowa tu o pełnej recepcji nauki i nauczającego? Ponieważ właśnie słowo nauki mamy smakować i spożywać, tak by jak pokarm weszło w naszą krew i tkanki; poza tym będzie tu mowa przede wszystkim o jednym konkretnym Nauczycielu — wieśniaku z Galilei i Jego nauce, zakorzenionej — jak to wciąż podkreśla Jousse — w oralnej i mimodramatycznej kulturze Palestyny. Nauka Jego i mimodram chleba i wina prowadzi do rzeczywistego spożywania Nauczającego przez uczniów, a to dzięki aktowi transsubstancjacji. „Antropologicznie — powie Jousse do swoich słuchaczy — nie macie prawa negować rzeczywistej Obecności i Transsubstancjacji. To rozwiązanie podaję (narzucam) Wam jako antropolog" [38]. Jousse wyznaje zresztą, że rozważania o spożywaniu nauki i nauczyciela (na tle poprzednich tez o globalnym mimetyzmie i rytmizmie), miały być próbą antropologicznej eksplikacji mimodramu chleba i wina, mimodramu, który w istocie swej pełni funkcję podwójną: jako *aide-mémoire* i *garde-mémoire*. Ale Jousse każe nam wciąż pamiętać o podłożu kulturowym tego zjawiska i przyjąć *en paysan* mimodram *hominisant parce que divinisant*.

Wypadnie nam zamknąć ten wstęp antropologiczny nie próbą syntezy czy podsumowania, ale gestem szacunku i refleksji wobec perspektyw, które dzieła obu antropologów otwierają. Obaj każą nam spojrzeć w tzw. otchłań wieków, gdyż tam są korzenie naszych gestów i słów; obaj — mimo wielkiej różnicy założeń i po-

---

[37] „Or la parole émise, vibration signifiante, elle est part de l'enseigneur puisque sortie de son corps. Et elle devient doublement part du corps de l'enseigné puisqu'elle l'a penetré à travers l'audition et encore par le mimage en microgestes spontanés laryngologiques-buccaux". (M. Jousse, *La manducation de la parole*, s. 11.)

[38] „...Vous n'avez pas le droit, anthropologiquement, de nier la Présence réelle et la Transsubstantion. Et cette solution, je vous l'inflige comme anthropologiste". (Ibidem, s. 263.)

staw — wskazują na integralną całość psychofizyczną, jaką jest człowiek, na jego uwarunkowania cielesne, na pamięć gestyczną i rytmiczną, utrwaloną w tradycji. W obu dziełach możemy wyczytać pochwałę ręki ludzkiej i ust oraz wrodzonego histrionizmu człowieka. Obaj antropolodzy ostrzegają przed zaprzepaszczeniem tradycji i więzi z tradycją, z ziemią, ze swobodną ekspresją gestyczną i oralną; od zachowania tej więzi zależy przyszłość i zdrowie naszej kultury — a także nasza indywidualna wolność.

A odniesienie tej antropologii do teatru i współczesnej myśli teatralnej? Pytania tego zapewne nie postawi nikt głębiej zorientowany we współczesnym życiu teatralnym i obeznany z refleksją teatrologiczną. Młode zespoły, jak już wspominaliśmy, pragną odnaleźć pamięć rytmiczną i gestyczną sprzed wieków czy tysiącleci; teoretycy czy organizatorzy życia teatralnego świadomie pragną odbudować teatr wspólnoty i obrzędu. I jedni, i drudzy szukają inspiracji, potwierdzenia i pomocy — u antropologów. Potwierdzenia wiary w gest jako najwłaściwszy środek ekspresji, o większej sile komunikatywnej, a nawet większej precyzji przekazu niż słowo. Nie brak i obrońców słowa: zresztą obaj referowani tu antropolodzy składają mu należny hołd. Dość niespodziewany sukurs przyszedł tu jednak ze strony psychologii, od J. Lacana.

Lakanizm był tu już kilkakrotnie wspominany; podobnie jak „mowa rzymska" mistrza z 1953 r. Przedmiotem tej mowy była, jak pamiętamy, „funkcja oraz pole słowa i języka w psychoanalizie" [39]. Upomina się w niej Lacan o przywrócenie słowu i językowi należnego miejsca najpierw w procesie psychoanalitycznym, a szerzej — w refleksji humanistycznej. Problematyka Lacana obejmuje trzy kręgi: słowo puste i słowo pełne; symbol i język; problemy ściślej techniczne związane z procesem psychoanalitycznym. W toku rozważań Lacana padły też formuły, później wielokrotnie komentowane. Zapamiętano je, np. tezę, że nie ma słów bez odpowiedzi, choćby miało nią być milczenie, co oznacza powszechność, uniwersalność dialogu w świecie. Zauważone zostało rozróżnienie *parole vide—parole pleine*, użyte przez Lacana.

[39] J. Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, (w:) *Ecrits*, t. I, Paris 1966, s. 110—208.

Słowo puste pacjenta to słowo wymijające prawdę w sensie wyparcia się identyfikacji z podmiotem mówiącym (podmiot zdaje się mówić o kimś niezwykle do niego podobnym, ale od kogo się odcina). Realizacja pełnego słowa zakłada dążenie do intersubiektywizmu i interpretacji symbolicznej przy wykorzystaniu różnych symptomów i danych. Realizacja ta polega przede wszystkim na werbalizacji, która wydobywa pełny sens, pełnię znaczeń. Mamy tu zresztą do czynienia z wypowiedzią jakby w cudzysłowie, o charakterze cytatu; Lacan stale wprowadza kategorie dramatyczne, jeśli nie teatralne, dla zobrazowania zarówno procesów terapeutycznych jak i wszystkiego, co się odbywa na tej drugiej scenie (= w podświadomości). Ale refleksje i formuły Lacana są pilnie obserwowane przez ludzi teatru.

Przyzwyczajeni już do kategoryj lingwistycznych (zjawiska jako teksty, metafory, frazy, elementy retoryki), nie dziwimy się też oczywiście takiej interpretacji czy reinterpretacji Freuda: sen jako zdanie i retoryka snu; elipsa, pleonazm, apozycja jako dewiacje syntetyczne; metafory, katachrezy, alegorie, metonimie... tworzą pismo (*écriture*), które psychoanalityk w dialogu z pacjentem ma odczytać. „Symptom rozwiązuje się całkowicie w analizie języka, ponieważ sam ma strukturę języka, w istocie jest językiem, z którego trzeba uwolnić (wydobyć, *délivrer*) słowo" [40].

Wracając uparcie do formuły ewangelicznej, wielokrotnie parafrazowanej („Na początku było działanie", „Na początku był gest"), Lacan potwierdza z wielką siłą przekonania, że „to właśnie słowo było na początku, a my żyjemy wciąż w jego tworzeniu (*création*); jednak ten proces twórczy jest przedłużany i odnawiany przez działalność naszego umysłu" [41].

U Lacana, w tekście z 1953 r., spotykamy po raz pierwszy formułę, spopularyzowaną później przez współczesną krytykę teatralną i odniesioną do teatru współczesnego: „Nieobecność

[40] „...le symptôme se résout tout entier dans une analyse du langage, parce qu'il est lui même structuré comme un langage, qu'il est langage dont la parole doit être délivrée". (J. Lacan, ibidem, s. 147.)

[41] „C'était bien le verbe qui était au commencement, et nous vivons dans sa création, mais c'est l'action de notre esprit qui continue cette création en la renouvelant toujours". (J. Lacan, ibidem, s. 150.)

słowa wyraża się w stereotypach wypowiedzi, gdzie podmiot, można powiedzieć, jest raczej mówiony niż sam mówi" [42]. Formuła ta pojawia się w kontekście rozważań o relacji między słowem i językiem (*parole et langage*) i o różnych paradoksalnych aspektach tej relacji.

Już Freud domagał się rozszerzenia studiów psychoanalitycznych (między innymi) o historię literatury i krytykę; Lacan dorzuca do tego programu retorykę, dialektykę, gramatykę i poetykę. Język symboliczny, którym operujemy i który mamy odcyfrować, wymaga subtelnej i wszechstronnej analizy sygnifikansów i sygnifikatów. Słowo tworzy w rejestrach języka partyturę: analiza ma ją poprawnie odczytać.

Lacan podkreśli z naciskiem konieczność uwolnienia się od schematu teorii informacji i jej kategoryj: zasadniczą funkcją języka nie jest informacja, ale ewokacja. „Szukam w słowie odpowiedzi drugiego człowieka; mnie zaś konstytuuje — jako podmiot — samo moje pytanie" [43]. Wracamy tu do koncepcji uniwersalnego dialogu, o którym już była mowa.

Wielki wstrząs i okazję do generalnej rewizji pojęć w zakresie funkcyj słowa i pisma przyniosły prace J. Derridy, jego teoria *écriture*, jego *grammatologia* [44]. We wszystkich pismach Derridy i przy każdej okazji wraca problem języka w sztuce, jego postaci oralnej czy pisemnej; jest na tę problematykę tak wyczulony, że przyzywa ją nieustannie, także w swym pięknym i trudnym studium o filozofii Levinasa, gdzie spotkanie z człowiekiem w spojrzeniu i słowie zostanie określone, za Levinasem, jako podstawa etyki, a więc i więzi religijnej [45]. Znajdziemy w studium Derridy subtelne refleksje o twarzy ludzkiej, jej ekspresji, funkcjach, „Twarz to obecność, οὐσία". „Twarz nie znaczy, nie przedstawia

[42] L'Absence de la parole s'y manifeste par les stéréotypes d'un discours où le sujet, peut-on dire, est parlé plutôt qu'il ne parle". (J. Lacan, ibidem, s. 159.)

[43] „Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question". (J. Lacan, ibidem, s. 181.)

[44] J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967; *De la grammatologie*, Paris 1967.

[45] E. Levinas, *Difficile liberté. Essais sur le judaisme*, Paris 1963.

się jako znak, ale wyraża siebie, udziela się osobiście, sama w sobie, jako taka" [46].

Levinas przypisuje żywemu słowu, słowu mówionemu możliwość wyrażania siebie; słowo pisane jest tylko znakiem. Te właśnie tezy podda Derrida krytyce, podejmując się rehabilitacji pisma (*écriture*), które mając więcej czasu i wolności, lepiej uchyla naciski doraźnej empirii. Czyż pismo z istoty swej nie jest bardziej metafizyczne niż słowo mówione? Znajdziemy też w tym tekście piękną apologię wołacza, który, w przeciwieństwie do celownika i biernika, nie narusza wolności słowa i interlokutora. Jest egzaltacją, podniesieniem słowa.

W rozważania te wplata się jeszcze jedna refleksja: o najściślejszym związku między słowem i ciałem. „Trzeba by myśl była już słowem, ale przede wszystkim trzeba, by ciało pozostało również językiem" [47]. Jeszcze jedno zbliżenie do problematyki: gest i słowo.

Derrida należy do wcale licznego grona krytyków, którzy podejmują dialog z Antoninem Artaud i z Nietzschem (renesans teorii Nietzschego w teatrze jest oczywisty i potwierdzany ilością artykułów przypominających to imię; patronat Artauda trwa niemal nieprzerwanie). Dialog ten dotyczy funkcji tekstu w spektaklu; jak wiadomo, obaj (Nietzsche, a za nim Artaud) zwracają się, z nierówną może gwałtownością, przeciwko „przesądowi" (*superstition*), naciskom, niewoli tekstu. Artaud przeciwstawia tekstowi — język prawdziwie teatralny, język czy pismo („*écriture*") samego ciała. „Nikt nie udowodnił niezbicie, że język słów jest najlepszym z możliwych. I wydaje się, że na scenie, która jest przede wszystkim przestrzenią do wypełnienia i miejscem, gdzie coś się dzieje, język słów powiniem ustąpić językowi znaków, którego przedmiotowy wygląd uderza nas natychmiast i najlepiej" [48]. Artaud pragnie skodyfikować i zapisać wszystkie rejestry krzyku;

---

[46] „Le visage ne signifie pas, ne se présente pas comme un signe, mais s'exprime, se donnant en personne, en soi". J. Derrida, *L'écriture et la différence*, s. 150. Studium o Levinasie.

[47] „Il faut sans doute que la pensée soit déjà parole, mais il faut surtout que le corps reste aussi langage". (J. Derrida, ibidem, s. 153.)

[48] A. Artaud, List do B. Crémieux z 1932 r., (w:) *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966, s. 123.

język tekstu dramatycznego ma zastąpić nowy język; rygorystyczny, matematyczny, formalny — „język okrucieństwa", zapis partytury. Tym samym buntując się przeciw władztwu języka, Artaud poddaje się jego panowaniu, nie może się obejść bez formuły, litery. Podobny paradoks — ucieczki od języka mówionego i wpadnięcia w pułapki *écriture* — zanotowali Riewzinowie na przykładzie Becketta [49].

Od rozważań antropologów o zespoleniu gestu i słowa, poprzez rehabilitację słowa spod znaku Freuda (Lacan), w imię innych tradycji filozoficznych (Derrida) zbliżyliśmy się do jeszcze jednej negacji słowa (w imię Nietzschego i Artauda). Mimo żarliwych obrońców, którzy grupują się w różnych obozach, słowo jest dziś w sytuacji słabszej, raczej defensywnej, oskarżane o różne nadużycia, oszustwo czy bezpłodność; pod zarzutem, że ludzi rozdziela, nie łączy, że nic już nie komunikuje uwikłane w wieloznaczność, nadaremne próby racjonalizacji czy uściślenia. Język gestu, uznany za bardziej uniwersalny, dynamiczny, emocjonalny, o szerszych rejestrach, zdolny wyrazić podświadomość czy *l'inconscient* — przeżywa swoją wielką chwilę w naszej kulturze, określanej jako „cultura visiva e tattile".

Wypadnie nam zrezygnować z wielu aspektów tego sporu o prymat i hegemonię, sporu, który coraz częściej ujawnia opozycje o odniesieniach filozoficznych, dotyczące odmiennych teoryj rzeczywistości.

Pominiemy też syntetyczne i analityczne studia o specyfice wypowiedzi dramatycznej, o gestyce wpisanej w dramat itp. [50], by zatrzymać się tylko na kilku znamiennych pozycjach — znamiennych i częściej dyskutowanych. Do takich pozycyj należy książka Roberta Champigny pt. *Rodzaj dramatyczny* [51], raczej popularna w ogólnym charakterze, ale reprezentatywna ze względu na zbudowanie całej teorii rodzaju w kluczu gestycznym. Gest pojęty zostanie bardzo szeroko: „Powiemy, że gest jest podstawowym elementem sztuki inscenizowanej i że dramatyczny mo-

[49] O. G. Riewzina, I. I. Riewzin, *Semioticzeskij ekspierimient na scenie (Naruszenie postulata normalnogo obszczenija kak dramaticzeskij priem)*, (w:) „Trudy po Znakowym Sistiemam", t. V, 1971, s. 232—254.

[50] Por. Bibliografię.

[51] R. Champigny, *Le genre dramatique. Essai*, Monte Carlo 1965.

dus sygnifikacji jest natury gestycznej" [52]. W interpretacji semiotycznej autora gest to znak (ekspresywny lub informacyjny, *indicatif*), o którego specyficzności decyduje jego aktywność, intencjonalność i finalizm. Atrybuty te złożą się na następującą formułę: gest = „ekspresja intencji, której skuteczność — o ile istnieje — okazuje się magiczna" [53].

Elementy gestyczne inscenizacji widzi Champigny w dekoracji, ruchach, słowie. Stąd rozróżnienie: gesty utrwalone (*gestes figés*) i gesty ulotne (*gestes volatils*). Pierwszą kategorię reprezentuje scenografia (i rekwizyty, dodajmy). Uzyskuje ten zespół materialnych przedmiotów charakter gestu, jeśli uczestniczy w konstrukcji dramatycznej i przyjmuje rolę horyzontu, tj. zakreśla krąg magiczny mikrokosmosu scenicznego, pełniąc jednocześnie różne inne funkcje (np. *un rôle solaire*).

Wśród gestów ulotnych wylicza autor światło, szmery, ruchy aktorów, wreszcie gesty słowne. Słowo jako gest będzie zresztą przedmiotem całego rozdziału (s. 81—113); rozważa w nim autor ekspresywne i konatywne jego funkcje, a także charakter intencjonalności właściwy gestom słownym (słowo jako stimulus i słowo jako reakcja). Ważna problematyka dotyczy wypadków unicestwiania wartości informatywnej (*indicative*) słowa lub mowy bez słów (*la parole sans mots*), bełkotu, fantastycznego czy pseudokabalistycznego języka. Bogatej egzemplifikacji dostarcza autorowi dramat współczesny. Nie pominie też autor udziału gestów słownych w strukturze fabularnej i konstrukcji czasu, gdzie wymiana słów (jak w *Czekając na Godota*) „tka szatę słowną trwaniu" („tisse un habit verbal a la durée", s. 112). Funkcje milczenia scenicznego również będą omówione.

Podobnie i postaci ujęte zostaną jako „zgrupowania gestów". Zdumiewa jednak jeszcze jeden element tego określenia: gestów gotowych („*tout trouvés*"). Wyjaśnia to nieco następny passus, gdzie nawiązuje autor do koncepcji postaci jako figur czy sił

---

[52] „Nous dirons que le geste est l'élément de base de la pièce représentée et que le mode dramatique de signification est gestuel". (R. Champigny, op. cit. s. 40.)

[53] „...une expression d'intention dont l'efficacité, s'il y en a une, apparait magique". (R. Champigny, op. cit. s. 43.)

dramaturgicznych (koncepcji Souriau, jak wiadomo). Ta funkcja postaci determinuje również ich status ontologiczny. Ale egzystencję sceniczną postaci określa ich *paraître*, ich wygląd nie tylko fizyczny, ale i etyczny, wygląd, który tworzą gesty i język postaci.

Właśnie obnażenie naszej hipokryzji, troski o nasz „wygląd", tj. maskę społeczną — jest misją etyczną teatru. „Chodzi o to, by pokazać, co znaczyłoby dla człowieka zastąpienie działania — gestem i osoby ludzkiej — postacią" [54], skonstruowaną maską. Teatr jednak może tylko przeciwstawić gesty — gestom i postaci — postaciom.

Sprzężenie gestu ze słowem wyraża się też zarówno w tytule jak i w ujęciach, właściwych książce M. Foucré: *Gest i słowo w teatrze Samuela Becketta* [55]. Książka wydaje się znamienna dzięki obecnym tam kategoriom: gest i słowo wprowadza autor w nierozerwalny związek z czasem i przestrzenią. Ekspresja teatralna zmierza bowiem do „dynamicznego opanowania pewnej przestrzeni w danym czasie" [56], operuje zaś „prawdziwą polifonią informacyjną". Funkcje gestu i słowa (traktowanego również jako gest) omawia Foucré łącznie jako zazwyczaj zbieżne (aktualizują procesy i postaci, mają ten sam ładunek intencjonalności, są motorem akcji, budują interakcje i relacje między postaciami). W teatrze Becketta jest jednak inaczej: słowa i gesty nie popychają zdarzeń, ale je zastępują. Często unicestwiają się, znoszą się nawzajem, zaprzeczają sobie; następuje tu znamienna dysocjacja, gdyż różne wraki ludzkie obdarzone są albo tylko mową (*Szczęśliwe dni*, *Koniec zabawy*), albo tylko możliwością poruszania się (*Czekając na Godota*, *Akt bez słów*). I gest, i słowo okazują się bezsilne jako instrument kontaktów międzyludzkich — i jako środek opanowania czasu i przestrzeni. Wraki ludzkie są oszukane, ogołocone ze wszystkiego, zdane na miażdżący najazd czasu w pustej przestrzeni. Ich słowa i gesty stają się świadkami rozdarcia i klęski.

---

[54] „Il s'agit de montrer ce que signifierait pour l'être humain la substitution du geste à l'action, du personnage à la personne". (R. Champigny, op. cit., s. 207.)

[55] M. Foucré, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris 1970.

[56] „...la possession dynamique d'un certain espace, dans un temps donné". (M. Foucré, op. cit., s. 8.)

Jeśli jednak ani Vladimir czy Estragon, ani Clov nie wybierają nieruchomości i milczenia, to dlatego, że poprzez szczątkowe ruchy i urywane słowa potwierdzają jednak swoje istnienie.

To króciutkie sprawozdanie oczywiście nie wprowadza w oryginalną, bardzo samodzielnie zbudowaną problematykę książki, pragnie jednak zasygnalizować próby uchwycenia, przy pomocy analizy funkcjonalnej, istoty współczesnego antyteatru i sytuacji człowieka.

Nieco więcej miejsca poświęcimy wielkiej monografii P. Larthomasa (z 1972 r.) o języku dramatycznym [57], stała się ona już przedmiotem ogólniejszej dyskusji. Rezygnujemy z prezentacji studiów analitycznych, związanych z jednym autorem, na rzecz obszernej i syntetycznej monografii problemu.

Larthomas stawia sobie bardzo ambitne zadania: świadomy ewolucji języka w ciągu wieków, pragnie jednak odkryć konstanty, cechy właściwe językowi dramatu, doprowadzić do definicji tak ogólnej, by odnosiła się do „wszystkich dzieł wszystkich epok" [58]. Autor abstrahuje nie tylko od epoki historycznej, ale również i od gatunku dramatycznego widząc w nim kategorię sztucznie wyabstrahowaną i nieistotną. Wspólną bazę wszystkich sztuk teatralnych dostrzega w kompromisie między dwoma heterogenicznymi elementami, często nawet opozycyjnymi, niemożliwymi do pogodzenia: pomiędzy językiem pisemnym i językiem ustnym, między *l'écrit* i *le dit*. Relacja pomiędzy tymi dwoma językami bywa tak różna, że prowokuje do klasyfikacji na sztuki literackie (pisemne) i teatralne (oralne); podział taki uchyla jednak autor jako zbyt symplicystyczny. Nawet w toku analitycznych rozważań, które wypełniają jego obszerną książkę, *le dit* i *l'écrit* będą omówione łącznie. Poprzedzi jednak to omówienie obszerna (s. 47—171) refleksja o parawerbalnych elementach języka dramatycznego.

W tej partii znajdują się problemy prozodii, ale i gestu, dekoracji, sytuacji dramatycznej oraz czasu. Słowo dramatyczne nie

[57] P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris 1972.

[58] „...parvenir à une definition du langage dramatique assez générale pour qu'elle puisse s'appliquer aux styles de toutes les oeuvres de toutes les époques". (P. Larthomas, op. cit., s. 13.)

rozlega się bowiem w próżni, ale wiąże się i wypływa z określonej sytuacji, potrzebuje pewnego czasu (intersubiektywnego, który staje się czasem dialogujących postaci), towarzyszą mu też jakieś gesty. Wreszcie wszelkie wypowiedzi odbywają się w jakimś środowisku, w określonym miejscu, który poddaje już ton i determinuje (czy wpływa) na słownictwo: rozmowa wygląda inaczej w świątyni niż w brudnej poczekalni. Termin gest rozumiany jest szeroko, chociaż autor protestuje przeciw takiemu rozszerzaniu pola semantycznego wyrazu, jakie zakłada Champigny. Za gest uważa autor zespół wszystkich reakcji fizycznych na słowa czy sytuacje.

Ze sformułowań tych wynika, że Larthomas myśli wciąż kategoriami sceny, realizacji scenicznej dramatu, wprowadzając niemal zamiennie w sytuację tekstu dramatycznego (z jego intencjonalnością sceniczną) i w rzeczywistość teatralną. Mimo braku precyzyjnych rozróżnień partie książki poświęcone gestyce prezentują bogaty zestaw pytań, które można i należy tu postawić (s. 102 i nast.) Pytania te dotyczą zarówno relacji: gest — słowo, jak i innych funkcyj elementów gestycznych w teatrze, ich struktury (między gestyką „naturalną" i tańcem), stylizacji, sygnifikacji, charakteru znakowego, zapisu. Cenne są też odniesienia autora zarówno do teorii lingwistycznych (Marouzeau) [59] jak i do praktyków teatru (J. L. Barrault) [60]. Warto przy tej okazji przypomnieć zeszyt „Langages", poświęcony językom gestycznym [61].

Centralna problematyka pracy dotyczy jednak sprzężenia *le dit* i *l'écrit* (s. 175—366). Autor stawia tezę, że zasadniczych różnic należy szukać w płaszczyźnie syntaktycznej; zarazem jednak zgromadzona egzemplifikacja (z różnych autorów m. in. z Claudela) wskazuje, że język dramatyczny jest konstrukcją bardzo różną i od języka pisanego, i od języka mówionego (którego zresztą nie znamy). Najciekawszą partię książki w tym zakresie wypełnia próba sformułowania „pokus języka pisanego" (*tentations de l'écriture*). Pokusy te to zdania pięknie toczone wbrew prawom

---

[59] J. Marouzeau, *Notre langue*, Paris 1955.

[60] J. L. Barrault, *„Phèdre", mise en scène et commentaires*, Paris 1946.

[61] *Pratiques et langages gestuels*, ed. A. J. Greimas, „Langages" 1968, nr 10.

intonacji i rytmu; nadmiar figur poetyckich (prostota jest bardziej scenicznie skuteczna); wreszcie pokusa formuły — dowcipnej gry słów, paradoksu, kalamburu, barokizmu. Jakkolwiek pewne zręczne pointy świetnie „przekraczają rampę", nadmiar kunsztownej riposty staje się, zdaniem autora, niebezpieczny. Lojalnie przywołuje jednak Larthomas przykład Claudela i Giraudoux, którzy konstruując język bardzo poetycki i jawnie sztuczny, (kunsztowny, wyszukany, pełen point i aforyzmów), okazują się tak teatralni! Paradoks ten tłumaczy się jednak ich frazą rytmiczną, modelowaną według praw oddechu ludzkiego (wielokrotnie mówi o tym Claudel). Książka kończy się apelem do humanistów, o podjęcie przede wszystkim badań nad ustaleniem specyfiki obu języków: pisanego i mówionego.

Założenia i tezy Larthomasa, ustawienie całej problematyki na planie relacji *le dit — l'écrit* wystawiły książkę na ataki zarówno lingwistów, jak i ludzi teatru. Książka okazała się naturalnie *vulnérable* i ze względu na swoją monoperspektywiczność, i dla braku widzenia historycznego, a więc zignorowania przemiany modelu językowego i konwencji teatralnej. Próba ustalenia jednego, ogólnego, ponadhistorycznego prawa, obowiązującego w każdej epoce i dla każdego typu teatru i dramatu, musiała zawieść. Ponadto brak precyzji w uściśleniu przedmiotu badań również podważa konkluzje książki, która nie stała się jednak datą w teatrologii. Większą wagę zachowała wypowiedź Ingardena, referowana w innym rozdziale naszej pracy [62]. Wiele ciekawych i inspirujących spostrzeżeń dostarczają też, jak dawniej, studia historyczne, które przybliżają pewne tylko zjawiska z dziejów

[62] R. Ingarden, *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t, I, Wrocław 1959, s. 65—91. Polski przekład *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, (w:) *O dziele literackim*, Warszawa 1960. Przy okazji odnotujmy, że ogólne funkcje i cechy języka dramatu i mowy scenicznej próbowano określić u nas kilkakrotnie. Pierwszy zarys problematyki i obszerna refleksja na ten temat pochodzi od S. Skwarczyńskiej *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, „Prace Polonistyczne" Seria IX, 1951, także (w:) *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953; Por. również: I. Sławińska, *Problematyka badań nad językiem dramatu*, „Roczniki Humanistyczne KUL" t. IV, 1955, z. 1; E. Csató, *Funkcje mowy scenicznej*, „Estetyka" III, 1962, s. 177—202; M. R. Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 2, s. 419—428.

teatru czy dramatu. Już w poprzednich naszych sprawozdaniach [63] odnotowaliśmy problematykę kilkudziesięciu takich studiów (o języku tragedii [64], o fantazji słownej w teatrze [65], o języku jednego autora [66]). Oczywiście w ciągu ostatnich lat prac takich przybyło wiele: sygnalizowano niektóre z nich przy prezentacji poszczególnych tendencyj metodologicznych. Jak się okazało, uwagę skupiają przede wszystkim deformacje języka dramatycznego (Beckett, Ionesco); kryzys języka i jego uwarunkowania; dewiacje antyteatru, groteski, teatru onirycznego (w zakresie składni, słownictwa, prowadzenia dialogu). Problematyka nieobecności słowa (milczenia, rozrost form pantomimy, *le non-dit*, przemilczenie) prowadzi do pytania o sposoby przejmowania funkcyj słowa — komunikatywnych, fatycznych i pozostałych — przez inne środki ekspresji teatralnej, inne znaki. Stąd właśnie (i nie tylko stąd, jak wiemy) rosnące zainteresowanie gestyką jako bardziej uniwersalnym medium komunikacji międzyludzkiej i teatralnej. Wśród tej problematyki uprzywilejowane miejsce przypada spojrzeniu. Cały szereg wybitnych krytyków (z Richardem i Starobinskim na czele) czyni właśnie spojrzenie (*l'oeil*, *le regard*) przedmiotem subtelnej analizy na przykładzie dramatu Racine'a i innych mistrzów [67].

Refleksja współczesnej krytyki skupia się również na relacjach języka z otaczającym go mikrokosmosem scenicznym czy makrokosmosem teatralnym, przede wszystkim z przestrzenią i światem przedmiotów. Związki te oczywiście dawno dostrzeżono: sygnalizował je też swego czasu Mukařovský [68]. Szerzej omawia je V. Klotz w wielokrotnie już wznawianej książce: *Zamknięta*

---

[63] I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945—1960)*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 3, s. 290—316; 1962, z. 1, s. 289—309.

[64] M. E. Prior, *The language of tragedy*, New York 1947.

[65] R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris 1959.

[66] J. Madaule, *Claudel et le langage*, Paris 1968; M. Arrivé, *Les langages de Jarry*, Paris 1972.

[67] J. Starobinski, *L'oeil vivant*, Paris 1961; M. Argyle, R. Ingham, *Gaze, mutual gaze and proximity*, „Semiotica" 1972, nr 1, s. 32—49.

[68] J. Mukařovský, *Dvě studie o dialogu*, (w:) *Kapitoly z české poetiky*, t. I, Praha 1948, s. 129—156.

i otwarta forma w dramacie [69], gdzie formie zamkniętej (np. tragedia klasyczna francuska i niemiecka) przypisuje większy dystans i autonomiczność dialogu, niezależnego czy mniej zależnego od sytuacji i interwencji świata przedmiotów. Autonomiczność ta prowadzi do uporządkowanych sekwencji zdań i replik; znajduje zaś wyraz w stychomytii, w regularnie odparowywanych cięciach pojedynku słownego, przy użyciu równej liczby wersetów. Zasady porządku klasycznego słowa mają zresztą korzenie w wizji uporządkowanego świata i w dążeniu do uniwersalizacji. Stwierdzenie oczywiście znane: interesujący jest jednak cały wywód Klotza, egzemplifikacja tych praw. Wskazuje on na ich konsekwencje, np. w zakresie metafory, która — operując zresztą na wąsko wyznaczonym terenie — zaciera same przedmioty, ich obrazowy walor, na rzecz znaczeń, wyznaczonych przez z góry przyjęty obraz świata. Nie brak i wnikliwej analizy składni, i wiersza, z których wynika linearność i monoperspektywiczność języka.

Na przeciwnym biegunie sytuuje Klotz struktury i funkcje języka w dramacie otwartym (a więc w dramacie nam współczesnym), gdzie linearności i monoperspektywiczności przeciwstawia się pluralizm, wielość perspektyw, siła ewokacji, która rozszerza i jakby rozprasza obrazy i znaczenia w różnych kierunkach. Zjawiska te zostaną zresztą powiązane ze sobą ze wskazaniem na ich źródła, z odniesieniem do relacji między człowiekiem i zdarzeniami, między ludzkim ja i rzeczywistością. Podmiot mówiący zależy od indywidualnego czasu i miejsca, a więc słowo też podlega tym uwarunkowaniom, różnicuje się zależnie od całego syntagamatycznego układu.

Dotknęliśmy tu podmiotu mówiącego; stanie się on również przedmiotem refleksji, raczej teoretycznej niż historycznej. Kto mówi na scenie (i w dramacie)? Czy istotnie postaci, stworzone przez autora tekstu? Czy *Rollenträger*? Aktor? A może — bezosobowy głos, jak formułuje to właśnie Klotz w odniesieniu do dramatu otwartego, z myślą o Buchnerze. (Problem ten podchwycili również krytycy Becketta i Ionesco). Brak miejsca nie pozwala na obszerniejszą prezentację problematyki, interesująco rozwiniętej przez badaczy form narracyjnych.

[69] V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969. Rec. I. Sławińska, *Dwa modele dramatu*, „Dialog" 1972, nr 2.

Czyim głosem mówią te podmioty? Pytanie to padło również w związku z Szekspirem [70] i Claudelem [71]. Głosem samego poety — odpowiedział F. Berry — pełnym, męskim głosem młodego autora i niskim głosem starszego już Szekspira. W związku z Claudelem odpowiedź wypadła nieco inaczej. Znamienne jest też nasilenie badań nad didaskaliami dramatu, traktowanymi jako scenariusz czy nawet scenopis teatralny. Zainteresowania te obserwujemy przede wszystkim na obszarze języka niemieckiego, zwłaszcza w Wiedniu, gdzie wiele prac dyplomowych dotyczy takiego zapisu. Pada pytanie o ich sceniczną wartość, o ich walor nie tylko dla badacza dramatu, ale i teatru. Przynajmniej dwie prace warto tu zasygnalizować: obszerną próbę typologii uwag scenicznych i przegląd historycznego ich rozwoju, dokonany przez Erykę Sterz [72] oraz mniej systematyczną, ale bardziej nowoczesną i inspirującą wypowiedź Bartolucciego pt. *Didascalia drammaturgica* [73].

Jak wiadomo, studia tego typu nie miały nigdy szerokiego zasięgu w Polsce [74]. Może impuls do podjęcia tego problemu przyniesie referowane już na innym miejscu studium C. Segre o języku sztuki *Acte Sans Paroles* Becketta [75], skupione na didaskaliach — jedynej formie słownej w sztuce.

Nie sposób objąć sprawozdaniem wszelkiego typu studiów (analitycznych, a nawet syntetycznych) o języku sztuki teatralnej czy teatru w ogóle. Studiów takich jest sporo, wśród nich zaś niejedna książka nosi tytuł „język dramatu" [76] czy „język

---

[70] F. Berry, *Poetry and the physical voice*, London 1962.

[71] J. Madaule, *Claudel et le langage*. Autor omawia dwa rejestry, dwa głosy w dramaturgii Claudela: męski i żeński. Te dwa głosy łączą się w jeden głos poetycki — głos całego dzieła.

[72] E. Sterz, *Der Theaterwert der szenischen Bemerkungen im deutschen Drama von Kleist bis Gegenwart*, Berlin 1963, „Theater und Drama" Bd. 24.

[73] G. Bartolucci, *Didascalia drammaturgica*, Napoli 1973.

[74] Kilka prac o takiej problematyce powstało w Lublinie: Z. Jasińska, *Problem tekstu pobocznego w dramacie polskim*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL" nr 7, 1953—1956, s. 109—114; M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcja didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 3, s. 3—38.

[75] C. Segre, *La fonction du langage dans „L'àcte Sans Paroles" de Samuel Beckett*. Tekst włoski (w:) *Le strutture e il Tempo*, Torino 1974.

[76] Por. np. T. F. Van Laan, *The idiom of drama*, Ithaca 1970.

teatru"[77] (*écriture théâtrale*). W rzeczywistości chodzi tu nie o język werbalny, ale o zasób specyficznych dla danego teatru środków ekspresji scenicznej. Termin francuski *écriture théâtrale*, a zwłaszcza włoski jego odpowiednik *scrittura scenica*[78], dał nazwę pismu i wydawnictwu seryjnemu oraz kilku książkom: pole semantyczne tego terminu jest jednak tak rozległe, że wykracza poza problematykę rozdziału. Nie mieści się w niej również koncepcja teatru jako modelu języka[79], gdzie tekst teatralny uznany jest za przedmiot prymarny.

Wypadnie więc, rezygnując z prezentacji wielu problemów, zmierzać już raczej ku zamknięciu niż podsumowaniu. Dotyczyć ono będzie przede wszystkim słabszego partnera zestawu: gest-słowo, czyli słowa.

Stwierdziliśmy wypieranie słowa z teatru przez zespół znaków wizualnych o funkcjach gestycznych, tj. wyrażających reakcje emocjonalne oraz intencje wolitywne podmiotów. Formułę tę można by zresztą natychmiast podważyć, wskazując na brak podmiotów i brak tych intencyj wolitywnych. Podmiot mówiący, jak się powiedziało, rozpływa się w owym *impersonales Es*, na pozór sprzecznym z istotą teatru, gdzie żywy aktor personalizuje, wiąże słowo ze swoją osobowością. Ale w teatrze współczesnym związek ten zostaje właśnie rozerwany: mówi już nie konkretny człowiek, ale bezosobowy głos z głośnika czy z taśmy magnetofonowej, napis na transparencie, projekcja. Przekaz taki traci często walor semantyczny słowa na rzecz asemantycznego bełkotu, pomruku, akompaniamentu, obcojęzycznego cytatu. Słowo w teatrze zostało oderwane od aktora i postaci jako podmiotu mówiącego, a przekazane instrumentom, płycie, napisom. Ma to oczywiste konsekwencje również w zakresie funkcji słowa i jego sprzężenia z konkretnym podmiotem. Przy rozerwaniu tego sprzężenia słowo traci funkcję prezentacyjną, opisową, charakteryzującą indywidualnego człowieka. Zyskuje natomiast na uniwersalizacji, rozszerzeniu znaczeń. Nieprzypadkowo tak często w inscenizacjach słyszymy fragmenty

---

[77] N. Egbak, *L'écriture de Samuel Beckett*, Copenhague 1973.

[78] G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma 1968.

[79] E. Marconi, A. Rovetta, *Il teatro come modello generale del linguaggio*, Milano 1975.

Pisma świętego, Psalmów, Apokalipsy. Takie słowo mówi samo, z wysokości czy głębokości, imieniem najwyższego autorytetu, nie charakteryzuje człowieka, przez którego przepływa. To jakby przeciwny biegun sytuacji, gdy człowiek jest mówiony, biernie i bezwolnie poddany panowaniu sloganu, stereotypu, który od niego samego przecież pochodzi, ale — wyemancypowany przez zły czar — obraca się przeciw swemu sprawcy. Obie krańcowe sytuacje: władztwo anonimowego sloganu: pustego i pełnego słowa wyznaczają zupełnie odmienne funkcje języka w teatrze. Tu i ówdzie zostały te zjawiska już odnotowane, choć bez wskazania na tak znamienną polaryzację.

Zaczęliśmy od refleksji antropologicznej, by do niej wrócić, rozszerzając ją tym razem o inne jeszcze perspektywy. Trzy stanowiska, które tu weźmiemy pod uwagę, łączy wiara w słowo jako atrybut godności człowieka, jako wyróżnik jego przynależności do gatunku obdarzonego najwyższym przywilejem. Te trzy stanowiska reprezentują: Walter Ong, Karl Rahner, Paul Ricoeur.

Pierwszy z nich w znamiennej wypowiedzi pt. *Obecność słowa* [80] okazuje się w pełni świadomy współczesnej sytuacji kulturowej, dla której znamienny jest powrót do sensoryczności i dominacji audiooralnych środków wyrazu w tej wielkiej „wiosce globalnej", gdzie mówi się do wszystkich naraz (przez radio i telewizję). Słowo prezentuje się znów — jak dawniej — w swym dźwiękowym wymiarze i w swojej współczesności, momentarności (*contemporariness*). Jego przestrzeń dźwiękowa rośnie i może się stać przestrzenią sakralną, gdyż przestrzeń sakralna zrodziła się właśnie w obszarach mówionego słowa, zakreślona jego zasięgiem. W wywodzie historycznym (który przypomina nam Norwidowską *Rzecz o wolności słowa*) ewokuje Ong dzieje obecności słowa i Logosu, zamykając swoją książeczkę akcentem niezachwianej nadziei.

Akcent takiej nadziei w ocalenie najwyższych wartości i godności człowieka usłyszano z ust Rahnera w ciemnych czasach pogardy, bo w 1941 r. Ukazała się wówczas jego książka pod znamiennym tytułem: *Słuchacz słowa*, później wielokrotnie wznawia-

[80] W. Ong, *The presence of the word*, New Haven 1967.

na [81]. Oto najwyższy atrybut człowieka: nie fizyczny dar mowy, ale sytuacja i godność słuchacza, nadsłuchiwacza słowa (*Hörer des Wortes*, *Horcher*, *der freie Hörende*), którego zadaniem jest otwarcie na to słowo. Rahner jako teolog myśli tu o Słowie Bożym, ale rozszerza swoją tezę i na sferę stosunków międzyludzkich, gdzie postawa otwarcia i nadsłuchiwań decyduje o komunikacji. Dodajmy, że mamy się otworzyć nie tylko na słowo, ale i na milczenie.

Refleksja Rahnera dotyczy również konieczności ekspresji, obowiązującej również Boga: Jego Logosem jest właśnie Syn. W swoich późniejszych pismach teologicznych wprowadzi Rahner w koncepcję człowieka jako słowa Bożego („...człowieka można rozumieć jako skrócone, nie-boskie Słowo Boga") [82].

Paul Ricoeur, dobrze już u nas znany dzięki polskim przekładom i opracowaniom, zatrzyma nieco dłużej naszą uwagę, zwłaszcza kapitalny tekst, dostępny już w przekładzie polskim, pt. *Przyczynek do teologii Słowa* [83].

Kapitalny, gdyż podejmuje w nim Ricoeur dyskusję z językoznawstwem strukturalnym i fenomenologią właśnie *ex re* słowa i wyrazu. Jakkolwiek w toku wywodów Ricoeur wskaże na niedostatki obu stanowisk, stara się jednak przede wszystkim pokazać, jak można je ze sobą powiązać i wykorzystać, głównie w zakresie dyrektyw metodycznych. Odsłania grożącą semantyce słowa i znaku koncepcję zamkniętego uniwersum znaków, w którym jedne wyrazy i znaki odsyłają tylko do innych wyrazów i znaków, a relacje do relacji. Słowo musi się wyrwać z tego zaklętego kręgu, gdyż mówi do kogoś i o czymś (spoza „universum znaków"). Dlatego szersze perspektywy otwiera fenomenologia (czy ogólniej: filozofia) mowy, skupiona na trzech podstawowych problemach: zna-

---

[81] K. Rahner, *Hörer des Wortes. Zur Grundlegung einer Religionsphilosophie*, Freiburg im. Br. 1971.

[82] „Von daher kann sich der Mensch verstehen als das abgekuerzte, nichtgoettliche Wort Gottes". (K. Rahner, *Schriften zur Theologie*, IV, Einsiedeln 1954, s. 150.)

[83] P. Ricoeur, *Przyczynek do teologii Słowa*, (w:) tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór i oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 252—269 (oryg. pt. *Contribution d'une refléxion sur le langage á une théologie de la Parole*, „Revue de Théologie et de Philosophie", Louvain, 1968, s. 333—348.)

czenia, komunikowania, wyrażania. Znaczenie — podkreśla Ricoeur — to „zdolność przedstawiania rzeczywistości za pomocą znaków", nie zaś odesłanie do innych znaków. Ciężar tych trzech funkcyj czy zobowiązań słowa (znaczenia, komunikowania, wyrażania) dźwiga Logos. Wszystko to dzieje się jednak w procesie mówienia, w akcie mowy, w jej aktualizacji, więc na poziomie *parole*, także w kontekście zdania, większej całostki semantycznej. Ważny wkład fenomenologii (ogromnie istotny w odniesieniu do teatru) to także podkreślenie czynnika intencji i intencjonalności.

Ani językoznawstwo strukturalne, ani fenomenologia nie chwytają jednak samego procesu słownego, stawania się słowa (*Wortgeschehen*), procesu dochodzenia do słowa. Rozumie to Heidegger, wskazując coraz silniej na całą sytuację egzystencjalną, uprzednią, która do tego słowa prowadzi. Od Heideggera pochodzi też przytoczona przez Ricoeura formuła, że człowiek mówiący „bierze byt w ochronę". *Adagio* to można zadedykować twórcom teatru.

Zatrzymaliśmy się przy wypowiedzi Ricoeura również ze względu na znamienną zbieżność filozofów w ujęciu sytuacji słowa: wszyscy trzej wiążą z nim pojęcie otwarcia (bytu, człowieka, słowa), wyrażenia, obiektywizacji, znaczenia. Wspólna im jest też teza o pierwszeństwie mowy do nas zwróconej — przed naszym własnym słowem. Podobnym gestem wszyscy trzej włączają milczenie do filozofii słowa. Refleksja Ricoeura może reprezentować ich wspólną myśl: „...W ten sposób milczenie należy do filozofii słowa o tyle, o ile wysławianie jest przede wszystkim zachowaniem milczenia w obliczu sensu. Pogrążenie się w milczeniu nie jest bynajmniej zaniemówieniem; milczenie oznacza, że pierwszym stosunkiem nawiązanym przez nas z mową jest słuchanie, a nie mówienie" [84].

Milczenie — dodajmy już od siebie — to nie tylko zjawisko mowy; należy ono również do wielu innych obszarów, wiąże się z gestyką i ruchem scenicznym, z problematyką czasu i przestrzeni, ze sferą semantycznej interpretacji, tak wiele wyraża i tak wiele znaczy. Ledwo sygnalizowane w pracach o teatrze, wciąż czeka na swoją lingwistykę, filozofię i teologię. Wzywał do głębszej

[84] P. Ricoeur, op. cit., s. 266.

refleksji nad nim Norwid; implikację taką można wyczytać i w hermeneutyce Ricoeura i wielu innych filozofów.

Współczesna krytyka teatralna odkryła negatywny sens milczenia np. u Becketta: pustkę, kapitulację, brak słowa; pozytywne treści zostały natomiast podkreślone u Claudela. Może powstanie w przyszłości teatrologia milczenia, gdzie zajaśnieje w pełni jego bogactwo, polisemia, dynamika, wielofunkcyjność, siła sceniczna, możliwość przywołania tego, co nieobecne i tego, co nieświadome: *l'Absence* i *l'Inconscient*.

Na zakończenie przytoczmy pytanie często powtarzane: czy język zbankrutował? Czy to kryzys języka?

Wyzwanie autorów tezy o kryzysie języka w dramacie i teatrze współczesnym podjął śmiało prof. Grzegorz Sinko w niewielkiej książeczce pt. *Kryzys języka w dramacie współczesnym* [85], kontrując ją od razu w podtytule: *Rzeczywistość czy złudzenie?* Wywód autora konfrontuje z tą tezą współczesny rozkwit lingwistyki (generatywnej) — i twórczości dramatycznej. Do konfrontacji wybiera 7 sztuk teatralnych, wśród nich osławione już i często komentowane dramaty Ionesco, Becketta, mniej znane u nas Bonda i Kroetza oraz właściwie obcy naszym scenom tekst Handkego: *Kaspar*. Temu ostatniemu poświęca zresztą najwięcej miejsca i uwagi, głównie ze względu na jego charakter metajęzykowy.

Wywód Sinki doprowadza do wniosku, że to nie język stał się niesprawny, i nie on utrudnia czy uniemożliwia komunikację między ludźmi, ale degeneracja życia społecznego i wyalienowanie człowieka. Zwłaszcza sztuki Becketta i Ionesco (który naprawdę dokonuje czy prezentuje destrukcję języka) przynoszą raczej refleksję o kondycji ludzkiej, nie zaś o znieprawieniu języka.

Rehabilitacja języka jako elementu struktury spektaklu wpisana jest też *implicite* w rozważania semiotyków francuskich i włoskich, którzy — może nie zawsze świadomie — wracają do tezy strukturalistów praskich, najwyraźniej wyeksplikowanej przez J. Veltruskiego [86]. Wyakcentowano to zjawisko w rozdziale „semiotycznym" tej książki.

[85] G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

[86] J. Veltruský, *Dramatický text jako součást divadla*, „Slovo a Slovesnost" (1941) VII; przekł. ang. roz. semiotyczny przyp. 41.

Jeśli odważymy się dotknąć problematyki tak przepastnie trudnej, to zmusza nas do tego jej wszechobecność w myśli współczesnej: filozoficznej, historycznej, społecznej, estetycznej. Nasilenie to czy *ubiquitas* można by nazwać obsesją, której geneza, rozwój i formy wyrazu przekraczają oczywiście zakres naszych rozważań (i kompetencji). Przywołać pewne nazwiska, ujęcia, prace; uświadomić obszary zagadnień, ich różnorodność, wielorakość aspektów; zatrzymać się na chwilę przy pojęciu przestrzeni i czasu w dramacie i teatrze — oto zadania tej wypowiedzi, ograniczonej również przez nacisk tych dwu sił, o których tu mowa.

Połączono je w tytule nie dla symetrii, zachowania zasady „binarności", ale ze względu na spojenie, dokonane już na początku wieku: spojenie to, jak wiemy, adaptowano i do teatru (*Zeitraum, espace-temps*). Zresztą wypadnie je również — zgodnie z pewnymi nowszymi ujęciami — rozerwać czy rozrywać.

Zwarcie między czasem i przestrzenią okazało się zresztą nie tylko dynamiczne, ale wręcz burzliwe. Jesteśmy świadkami walki o dominację; przechyla się ona (w obecnej przynajmniej rundzie) zdecydowanie na korzyść przestrzeni.

W obecnej rundzie — jak się rzekło, gdyż w pierwszych latach czy dekadach XX w. triumfuje zdecydowanie czas. Uwrażliwił nas na tę problematykę bergsonizm (*durée*), fenomenologia (Husserl, Ingarden), a także egzystencjalizm Heideggera (*Sein und Zeit*).

I pojęcie przestrzeni zostało w tych kierunkach filozoficznych poddane jednak uważnemu oglądowi. Jak przypomina Matoré [87], Bergson operował kategoriami przestrzeni w analizie procesów percepcyjnych; Minkowski i Heidegger podkreślali podwójny charakter naszych przedstawień — fizyczny i psychiczny; według Heideggera *Dasein* ma z istoty swej naturę przestrzenną. Bardzo trafną formułę znalazł też Gabriel Marcel, mówiąc o interioryzacji układów i relacyj przestrzennych [88]. Analogicznie do terminu

[87] G. Matoré, *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris 1962.

[88] G. Marcel, *L'être en situation*, „Recherches Philosophiques" t. VI, nr 5

Minkowskiego *le temps vécu* [89] w obieg refleksji filozoficznej włączono kategorię: *l'espace vécu*.

Jednocześnie pojęcie przestrzeni wchodzi do socjologii, również i polskiej, dzięki pracom F. Znanieckiego, J. S. Bystronia, S. Czarnowskiego [90]. Jeszcze inny sens nadają temu pojęciu ci teoretycy niemieccy, którzy — pośrednio czy bezpośrednio — torują drogę teorii *Lebensraumu*, teorii o wiadomych konsekwencjach historycznych.

Jednocześnie dojrzewa nowa koncepcja przestrzeni w sztukach plastycznych, co wnikliwie odnotuje w swych pracach estetycznych Francastel [91]. Reperkusje tej koncepcji w teatrze nie uchodzą również uwagi krytyków — i samych ludzi teatru, takich jak Artaud, Baty, Jouvet, J. L. Barrault. Rodowód ten sięga oczywiście przełomu wieków, właściwych twórcom Wielkiej Reformy Teatralnej.

W ten sposób przygotowuje się władztwo kultury wizualnej i dotykowej, a więc usytuowanej w przestrzeni. Hegemonia synchronii nad diachronią, tak oczywista w różnych zjawiskach życia społecznego i sztuki, niejako „unieważnia" czas; sama jest zresztą tylko symptomem procesów dokonujących się czy dokonanych. Równorzędne partnerstwo czasu i przestrzeni spotykamy jeszcze na terenie prac antropologów; z jednakową dociekliwością starają się oni odczytać przemiany w zakresie percepcji czasu i przestrzeni w tych odległych epokach, w które sięga ich myśl badawcza.

I tak Leroi-Gourhan [92] mówi łącznie o domestykacji, „oswajaniu" czasu i przestrzeni, utożsamiając ten proces z ich humanizacją, odniesieniem do człowieka. Proces ten polega jednocześnie na usymbolicznieniu czasu i przestrzeni, na próbie ich uchwycenia, złowienia siecią symbolicznej ekspresji. Teza ta, choć brzmi bardzo

---

[89] E. Minkowski, *Le temps vécu. Etudes phénomenologiques et psychopatologiques*, Paris 1968. (wyd. I 1933).

[90] Przede wszystkim w pracach Sorokina. Dzieje pojęcia przestrzeni społecznej referuje L. Gołdyka, *W sprawie pojęcia przestrzeni społecznej*, „Kultura i Społeczeństwo" 1976, R. 20, nr 2.

[91] Por. również *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, Warszawa 1971.

[92] A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, II: *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965.

ogólnikowo, wydaje się ważna dla sztuki, a więc i teatru, który musi — za każdym razem dla każdej inscenizacji indywidualnie — tę symboliczną sieć skonstruować.

Więź między czasem, przestrzenią i życiem społecznym jest tak ścisła — mówi Gourhan — że od wieków, we wszystkich cywilizacjach, jedynym sposobem odzyskania wolności i równowagi duchowej jest „podwójna odmowa czasu i przestrzeni" [93] — pustynia, klasztor lub erem. Sztuczne i skazane na klęskę są też różne próby rozcięcia tej pary pojęć (czas i przestrzeń): operacja często konwencjonalna, może czasem konieczna na płaszczyźnie technicznych formuł czy filozoficznych uogólnień.

W pracach Gourhana spotkamy też tezę, którą niewątpliwie potwierdza historia teatru: ze względu na relację przestrzeń-podmiot istnieją tylko dwie koncepcje przestrzeni — dynamiczna i statyczna. Pierwszą reprezentuje mobilny podmiot wobec nieruchomej przestrzeni, drugą — nieruchomy podmiot w centralnej pozycji, poznający czy ogarniający przestrzeń pojętą jako szereg koncentrycznych kół o coraz większym promieniu. Pierwszą koncepcję określa Gourhan jako *itinérant* (dobrą egzemplifikację stanowi tu teatr misteriów średniowiecznych z mansjonami czy ekspresjonistyczne *Wandlungsdramen*); drugą alternatywę nazywa autor *espace rayonnant*: mikrokosmos umieszczony w centrum przechodzi w wielką, dookolną przestrzeń makrokosmosu. Ta druga koncepcja przywodzi na myśl dramat symboliczny czy „kosmiczny" przełomu wieków (Maeterlinck, Villiers de l'Isle-Adam, Claudel).

Nie brak zresztą historycznie ukierunkowanych prac nad dziejami pojęcia przestrzeni [94] ani prób zrekonstruowania koncepcji przestrzeni w sztuce prehistorycznej (Grédion [95]). Podkreśla się tam żywy związek sztuki współczesnej z prehistoryczną: łączy je — zdaniem Grédiona — abstrakcjonizm, transparencja i symbolizm, świadomy stosunek do linii wertykalnej i horyzontalnej (a ściślej — przezwyciężenie tych kategoryj na rzecz swo-

[93] Ibidem, s. 142.

[94] M. Jammer, *Concepts of space*, 1954 (korzystałam z przekładu włoskiego: *Storie del concetto di Spazio*, Milano 1963).

[95] S. Grédion, *La Concezione dello Spazio nell'arte preistorica*, (w:) *La Communicazione di massa*, Milano 1974, s. 29—53.

bodnie ukształtowanej przestrzeni kosmicznej), oderwanie koloru od sztuki figuratywnej (kolor obecny w kosmosie). Rewolucję w ekspresji przestrzennej, rewolucję (nieświadomie) powracającą do źródeł, sztuka współczesna zawdzięcza przede wszystkim trzem artystom: to Kandinsky, Klee i Léger.

Użyta przed chwilą formuła: rewolucja w ekspresji przestrzennej pochodzi od Anny Plebe, która w artykule pod takim właśnie tytułem [96] omawia sytuację nie tylko w sztukach plastycznych, ale i, szerzej, na obszarach komunikacji pozasłownej (komunikacji taktylnej i kinetycznej, której teorię opracował wielokrotnie już tu wspominany Birdwhistell).

Że problematyka przestrzeni zajmuje centralną pozycję w naszej kulturze, poświadczają to implicite czy explicite ogromnie liczne już prace, o różnym zasięgu i ambicjach. Najszerszy zakres mają próby objęcia całokształtu zagadnień związanych z przestrzenią społeczną, psychiczną (wewnętrzną), literacką, filmową i malarską. Wszystkie te sprawy ogarnia obowiązujący tytuł: *Przestrzeń ludzka* [97].

Wypadnie zatrzymać się jednak przez chwilę przy niezwykle bogatej (tak w aspekcie dyskutowanych zagadnień, jak i referencyj bibliograficznych) książce G. Matoré z 1962 r.; została tu już zresztą przywołana. Punktem wyjścia dla autora staje się — świadectwo języka; nasilenie metaforyki przestrzennej w języku, wyraźnie rosnące zjawisko, obecne co najmniej na obszarze europejskim. Zamiłowany leksykolog, autor *Słownictwa i społeczeństwa za Ludwika-Filipa* [98], w słowniku epoki widzi (słusznie) odbicie świadomości społecznej. Następnie autor podejmuje problem geometrii psychicznej (linia, powierzchnia, bryła, wymiary...), by przejść do czynników koordynacji wewnątrz i wokół danej przestrzeni: te ostatnie relacje (*le dedans* et *le dehors*) narzuciły się naszej wyobraźni z taką siłą, że nie sposób się od nich — na ra-

---

[96] A. Plebe, *La Rivoluzione delle espressioni*, (w:) *La Communicazione di massa*.

[97] Dwie znane mi prace noszące taki tytuł to: G. Matoré, *L'espace humain*, J. Cayrol, *L'espace humain*, Paris 1968. Por. też omówienie książki Matorégo (w:) G. Genette, *Figures. Essais*, Paris 1969 (por. przekład tekstu pt. *Przestrzeń i język*, tłum. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1).

[98] G. Matoré, *Le Vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*, Paris 1951.

zie — uwolnić. (Przypomnijmy tu, że kategorie te eksponuje Teilhard de Chardin: na zewnątrz sytuują się wszelkie zjawiska fizyczne, wewnątrz — świat wartości duchowych). Z tą parą pojęć wiąże się też najściślej druga: otwarcie i zamknięcie przestrzeni (struktury w ogóle, dzieła, dramatu...). Wrócimy jeszcze i do tych kategoryj.

Za zjawiska najważniejsze, choć najtrudniej dostrzegalne, uważa Matoré mobilność naszej przestrzeni psychicznej i jej nieciągłość. Pierwsze zjawisko wyraża się choćby w metaforyce językowej, gdzie dominują pojęcia ruchu (droga, przebieg, szlak, wejście, wyjście, dojście... egzemplifikacja moja, I. S.). Nieciągłość przestrzeni wymaga obszerniejszego wywodu, który wypełnia rozdział pt. *Le Discontinu* (s. 189—202). Stawia tam sobie autor pytanie o rodowód filozoficzny i artystyczny owego *discontinu*, przyjmując za punkt przełomowy nie tezy Bergsona ani impresjonizm (gdzie jednak rządzi idea *continuum*), ale późniejsze zjawiska, ostatecznie wykrystalizowane dopiero około 1920 r.: fenomenologia w filozofii, teoria kwantów w fizyce (niecięgła struktura materii), „przedziurawiona" przestrzeń (*espace troué*) nowej rzeźby, urywana przestrzeń narracji w powieści, poezja Valéry'ego i Eliota. Taka właśnie koncepcja przestrzeni znajdzie wyraz w realizacjach scenograficznych, w zabudowie sceny.

Ostatnia część książki skupia się na problematyce przestrzeni artystycznej (a więc i teatralnej). Zanim jednak do niej przejdziemy, jeszcze trochę o ogólniejszych sprawach — w uzupełnieniu dzieła Matorégo. Ograniczymy się zresztą do kilku jedynie zagadnień: do nie znanej jeszcze autorowi (w 1962 r.) proksemiki E. T. Halla, do przypomnienia inspiracji Bachelarda, tak bardzo wyczuwalnej w teorii i praktyce teatralnej i do zasygnalizowania prac Molesa.

Termin: proksemika padał już wielokrotnie w poprzednich partiach książki: prezentacja tej nowej dyscypliny może winna się była znaleźć w rozdziale „socjologicznym". Jej całkowite odniesienie do przestrzeni sprawia, że nie sposób jej tu zupełnie pominąć.

Już w pierwszej książce Halla z 1959 r. (*The silent language* [99])

[99] E. T. Hall, *The silent language*, New York 1959.

znalazł się rozdział pt. *Przestrzeń mówi* (*Space speaks*), równoległy do innego pt. *Czas mówi* (*Time speaks*). Przedmiotem analizy była różnorodność psychicznej i społecznej percepcji czasu i przestrzeni w różnych kulturach, inna koncepcja przestrzeni intymnej, dystansu urzędowego itp. W następnym roku (1960) ukazało się studium pt. *Język przestrzeni* [100], a w kilka lat później (1963) padła propozycja terminologiczna: *proxemics* [101]. Druga książka Halla [102] skupia się już całkowicie na problematyce przestrzeni.

Jest ona obejrzana bardzo wszechstronnie, w różnych aspektach i przekrojach, ze szczególnym uwzględnieniem zachowań ludzkich w małych przestrzeniach. Pisze o książce autor *Wstępu* A. Wallis: „Wyjaśnia (ona), jak odmienne traktowanie przestrzeni przez reprezentantów poszczególnych kultur staje się źródłem wzajemnych antagonizmów. Opisuje zależności, jakie łączą zachowanie człowieka w małych przestrzeniach z wielkimi procesami naszej doby — kryzysem miast, eksplozją demograficzną, konfliktami grup etnicznych i rasowych" [103].

Jakkolwiek cała książka jest fascynująca, humanistów i miłośników czy badaczy teatru interesować będą przede wszystkim nie partie „zoologiczne" książki (zachowanie się zwierząt w przegęszczonych pomieszczeniach), ale rozdziały V—VIII (*Przestrzeń wizualna*, *Sztuka jako klucz do percepcji*, *Język przestrzeni*, *Literatura jako klucz do percepcji*). Ten ostatni rozdział, jakkolwiek bardzo krótki, zawiera doskonale dobrane cytaty fragmentów, opisujących przekraczanie przestrzeni personalnej czy intymnej.

Nie sposób tu oczywiście zreferować w szczegółach tej bogatej książki, subtelnych rozróżnień dotyczących rodzajów przestrzeni, sposobów percypowania głębi i konstruowania perspektywy. Rozważania Halla zamyka teza o centralnej pozycji doświadczenia przestrzeni w życiu ludzkim. „Zmysł przestrzenny u ludzi stanowi syntezę wielu różnych wejść sensorycznych, wrażeń wzrokowych, słuchowych, kinestetycznych, zapachowych i cieplnych" [104].

[100] E. T. Hall, *The language of space*, „Landscape" 1960.

[101] E. T. Hall, *Proxemics — a study of man's spatial relationships*, (w:) *Man's image in medicine and anthropology*, ed. I. Gladston, New York 1963.

[102] E. T. Hall, *The hidden dimension*, New York 1966. Polski przekład: *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, wstęp A. Wallis, Warszawa 1976.

[103] Ibidem, s. 6.

[104] Ibidem, s. 254.

Odmienna percepcja przestrzeni międzyludzkiej w różnych cywilizacjach (np. orientalnej i zachodniej), tak utrudniająca porozumienie, decyduje też o odmiennej sztuce — i odmiennej zabudowie sceny, dopowiedzmy. Wydaje się, że poznanie tych uwarunkowań i interrelacji nie tylko pomoże zrozumieć teatr egzotyczny, ale i da impuls do bardziej świadomego operowania tym „ukrytym wymiarem" w reżyserii scen zbiorowych, wszelkich układów międzyludzkich, a także w rozwiązaniach scenograficznych.

Warto by zresztą odczytać w kluczu, oferowanym przez proksemikę, polską tradycję dramaturgiczną np. Zapolskiej czy Rittnera, którzy tak bardzo świadomie różnicują ten wymiar. Pomyślmy o *Głupim Jakubie* i wymianie przestrzeni osobistej, „przestrzeni władczej" w ostatnim obrazie scenicznym! A Norwid i jego „biała tragedia", która gra się przecież na strunach dystansu: społecznego i przestrzennego, podobnie zresztą jak i „ubroczona krwią" tragedia historyczna. Skrzyżowanie czy może raczej paralelizm dwóch dystansów (intymnego i publicznego) w relacji między Kleopatrą i Cezarem buduje trwałe napięcie tragedii. Dystans ma tu przecież ewidentnie także i sens przestrzenny.

A propos bardzo licznych już dziś książek o przestrzeni — jeszcze słowo o propozycjach popularnego dziś profesora psychologii społecznej w Strasburgu, A. Molesa [105]. Wprowadzone przez siebie pojęcie sztuk przestrzennych rozumie on bardzo szeroko, dzieląc je na: sztuki pasywne (*arts passifs*) i sztuki praktyczne (*arts à pratiquer*). Ciekawe, że do sztuk pasywnych (przeznaczonych do oglądu, kontemplacji) zalicza — obok pejzażu i przedstawienia form geometrycznych — także rysunki czy filmy animowane oraz balet mechaniczny, który można już programować przy pomocy komputera. Drugi typ sztuk przestrzennych, w których można uczestniczyć — to wszelkie gry i manifestacje, implikujące przenoszenie się, podróż — choćby za pomocą kolejki widokowej czy diabelskiego młyna w lunaparku. Partię opisową kończy repertorium z mikrowydarzeń w przestrzeni i propozycja skonstruowania „matryc heurystycznych", które z kolei staną się podstawą programowania turystycznego (znów z użyciem

[105] A. Moles, E. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Paris 1972.

komputera). Za archetyp sztuk przestrzennych uważa A. Moles labirynt („model kanoniczny", „forma kanoniczna doświadczenia przestrzeni", „pustynia w puszce"). Na marginesie tych rozważań rzuci też autor definicję dzieła sztuki: „Dzieło sztuki jest zaprogramowaną sensualizacją otaczającej przestrzeni" [106].

Znajdziemy też w książce krótki paragraf pt. *Spectacle* (s. 134). Dotyczy on jednak wyłącznie filmu, i to filmu głównie telewizyjnego; widz doświadcza tu przestrzeni *per procuram*, w ten sposób odbywa syntetyczne podróże. Teatr pozostał całkowicie poza zasięgiem refleksji autora.

Poetyka przestrzeni Gastona Bachelarda [107] tak nasyciła wyobraźnię współczesną, że nie wymaga właściwie prezentacji; mówiło się o niej zresztą w poprzednich rozdziałach. Rozważania autora nie odnoszą się do sztuki, ale przede wszystkim do naszej *coquille*, do domu i jego wyposażenia. Ale inspiracja poetyckich obrazów, przepojonych żarem przeżycia tej „przestrzeni szczęśliwej" (*espace heureux*) jest tak wielka, że wielu interpretatorów dzieł literackich zapożycza się u francuskiego filozofa.

Warto jednak podkreślić (*avec insistance*), że zarówno praktyka jak i myśl teatralna przejęły przede wszystkim kategorie zaproponowane w rozdziale pt. *La Dialectique du dehors et du dedans*. Metafizyka — mówi autor — uprzestrzenia myśl (*spatialise la pensée*). Filozof kategoriami na wewnątrz (*dedans*) i na zewnątrz (*dehors*) wyraża byt i nie-byt. Pisano nawet o micie tych dialektycznych kategoryj, które czasem sprowadzić można do tutaj (*ici*) i tam (*là*). Tutaj to przestrzeń intymna, zamknięta, ograniczona jakimś progiem, strzeżona drzwiami, za którymi otwiera się przestrzeń ogromna, nieograniczona, *le dehors*. W opisach spektaklu *le dedans* zostanie później zrównane z mikrokosmosem (obrazem) scenicznym, zaś *le dehors* — z makrokosmosem teatralnym, ze światem poetyckim, z całą rzeczywistością przywołaną do życia w danym spektaklu, choć nieobecną wizualnie na scenie.

Druga ważna inspiracja Bachelarda dotyczy wertykalizmu

---

[106] „L'Oeuvre d'art est une sensualisation de l'espace environnant". (Ibidem, s. 133.)

[107] G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957.

jako podstawowej osi ludzkiego ruchu w wewnętrznej przestrzeni: wzlotów w górę i opadania na dół. O sprawach tych była już również mowa; znajdą też one odbicie w bibliografii.

I wreszcie trzecie pojęcie, zaadoptowane przez krytykę literacką, winno tu być też wspomniane: przestrzeń oniryczna. Tytuł drobnej wypowiedzi z 1952 r.[108], formuła ta, użyta przez Bachelarda zrazu na oznaczenie dosłownie (czasowej) przestrzeni snu, uległa znacznemu rozszerzeniu i wzbogaciła swe złoża semantyczne: obejmuje dziś często po prostu rzeczywistość poetycką.

Z przestrzenią oniryczną spokrewnia się przestrzeń fantastyczna, o której wiele mówi Durand w książce, omawianej już na innym miejscu: *Struktury antropologiczne świata wyobraźni. Wprowadzenie do antropologii ogólnej* (1960). Spokrewnia się, ale i różni, podobnie jak nie da się (*scil.* przestrzeń fantastyczna) zidentyfikować z przestrzenią przedstawioną (*représenté*) Piageta.

Wpływ Bachelarda — i jego rozważań o przestrzeni — miał się okazać ważki i długotrwały; dzieli on jednak tę dominację z Mircea Eliadem, który narzucił nam (epoce? kulturze?) rozróżnienie „das Heilige und das Profane"[109], także w zakresie waloryzacji przestrzeni. Idea wartościowania przestrzeni zrodziła się oczywiście znacznie wcześniej; do polskiej socjologii wprowadził ją chyba S. Czarnowski, w każdym razie rozważał w swych pracach przestrzeń „magii i religii"[110]. Koncepcje te są zresztą w Polsce dobrze znane dzięki licznym przekładom i omówieniom[111]. Warto przypomnieć tu jednak, że już w 1949 r. w swej sławnej książce o micie wiecznego powrotu[112] stwierdził Eliade odwrót od czasowości, „opór wobec historii, bunt przeciw czasowi historycznemu" — zjawisko sprzężone najściślej z wyeksponowaniem prze-

---

[108] G. Bachelard, *L'espace onirique*, „Revue XX^e siècle" 1952, nr 2, przedr. (w:) G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris 1973.

[109] M. Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religioesen*, Hamburg 1957.

[110] S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, (w:) *Dzieła* t. III, Warszawa 1956.

[111] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973; *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.

[112] M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris 1949, II wyd. 1969.

strzeni jako kategorii podstawowej naszej epoki. Wielokrotnie zresztą, i w wypowiedziach różnych myślicieli, zjawia się termin: przestrzeń współczesna, na potwierdzenie łączącej nas wszystkich koncepcji przestrzeni, termin zaproponowany, jak się zdaje, przez Matorégo we wspomnianej już książce, a podjęty i przez innych [113].

Czas już zbliżyć się wreszcie ku problematyce przestrzeni artystycznej, bezpośrednio związanej ze sprawami dramatu i teatru. Zjawia się ona wymiennie niemal albo pod takim właśnie hasłem, albo jako przestrzeń literacka.

Zanim ukazało się fundamentalne dzieło M. Blanchota *Przestrzeń literacka* [114], o przestrzennej formie w literaturze mówił już J. Frank [115], powołując się na Lessinga. Sądził — za Lessingiem — że całą ewolucję form artystycznych można ująć jako ruch oscylujący między dwoma biegunami: czasem i przestrzenią. Hegemonia przestrzeni w nowoczesnej literaturze opiera się przede wszystkim na usunięciu wartości czasowych, na „momentalnym spostrzeganiu". Jest to — zdaniem Franka — forma wyrażenia ponadczasowości. Egzemplifikację czerpie Frank, podobnie jak inni, z Prousta i Eliota. Uderza zresztą zbieżność z tezami Eliadego, a w zakresie egzemplifikacji literackiej — także z Matoré, który wielki przełom w poezji i narodziny nowoczesnej poezji przestrzennej datuje na pierwsze dekady XX w. i wiąże również z powieścią Prousta oraz poezją Eliota, Claudela i O. Milosza.

Blanchot poda dokładną datę: rok 1914, cytując Rilkego i termin *Weltinnerraum*, wprowadzony do wiersza tegoż roku, wiersza mówiącego o jedynej przestrzeni, która przechodzi poprzez wszystkie stworzenia: to właśnie wewnętrzna przestrzeń świata. Ale jej pełna afirmacja dokonuje się „w orszaku ludzkiego słowa", słowa poety. Rozważania te (z pięknymi cytatami z Rilkego) zawarł Blanchot w paragrafie pod tytułem *Przestrzeń śmierci i przestrzeń słowa*. Według Rilkego przestrzeń wewnętrzna

---

[113] Por. G. Genette, *L'espace et le langage* (przekład pol. pt. *Przestrzeń i język*, tłum. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1).

[114] M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1955.

[115] J. Frank, *Spatial form in literature*, „The Sevanee Review" 1945. Polski przekład: *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 2.

„przekłada rzeczy" (z języka zewnętrznego na język wewnętrzny), pozwala im wejść w najgłębszą sferę milczenia. Przestrzeń poematu, przestrzeń orficka, to zarazem przestrzeń śmierci i wielkie otwarcie. „L'ouvert, c'est le poème" — parafrazuje Rilkego autor.

Problematyka otwarcia poetyckiego, dokoła której krąży Rilke (i Blanchot), również miała głęboko przeniknąć do języka współczesnej krytyki. Także i różne koncepcje przestrzeni poetyckiej, obecne w książce Blanchota, spośród których to koncepcyj może najpowszechniej przyjęto tę najprostszą: przestrzeń utworu poetyckiego zakreśla sam utwór, jego autonomiczny byt, jego świat poetycki. Ale przestrzeń tę potwierdza i wyraża dopiero słowo orfickie.

Odczytując dziś na nowo książkę Blanchota sprzed 20 lat spotykamy wciąż znajome formuły i terminy — formuły, które w ciągu tych dwudziestu lat wsiąkły w nasze słownictwo — i wrażliwość. Z żalem wypadnie zrezygnować z ich przypomnienia.

Zainteresowanie sprawą przestrzeni artystycznej (czy literackiej) i u nas — aczkolwiek z pewnym opóźnieniem — wydaje się coraz silniejsze; świadczą o tym zarówno studia oryginalne, jak i bardzo liczne przekłady. Wśród nich znalazł się wspomniany już Frank, i Bachelard, i Genette. Redakcja „Pamiętnika Literackiego" zapoznała też polskiego czytelnika z wypowiedziami J. Łotmana [116], D. Lichaczowa [117], M. Bachtina [118].

Problematykę przestrzeni artystycznej omawia Łotman kilkakrotnie, m. in. w *Strukturze tekstu artystycznego* [119]. Tym razem (gdyż poprzednio analizował przestrzeń artystyczną w prozie Gogola [120]) bierze na warsztat poezję Tiutczewa i Zabołockiego,

---

[116] J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1.

[117] D. S. Lichaczow, *Poetyka przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1.

[118] M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 4.

[119] J. Łotman, *Struktura chudożestwiennogo tieksta*, Moskwa 1970. Polski przekład: „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1.

[120] J. Łotman, *Problema chudożestwiennogo prostranstwa w prozie Gogolja*, (w:) „Trudy po russkoj i sławjanskoj filosofii", t. 9, Literaturowiedienie, Tartu 1966; *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*, tłum. E. Balcerzan, „Teksty" 1974, nr 3.

by skupić się na osi wertykalnej w ich poezji. Bachelard, proponent wertykalizmu w badaniu przestrzeni poetyckiej, nie został tu wspomniany; wydaje się że refleksja Łotmana rozwija się zupełnie niezależnie od francuskiego filozofa. Zresztą oba bieguny tej osi wertykalnej (góra-dół, głębia) stały się tu przedmiotem bardzo wnikliwego oglądu celem ustalenia pewnych modeli kulturowych, do czego zmierza właśnie wypowiedź Łotmana.

Lichaczow skupia się przede wszystkim na problematyce perspektywy w ikonach staroruskich, ale interesują go również i staroruskie teksty literackie, zwłaszcza latopisy, gdzie cała Ruś — od morza do morza — obejrzana jest jakby z lotu szybkiego ptaka, którego przenikliwe oko w jednym mgnieniu rejestruje wydarzenia na wszystkich krańcach równocześnie. Ale ani on, ani Bachtin nie dotykają spraw teatru — czy to w sensie tekstu dramatycznego, czy inscenizacji.

Ku teatrowi prowadzi już G. Poulet w przywoływanej tu kilkakrotnie książce (która mogła się była również znaleźć w innej części pracy) o *Przemianach koła* [121]. Fascynująca to rzecz, gdzie różnorodne implikacje i koncepcje koła (teologiczne, filozoficzne — czasowe i przestrzenne) zostają ukazane w dia- i synchronicznym przeglądzie. Rewolucja dokonała się w chwili, gdy centralną pozycję w środku koła zajął człowiek — w miejsce Boga. W teatrze Claudela każda postać, każda istota żyjąca jest kołem, które zamyka i ogranicza jakiś obwód. Dynamizm dramatu Claudelowskiego polega właśnie na próbie przebicia się przez ten kontur czy sforsowaniu obwodu cudzego koła. W centrum koła znajduje się nasze oko, „przenośne słońce"; o popularnej dziś „filozofii spojrzenia" także się już mówiło. (Przypomnijmy, że analogiczną, choć w innym sensie użytą, koncepcję środka odsłonił Z. Osiński w twórczości teatralnej Horzycy [122]).

Książka Pouleta włącza się w liczną już dziś próby geometryzacji układów literackich i teatralnych [123]. Próby te operują nie tylko prostymi figurami, jak trójkąty czy czworokąty, ale i bar-

---

[121] G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1961.

[122] Z. Osiński, *Le „Symbolisme du Centre" au théâtre de Wilam Horzyca*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XII 1969, z. 1, s. 61—88.

[123] Por. Bibliografię oraz przypisy do rozdziału o semiotyce.

dziej skomplikowanymi, jak np. spirala (motyw spiralnych schodów, spiralnego czasu...). Wypadnie nam jednak ograniczyć się do tak ogólnego przypomnienia.

Wyeliminowana zostanie również przestrzeń teatralna w sensie przestrzeni fizycznej, ukształtowanej przez budowniczych, a organizowanej czy modyfikowanej każdorazowo z woli inscenizatora; także przestrzeń społeczna, przestrzeń kontaktu między widzem i zespołem twórców spektaklu. Problematyka ta znalazła się w rozdziale „socjologicznym". Na tym miejscu przedmiotem omówienia stanie się tylko refleksja o przestrzeni „symbolicznej", „fantastycznej", „niewidzialnej", której granice zakreśla rzeczywistość dzieła teatralnego-spektaklu. Estetyka francuska (Souriau) nazwała ją właśnie makrokosmosem teatralnym w opozycji do mikrokosmosu, wizualnie prezentowanego na scenie.

I to ograniczenie opatrzyć trzeba dalszymi restrykcjami; ogrom problematyki zmusza bowiem do wyboru kilku tylko zagadnień, reprezentowanych przez wymienione już formuły czy hasła. Zatrzymamy się więc przy kilku (znowu binarnych) układach:

1. przestrzeń otwarta — przestrzeń zamknięta: *le dehors — le dedans*
2. geometryzacja (wertykalizm, koło, spirala)
3. wyznaczanie przestrzeni przez znaki wizualne i akustyczne, przywoływanie przestrzeni przez słowo poetyckie (metafory, aluzje)
4. przestrzeń sakralna i świecka.

Wypadnie nam tu ogarnąć zarówno przestrzeń rzeczywistości teatralnej, jak i przestrzeń poetycką, wyznaczoną przez dramat. Zmusza do tego sam materiał.

Dwuznaczność — czy może dwutorowość — ujawnia się w wielu pracach, także i w podstawowej dla problematyki otwartej i zamkniętej przestrzeni dramatu książce V. Klotza, obszernie przeze mnie referowanej w 1972 r. [124] Przypomnijmy na tym miejscu jedynie sprawy przestrzeni, odsyłając poza tym do samej ksią-

[124] V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969. Por. też moją recenzję: *Dwa modele teatru*, „Dialog" 1972, nr 2, s. 145—150.

żki Klotza lub do recenzji, w której starano się wydobyć zasadnicze tezy ogólne autora (np. o związku formy otwartej i zamkniętej z całą teorią rzeczywistości, przyjętą przez dramaturga). Wyjaśniony tam też został rodowód samych kategoryj estetycznych (otwarty — zamknięty), zaproponowanych przez Wölfflina. Referując uwagi Klotza *ex re* przestrzeni podkreśliłam, że według niego miejsce (= przestrzeń) w dramacie zamkniętym nie jest ważne, tworzy konwencjonalne tło (*Nirgendwoheit*), jeśli zaś obiektywizuje postać, to staje się przestrzenią człowieka — władcy. Dotyczy to przede wszystkim dramatu klasycznego, bo tą właśnie egzemplifikacją autor przeważnie operuje. Oczywiście nawet tam przestrzeń pełni wielorakie funkcje: ma być przedmiotem wizualnej realizacji, oparciem czy tłem dla dialogów, środowiskiem społecznym, tworzy jakiś „Lebensumkreis" i sferę przeżyć psychicznych. Jeśli tłem akcji staje się „wolna okolica" (w terminologii co prawda już z innej epoki rodem), będzie chodziło raczej o „Bedeutungslandschaft" niż o żywą naturę, z którą postaci mogą wchodzić w bezpośredni kontakt.

Ciekawy jest też passus o choreografii, tak bardzo ograniczonej w niewielkiej, a w każdym razie nieruchomej przestrzeni, że naturalną jej konsekwencją staje się rzeźbiarskie traktowanie postaci, odizolowanych od innych mocnym zarysem własnej przestrzeni. Uniemożliwia to niemal prawdziwe zwarcie, agon zewnętrzny: walka przenosi się do wnętrza; „Innerer Agon" odbywa się w świadomości. Te trzy aspekty czy funkcje przestrzeni w formach zamkniętych mają określić jej pozycję: *sinnliche Wahrnehmungskategorie*, *Raum als Lebensumkreis*, *Spielraum des Bewusstseins*.

Taka redukcja problematyki przestrzeni w (dość nieokreślonych) formach zamkniętych dramatu nie może zadowolić; o wiele wnikliwiej przygląda się autor przestrzeni otwartej, która zapanowała w dramacie i teatrze począwszy od rewolucji romantycznej. Przestrzeń ta polaryzuje się zresztą w dwu kierunkach: ma swój biegun „intymny" (ciasny pokój) i swój biegun nieskończonej dali (*die Weite*).

Ciasny pokój wyraża izolację, odseparowanie od świata, więzienie osobowości albo też domenę świadomie strzeżonej prywatności, którą świat chce zniweczyć. Szczególnie wnikliwie analizuje

Klotz powiązania tego prywatnego miejsca, *Innenraum*, ze światem zewnętrznym, *Aussenraum*. To właśnie problematyka, tak wyeksponowana we francuskiej refleksji filozoficznej (Bachelarda i Teilharda de Chardin) i w krytyce literackiej czy teatralnej: *le dedans* i *le dehors*. Tę drugą przestrzeń (*Aussenraum*) nazywa Klotz światem czy przestrzenią Historii albo Natury. Takie właśnie rozróżnienie narzuca jego egzemplifikacja, oparta przede wszystkim na dramaturgii Büchnera (*Woyzeck*, *Śmierć Dantona*).

Relacja tych dwóch odrębnych przestrzeni (*Innen* i *Aussen*) ma w dramacie otwartym zazwyczaj charakter antagonistyczny: świat zewnętrzny naciska na jednostkę, gwałci jej izolację, żąda uczestnictwa w jakichś działaniach, odmawia jednostce prawa do własnej „coquille". Kanałem kontaktu jest przeważnie otwarte okno, przez które wlewa się to groźne *Aussen*, *le dehors*. Bardzo popularną formą w dramacie (i teatrze) romantycznym jest tzw. relacja współczesna, podająca wydarzenia obserwowane równocześnie przez jakąś postać, wydarzenia niewidzialne dla odbiorców. To forma przywołania owego tam, na zewnątrz, które to zabiegi analizowałam w dramacie Słowackiego *Zawisza Czarny* [125].

Sytuacja może się zresztą odwracać: podmiot usytuowany na zewnątrz, czuje się wygnany z intymnej przestrzeni wnętrza, patrzy tęsknie ku temu jedynemu oknu, za którym kryje się niedostępna dla niego przestrzeń marzeń: jest to właśnie sytuacja Zawiszy przed zamkiem. Wielką siłę dynamiczną wydobył z tej opozycji: *le dehors-le dedans* Maeterlinck w swoim dramacie: *L'Interieur* (*Wnętrze*).

Szczegółowszej egzegezie poddana jest też rozległa, bezmierna przestrzeń, dal. W otwartej przestrzeni dokonują się przełomowe wydarzenia w życiu wielkich społeczeństw, ale też — z drugiej strony — w otwartej przestrzeni jednostka brata się z „czynną naturą", percypuje ją, wchłania wszystkimi zmysłami, rozważa. W dramacie otwartym bohater nawiązuje kontakt z rzeczami, kontakt nieznany tragedii klasycyzującej. Stąd szczególna rola

---

[125] I. Sławińska, *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny"* (w:) *Juliusz Słowacki. W 150-lecie urodzin*, Warszawa 1959, s. 283—299. Przedr. (w:) I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960.

rekwizytu, z którym postaci obcują bezpośrednio i w wieloraki sposób.

Problematyka Klotza wydaje się jednak dość uboga w stosunku do bogactwa i różnorodności zagadnień, jakie rodzi — właśnie różnorodność dramatów. Główną przyczyną słabości jego wywodu staje się chyba zbyt jednostronnie dobrana podstawa egzemplifikacyjna i nie dość ostre kryteria kwalifikujące utwory do jednej lub drugiej grupy. Autor zapomina jakby o takich bezspornych specimenach struktury otwartej, jak *Faust*, Ibsen (*Peer Gynt*), dramaty oniryczne Strindberga, teatr ekspresjonistyczny, symboliczny, wizyjny i utwory dziejące się na różnych płaszczyznach rzeczywistości, a więc w kilku różnych przestrzeniach (wskazywano na to zjawisko w teatrze Strindberga i Claudela). Interferencję takich diametralnie różnych przestrzeni możemy obserwować np. w dramacie Hauptmanna *Hanneles Himmelfahrt*, gdzie na tej samej scenie nakładają się na siebie dwie przestrzenie: nieba i ziemi (brudna, nędzna izba chłopska i wizja raju).

Oczywiście nie potrzebujemy szukać tak odległych przykładów, skoro nasza dramaturgia własna dostarcza ich miarą natrzęsioną i opływającą, że przypomnimy tylko kilka wielkich nazwisk: Mickiewicz, Wyspiański, Miciński. Jakich to przestrzeni nie wzywa Wyspiański w *Weselu*, *Akropolis*, *Wyzwoleniu*, *Nocy listopadowej*, a nawet w pozornie naturalistycznych *Sędziach*, gdzie — jak starałam się ongiś pokazać — rośnie w brudnej karczmie monumentalna rzeczywistość biblijna! A *Termopile polskie*, gdzie cały obraz osiemnastowiecznej Polski jest przecież tylko wizją tonącego księcia!

Wróćmy jednak do tej specyficznej sprawy, która jest w tej chwili przedmiotem naszej refleksji: *le dedans* i *le dehors*. Pomijając wiele studiów (wśród literatury Brechtowskiej można by ich naliczyć niemało!), zatrzymajmy się na chwilę na bardzo ambitnej próbie uchwycenia kategorii przestrzennych za pomocą narzędzi lingwistyki, i to lingwistyki generatywnej. Hiszpańskiego autora Cándido Pérez Gállego interesują językowe wyznaczniki reakcyj przestrzennych: wypowiedź jego nosi tytuł: *Wewnątrz -na zewnątrz i obecny-nieobecny w teatrze* [126]. Te językowe wyznaczniki

[126] C. P. Gállego, *Dentro-fuera y presente-ausente en teatro*, (w:) *Semiologia del teatro*, ed. I.-M. Diez Borque, L. G. Lorenzo, Barcelona 1975, s. 167—191.

mają formy głównie czasownikowe (wchodzi — wychodzi), także zaimkowe (w rozmowie o nieobecnych pojawiają się inne zaimki). Ustala nawet autor sześć modeli — sześć różnych możliwych sytuacyj słownych.

Dzieło dramatyczne składa się i rozkłada na różne przestrzenie. Bohater przeżywa je i odczytuje. W pierwszej przestrzeni (np. ogród, ulica, plac) zachodzą pewne zdarzenia i padają pewne kwestie (frazy). W drugiej przestrzeni ma miejsce *anagnorisis*: A rozpoznaje C. Jednocześnie B w swoim zamku wypowiada zdanie, które będzie miało walor ikoniczny dla reszty dzieła. W ten sposób możemy relacje dramatyczne przedstawić w postaci grafu o wyraźnych punktach styku, konfluencji. Każdej sytuacji i przestrzeni odpowiada pewien typ języka. Najważniejsze są tu jednak transformacje, dla których punktem wyjścia stają się właśnie wspomniane opozycje dotyczące obecności lub nieobecności postaci na scenie oraz ich przynależności do tu lub tam, na zewnątrz.

Ściągnięty do kilku zdań wywód hiszpańskiego autora może wydać się abstrakcyjny i nie uzasadniony. Istotnie, dopiero cały artykuł orientuje w założeniach i metodzie Gállega. W każdym razie propozycje autora są nowe ze względu na lingwistyczne przesłanki. Natomiast już nieraz badano środki językowe, służące do ewokowania czy „przywoływania" przestrzeni: metafory, opisy, toponimikę, aluzje itp.

W związku z Bachelardem i przy innych okazjach wspomniano tu już o wertykalizmie jako znamiennej osi poruszeń w poetyckiej przestrzeni. Do badań nad teatrem zastosował tę zasadę wierny uczeń, sprzymierzeniec czy dziedzic myśli Bachelarda i Pouleta — Paul Vernois [127]. Według Bachelarda — jak pamiętamy — wertykalizm jest osią wzlotów ku górze, szlachetnych i uszlachetniających marzeń, ambicji wzrostu, sięgania ku coraz wyższym celom. Wyrażają to nie tylko obrazy w europejskiej tradycji poetyckiej, ale i sam język: „plus haut", „wyżej" — hasła o wyraźnej „geometryzacji" ideałów. Vernois wyjaśnił to dążenie wzwyż na przykładzie teatru Ionesco, gdzie nawet umiera się — stojąc. Przypomnijmy, że wspomniany już tu antropolog Leroi-Gourhan, postawę stojącą uważa za jedno z kryterów człowieczeństwa, przy-

[127] P. Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris 1972.

należnych do samej definicji człowieka. Drugi biegun osi, zanurzenie w głąb, zapadanie się w ziemię, wsiąkanie w ziemię — wydaje się obsesją Becketta.

Do wywodów Vernois można by dorzucić, że teatr współczesny, zwłaszcza młody i najmłodszy, operuje horyzontalną koncepcją człowieka w przestrzeni: ileż tu padania, kłębienia się po scenie (ulubiony obraz sceniczny studenckich zespołów!). Same tytuły wielu dramatów odbijają już takie widzenie człowieka: *Po upadku*, *Ci, którzy upadają*, przede wszystkim jednak — *Na czworakach* Różewicza. Podkreślono już element zrównania, demokratyzacji w tym poniżeniu człowieka. Oś wertykalna miałaby wyrażać hierarchizację (wartości i człowieka) w teatrze „bohaterskim", tragedii klasycznej czy romantycznej. Problem arcyciekawy: jego wyzwanie zostało podjęte w jakimś aspekcie — przez współczesnych inscenizatorów oraz scenografów. U nas chyba przez Szajnę, Dejmka i Swinarskiego, nie bez przymrużenia oka: jednoznacznie negatywnie potraktowano wertykalizm w usytuowaniu postaci „pomnikowych" w inscenizacji *Wyzwolenia* (Swinarskiego). Konrad natomiast, jak pamiętamy, leży na łóżku w szpitalu wariatów, doprowadzony czy przymuszony do pozycji horyzontalnej. Nie brak zresztą akcentów ironicznych i w sztukach Ionesco (symboliczne wspinanie się po meblach i upadek z góry). Sama metafora teatralna (wspinanie się po krzesłach i stołach) degraduje motyw wertykalizmu, wzlotu czy dążenia ku górze.

Problematyka koła znalazła także najpełniejsze omówienie i egzemplifikację właśnie w książce Vernois, gdzie poświęcono jej dwa rozdziały: *Od okrążenia do koła* oraz *Warianty dramaturgiczne koła*. W pierwszym wyakcentowany został motyw okrążania, zawsze o konotacjach agresywnych, ale wyraźnie realizowanych w przestrzeni scenicznej (okrążanie przez innych ludzi, przedmioty, zwierzęta — nosorożce) czy choreograficznie, poprzez ruchy postaci, balet. Drugi rozdział prezentuje takie warianty koła, jak: kula, spirala, które teatr ukazuje przy pomocy różnych znaków, poprzez scenografię, ruch sceniczny, wypowiedzi słowne. Wszystkim tym rozróżnieniom i omówieniom towarzyszą pomysłowe wykresy. Nie jest to, jak wiemy, jedyna próba „geometryzacji" teatru, ale próba ambitna, przekonująca i wnikliwa.

Trzecia grupa problemów, przez nas wyróżniona, obejmowałaby

sposoby organizowania, wyznaczania przestrzeni teatralnej. I znowu mamy tu na myśli nie rozwiązania techniczne (w samym teatrze), ale koncepcje dramatyczne, inscenizatorskie propozycje dotyczące samej symboliki i konstrukcji znaków. Takie właśnie rozumienie znalazło wyraz w moich dwóch studiach: o Słowackim [128] i o Norwidzie [129], studiach, które dziś oczywiście poprowadzone byłyby inaczej. Pierwsze z nich skupiło się przede wszystkim na ekspresji słownej, a zwłaszcza na metaforyce jako głównym wyznaczniku przestrzeni w dramacie Słowackiego; w drugim obejrzano uważniej problematykę światła, rekwizytów (rzeczy), sposoby rozszerzania przestrzeni i szczególnie — jej „sakralizacji". Zagadnienia przestrzeni zatrzymały też uwagę Ewy Miodońskiej-Brookes w jej pracy nad Wyspiańskim [130] i Stanisława Kaszyńskiego, znów w związku ze Słowackim [131].

Już od czasów Wielkiej Reformy Teatralnej, w obszar refleksji nad dramatem i teatrem włączono problematykę muzyki, światła i rytmu. Trzy wielkie odkrycia tej epoki, związane z Wagnerem, Appią, Dalcroze'em, Craigiem — zastosowano oczywiście w praktyce inscenizatorskiej właśnie do kształtowania przestrzeni scenicznej (u nas najwcześniej chyba K. Frycz i F. Siedlecki). Jednocześnie jednak praktyce towarzyszą rozważania teoretyczne, tak wyraźnie dojrzewające czy dojrzałe w pracach T. Makowieckiego [132].

Funkcje muzyki w kształtowaniu przestrzeni scenicznej omówił w 1965 r. Paul Angerer [133]. Wprawdzie autor, sam kompozy-

[128] Por. przyp. 125.

[129] I. Sławińska, *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie"* (*Norwida*), (w:) *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 210—227.

[130] E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972.

[131] S. Kaszyński, *Z problematyki konstrukcji przestrzeni w dramatach Słowackiego*, „Zeszyty Naukowe Uniw. Łódzkiego" Nauki Humanistyczno-Społeczne, s. I. 1975, z. 2, s. 85—94.

[132] T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, Towarzystwo Literackie im. Mickiewicza, (wyd. II, Warszawa 1969); *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, Prace Tow. Nauk. Wydz. Filolog.-Filozof. t. IV, z. 2.

[133] P. Angerer, *Muzyka sceniczna jako element kształtujący przestrzeń*. Oryg. niem. druk. w „Maske und Kothurn" 1965, nr 4, pol. przekład w „Dialogu" 1966, nr 5, s. 158—163.

tor, myśli kategoriami praktycznych efektów muzyki w teatrze, nie traci jednak z pola widzenia i innego aspektu: muzyka również „w sensie duchowym" ogarnia przestrzeń, wypełnia ją, „wykracza wręcz poza nią", czasem „obudowuje" przestrzeń akcji; czasem Trębacz ewokuje, kreuje wieżę. I w wypowiedzi Angerera, i innych współczesnych, pojawia się też sprawa kulis dźwiękowych, możliwości właściwych muzyce elektronicznej, wielostronnych funkcyj muzyki w spektaklu. „Muzyka jest kostiumem, światłem, rekwizytem i kulisami, a zatem również częścią przestrzeni" — czytamy.

Coraz częściej też podkreśla się udział przedmiotów w stwarzaniu czy organizowaniu przestrzeni teatralnej; wypowiedzi te nawiązują do zjawiska uczłowieczania przedmiotu i urzeczowienia (reifikacji) człowieka. O zjawisku tym już się w poprzednich partiach książki mówiło, w związku z artykułami Veltruskiego w Pradze. Rewaluację przedmiotu kosztem człowieka zainicjował Marinetti i futuryzm, on też rzucił hasło: teatr przedmiotów, w przeciwstawieniu do dotychczasowego, tradycyjnego teatru ludzi. Odtąd *gli oggetti* czy *les objets* w spektaklu i dramacie są przedmiotem stałej uwagi krytyki teatralnej; poświęca się im z reguły oddzielny paragraf w studiach o Brechcie czy Adamovie. Najpełniej jednak genealogię teatru przedmiotów (*Theater der Gegenstände*) wyjaśnia Hans Hoppe w bardzo interesującej książce pod takim właśnie tytułem [134], widząc w nim protest przeciw absolutyzacji jednej formy teatralnej (*Sprechtheater*) i wskazując na udział malarzy i malarskiej koncepcji przestrzeni scenicznej w dojrzewaniu takiego teatru. Szczególnie twórczy okazał się tu Fernand Léger (jego scenariusze). Znamienny etap w dziejach tego teatru (po ekspresjonizmie, futuryzmie i surrealistach) znaczy Beckett i Ionesco (rola krzeseł).

Funkcja przedmiotu wizualnego w zabudowie przestrzeni scenicznej narzuca się z całą oczywistością; zauważono jednak również rolę przedmiotu nieobecnego, obecnego tylko w przestrzeni wspomnień, marzeń, wizji — gdzie przedmiot ten nie tylko wyznacza przestrzeń, ale współdziała czy zastępuje człowieka, na zasadach równorzędnego partnerstwa. Takim partnerem — czy ściślej

[134] H. Hoppe, *Das Theater der Gegenstände*, Basel 1971.

kontrpartnerem — stają się sześciany w *Acte Sans Paroles* Becketta.

Nie sposób dość wyczerpująco przedstawić wszystkie środki ekspresji, które — często na zasadzie wymienności, metonimiczności — kształtują i symbolizują przestrzeń mikro- czy makroteatralną. Słowo jest tu równie efektywne, jak światło, muzyka, ruch rytmiczny, mimika itp.

Jeszcze jeden problem musi nas zatrzymać: sakralizacja przestrzeni. Wspomniano już, że sprawę tę uświadomił nam przed wojną Stefan Czarnowski; po wojnie odżyła nagle przede wszystkim dzięki studiom Mircea Eliadego, na dobre spopularyzowanym u nas po wydaniu zbioru przekładów pt. *Sacrum, mit, historia* [135].

Zwrócono tam uwagę przede wszystkim na fragmenty dotyczące Świętego obszaru i sakralizacji świata (z tomu *Le sacré et le profane*); przejęto podstawowe formuły i hasła, jak: środek świata, niejednorodność przestrzeni, hierofania, góra kosmiczna, *axis mundi*. O szczególnie żywej recepcji w Polsce była już zresztą mowa, jak również o próbie użycia tych kategoryj w analizie dramatu Norwida [136]. Padła tam teza, że główny problem Krakusa to resakralizacja sprofanowanej przez smoka świętej góry, góry kosmicznej — Wawelu. Dokonuje się to poprzez obrzęd ofiary, śmierć Krakusa, do której przygotowuje bohatera pobyt w „świętej puszczy" i kontakt z żywą przyrodą, a zwłaszcza z Progiem i Źródłem (dwa motywy o wybitnie hierofanicznych konotacjach).

Kategorie Eliadego posłużyły też Zbigniewowi Osińskiemu do analizy koncepcyj inscenizatorskich Wilama Horzycy [137]. W tytule wypowiedzi wyeksponowany został symbolizm środka, o którym wiele mówi przecież Eliade, wiążąc go zarówno z usytuowaniem osi kosmicznej (kolumny, słupa), jak i z horyzontalnym podziałem na trzy poziomy kosmiczne: niebo, ziemia, „regiony dolne" (piekło). W inscenizacjach Horzycy funkcję kolumny kosmicznej pełnią — zdaniem Osińskiego — schody, wszędzie obecne, często bez realistycznego uzasadnienia (jak np. w lesie

[135] Por. przyp. 111.
[136] Por. przyp. 129.
[137] Por. przyp. 122.

ze *Snu nocy letniej*). To zarazem oś świata, środek komunikacji między różnymi poziomami, drabina mityczna czy drzewo kosmiczne. Sakralną rolę przypisuje też Osiński jasnemu, błękitnemu horyzontowi w teatrze Horzycy: symbolizuje on kontakt ze świętym obszarem nieba, niejako przybliża ten obszar, przywołuje. W interpretacji Osińskiego wydobyta została też problematyka światła nie tylko ze względu na właściwą mu zdolność modelowania przestrzeni, ale i dla przypisanej mu przez Horzycę funkcji wydzielania czy oddzielania przestrzeni sakralnej. Studium Osińskiego omawia też obszernie koncepcję dionizyjską Horzycy i jej konsekwencje teatralne.

Problematyka przestrzeni sakralnej i jej stwarzania w dramacie obecna jest też we wspomnianej już książce Ewy Miodońskiej-Brookes o Wyspiańskim. Obszerny rozdział pt. *O kompozycji przestrzeni dramatycznej na przykładzie „Legionu"* (s. 18 — 47) dotyczy nie tylko wymienionego w tytule dramatu, ale i przemian koncepcji przestrzeni w kolejnych dramatach: przemian poetyki, którą w *Legionie* można nazwać już ekspresjonistyczną. Sakralizacji podlega w *Legionie* Rzym w ogóle jako „Piotrowa Świątnica", Watykan, katakumby, ale i inne miejsca obrzędowe.

Tym razem zatrzymaliśmy się najpierw przy polskich studiach, choć nie brak oczywiście i obcych. Należałoby wskazać przede wszystkim na bardzo obszerną (i szybko narastającą) literaturę o Claudelu, referowaną przeze mnie już częściowo w poprzednich latach.

W sprawozdaniach tych nie znalazła się jednak — ze względu na późniejszą datę wydania — książka A. Vachona pt. *Czas i przestrzeń w dziele Pawła Claudela*[138]. Jakkolwiek przedmiotem monografii jest cała twórczość poety, nie tylko jego dramaturgia, padają tam bardzo ważne spostrzeżenia właśnie *ex re* dzieł dramatycznych. W nawiązaniu do teorii koła, wyłożonej przez Pouleta, śledzi autor „symbolikę koła i środka"; stara się poza tym wykryć pewne prawidłowości, schematy i modele w koncepcji przestrzeni. We wczesnych dramatach Claudela schemat się powtarza: „Na początku dramatu postaci znajdują się w prze-

[138] A. Vachon, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique*, Paris 1965.

strzeni, której stabilność okazuje się iluzoryczna. Kolejne etapy akcji mają odsłonić to złudzenie, zburzyć starą przestrzeń, by ją odbudować według innych zasad. Każdy dramat tworzy jakby dyptyk o dwóch skrzydłach: ruina, a później odbudowanie przestrzeni" [139]. Wiąże się to z motywem powtórzonych narodzin o charakterze ściśle liturgicznym w *Odpoczynku dnia siódmego*, a bardziej już złożonych (interwencja miłości) we *Wiolenie i Mieście* (druga wersja). Nie sposób oczywiście referować całej problematyki przestrzeni w książce: szczególnie odkrywcze jest to, co autor mówi o właściwościach przestrzeni liturgicznej, jako przestrzeni uświęconej, ale przede wszystkim społecznej, międzyludzkiej i naprawdę pełnej, integralnej (total), rzeczywistej. Określenia te okazują się zresztą zbieżne z tymi, które wprowadza przy analizie przestrzeni sakralnej M. Eliade (żyć w sacrum to umiejscowić się w rzeczywistości obiektywnej; to przekształcić chaos w uporządkowany kosmos przez obrzędowe powtórzenie kosmogonii).

Wnikliwe i inspirujące są też strony o najdziwniejszym dramacie Claudela *Le partage de Midi* (granym u nas pod tytułem *Punkt przecięcia*). Interpretacji poddane będą takie pojęcia, jak: godzina (*l'heure*) o podwójnym wymiarze — czasowym i przestrzennym, godzina Południa, woda jako element całkowitej przestrzeni, geneza świątyni kosmicznej (wyodrębnionej zresztą w osobny rozdział). W ostatnim etapie twórczym, w „godzinie popołudniowej" swego życia, Claudel z krzyża wyprowadzi formy, które można by nazwać „kwadraturą przestrzeni", i podział wzdłuż przecinających się osi, podział przestrzeni kosmologicznej dokonany przez cztery punkty kardynalne. W ten sposób realizuje się tęsknota do pełni, do rozszerzenia „świątyni kosmicznej" w kierunku czterech stron świata.

Refleksja o przestrzeni teatralnej przywiodła nas znowu ku koncepcjom bardzo ogólnym, tym razem zrodzonym w dziele

[139] „Au début du drame les personnages se trouvent à l'intérieur d'un espace dont la solidité n'est qu'illusoire. Demasquer cette illusion, détruire l'espace ancien afin de le reconstruire sur de nouvelles coordonnées: telles sont les étapes successives de l'action. Chaque drame forme donc une sorte de diptyque, dont les volets sont: ruine puis restauration de l'espace". (A. Vachon, *Le temps...*, s. 192.)

wielkiego dramaturga XX w. — Claudela. Rozważań tych nie można zresztą zamknąć żadną kodą: muszą pozostać otwarte, jak otwarta jest przestrzeń, której dotyczą.

*
* *

Problematyka przestrzeni okazuje się tak przepastna, że każde zbliżenie do niej — nawet z dystansu pobieżnego sprawozdawcy — przyprawia o zawrót głowy. A cóż dopiero czas, *Tempus*, wszechwładny *Chronos*, pożerczy, *omnivorax*, niszczycielski... (a lista tych epitetów mogłaby rosnąć w nieskończoność). Jakkolwiek we współczesnej krytyce artystycznej, a zwłaszcza teatralnej, nie odbiera on należnych mu hołdów (niech nas nie zmami ilość pozycyj bibliograficznych...), spójrzmy nań z najwyższym szacunkiem.

Respekt ten nakazują również antropolodzy, filozofowie, historycy religii, myśliciele, których *préoccupation* nie skupia się tylko na nowych zjawiskach w sztuce czy kulturze, ale ogarnia szersze obszary. Wspomnieliśmy już na początku tego rozdziału o inspiracji Bergsona, wciąż jeszcze żywej, nawet jeśli wywołuje sprzeciw; padły nazwiska, takie jak Minkowski, Merleau-Ponty, Heidegger; podkreślano w książce rolę egzystencjalizmu i fenomenologii w rozbudzeniu i tej problematyki.

Rezygnując z wprowadzenia w filozoficzne aspekty problemu i z tych wspaniałych imion, przypomnijmy jednak pewne refleksje Bachelarda, Pouleta, Duranda i paru innych, refleksje szczególnie żywo obecne we współczesnej krytyce teatralnej, dramaturgii czy w inscenizacjach.

Do takich pozycyj należą niewątpliwie *Struktury antropologiczne świata wyobraźni* G. Duranda [140], omawiane zresztą na innym już miejscu. Wyjmijmy z nich tylko rozdział pt. *Twarze czasu*, rozdział, w którym Durand nawiązuje do Leroi-Gourhana i jego rozróżnienia porządku dnia i porządku nocy. Gourhan klasyfikował w ten sposób pragesty ludzkie; uwaga Duranda skupia się na zasobie obrazów dziennych i nocnych, ze szczególnym

[140] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction á l'anthropologie générale*, Grenoble 1966.

podkreśleniem repertuaru obrazów przerażających (*l'imaginaire de l'angoisse*), w których wyraża się nasz strach przed czasem i czasowością. Obrazy te to wizje ciemności (obecne nawet w porządku dziennym, obsesja poezji współczesnej, wykryta za pomocą indeksów frekwencji słownictwa); wizje brudu, nieczystości, czarnej wody, kalectwa (ślepoty); wreszcie wspomniana przy innej okazji wizja upadku. Obraz, który nazywa Durand „epifanią przerażenia" w kulturze, wiąże się najściślej z doznaniem przeżytego czasu, zmęczeniem, poczuciem ciężaru ponad siły; stanowi on dynamiczny składnik wszelkich przedstawień ruchu i czasowości. Aspekt katastroficzny upadku utrwaliły mity o Ikarze, Tantalu, Faetonie, Atlasie, mity najczęściej przecież przywoływane przez teatr współczesny, podobnie jak dwa inne archetypy „epifanii grozy": ciemności i brud, brzydota (turpizm, łachmany, worki, stare żelastwo w scenografii współczesnej!).

Człowiek broni się jednak przed agresją czasu, pragnie czas pokonać czy obłaskawić, obłaskawiając samo stawanie się. Czyni to na dwa sposoby: 1. poprzez wiarę w cykliczność czasu, wiarę w mit wiecznego powrotu, analizowany przez Eliadego [141] i 2. poprzez mit postępu, w którym czas nabywa automatycznie niemal konstruktywnych walorów, gdyż służy melioracji świata. Durand podkreśla dramatyczny charakter obu mitów (mitu cyklicznego i mitu progresistów), zarówno w fazie triumfalnej, jak i tragicznej, katastroficznej, gdy tenże czas przekreśla z całą bezwzględnością autoiluzje obu mitów.

Problematyka Bachelarda i Duranda przedłuża się w refleksji Gerarda Genette'a [142], gdy podejmuje on opozycję: porządek dzienny — porządek nocny, by jeszcze raz przyjrzeć się uważnie ich implikacjom. Pochłania go problem ich symetrii i asymetrii (semantycznej): symetria realizuje się w płaszczyźnie czasowej i metaforycznej (metaforyka życia i śmierci), ale nie w opozycji jasność-ciemność (Genette mógłby tu dorzucić współcześnie w literaturze eksploatowane paradoksy biblijne, przypomniane nawet w tytułach, takich jak *Noc jest moim światłem*, czy *Ciemność w południe*). Pewne uwagi Genette'a formułowane *ex re* poezji

[141] M. Eliade, *Le mythe de l'étérnel retour...*
[142] G. Genette, *Le jour, la nuit*, „Langage" 1969, z. 12, s. 28—42.

lirycznej okazują się szczególnie ważne dla teatru: np. uwaga o wymiarach czy konotacjach przestrzennych właściwych nocy i tylko nocy; wymiary te uświadamia frazeologia, wyrażenia, takie jak „chodzić po nocy", „głęboka noc", „z głębi nocy", które nie łączą się przecież z dniem. Wertykalizm nocy budują nie tylko jej głębokości, ale i jej wysokość — wysokość rozgwieżdżonego nieba, a jej (nocy) seksualne skojarzenia — także sam rodzaj gramatyczny: noc w większości języków jest rodzaju żeńskiego. *Régime diurne* i *régime nocturne* — to opozycja, którą dobrze uświadomił sobie (i formułował) Wyspiański, mówiąc o tragedii.

Nie sposób omawiać na tym miejscu ambitnych i obszernych prób syntetycznego ujęcia koncepcyj czasu w dziejach kultury europejskiej czy tylko w bliższej nam epoce (XX wiek). Próby takie się mnożą: dla badacza literatury i teatru nie straciło bynajmniej na wartości kapitalne dzieło G. Pouleta [143], dobrze zresztą specjalistom znane i nieraz omawiane, nawet przez piszącą te słowa. Mniej popularny natomiast jest w Polsce ostatni wolumen tego cyklu, poświęcony problematyce chwili: ze względu na szczególną wagę tej problematyki dla badań nad teatrem współczesnym wypadnie nam zatrzymać się nad nim: *l'instant, le moment* to znów (jak w romantyzmie) uprzywilejowana kategoria sztuki współczesnej.

Historyczne przemiany koncepcji czasu interesują filozofów nieco starszej generacji, reprezentowanej właśnie przez Pouleta i redaktorów tomu *Problem czasu w XX wieku* (1964) [144]. Wydaje się, że dziś zainteresowania badaczy cechuje raczej dominacja nie diachronicznego lecz synchronicznego widzenia: współistnienie bardzo różnych koncepcyj czasu, zrodzonych w odmiennych kulturach i z różnorodnych teoryj rzeczywistości przyciąga uwagę zarówno historyków, jak antropologów, socjologów, filozofów i teologów. Socjologicznie zorientowane prace (jak wspomnianego tu już wielokrotnie E. T. Halla [145]) akcentują uwarunkowania cywi-

---

[143] G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. I—IV, Paris. I. *Etudes sur le temps humain*, 1950, II. *La distance intérieure*, 1952, III. *Le Point de départ*, 1964, IV, *Mesure de l'instant*, 1968.

[144] *Das Zeitproblem im 20 Jahrhundert*, Bern u. München 1964.

[145] E. T. Hall, *The silent language...*; *The hidden dimension...*

lizacyjne i obyczajowe tych różnic; teologowie i filozofowie typu Ricoeura wskażą przede wszystkim na zależność koncepcyj czasu od założeń pierwszych.

Takie właśnie widzenie patronuje inicjatywie UNESCO pod ogólnym hasłem: „Na skrzyżowaniu kultur" (*„Au carrefour des cultures"*); pierwsze trzy tomy mają skupić się na problematyce czasu. Zapowiedziany blok publikacyj reprezentuje, jak dotąd, jeden tylko wolumen pod znamiennym tytułem: *Kultury i czas* (*Les cultures et le temps*) [146], zredagowany i przedstawiony przez Ricoeura. W tomie tym znalazł się wykład koncepcji czasu właściwej kulturze chińskiej, indyjskiej, greckiej, chrześcijańskiej, żydowskiej, muzułmańskiej, z odniesieniem do założeń religijnych tych kultur. Drugi tom ma opracować „czasowość" w różnych filozofiach i szkołach myśli współczesnej, w trzecim zaś znajdzie się „schematyzacja czasu w naukach (przyrodniczych)". W dalszej perspektywie są studia o naturze i rytmie historii oraz o kategoriach działania. Prace te będą się obracać głównie — jak się wydaje — dokoła filozofii czasu, rozumianej odmiennie niż w podstawowych i niezmiernie cennych książkach Z. Augustynka [147]: rozwinięcie tej supozycji nie jest tu zresztą możliwe.

Wracając do publikacji UNESCO: ogromnie ważne poznawczo jest tu wprowadzenie Ricoeura, próba usystematyzowania i wykładu różnic w apercepcji czasu w wymienionych kulturach. Różnice te ujawniają się na kilku poziomach: gramatycznym (słownictwo, składnia); na planie form wypowiedzi (konwencje i gatunki literackie a czas); odniesienia czy braku odniesienia do Pisma i Słowa; kategoryj pojęciowych; wreszcie w zakresie podstaw metodologicznych (możliwość i potrzeba analizy samego pojęcia czasu). Świeża data publikacji (1975) nie pozwala jeszcze zorientować się, w jakim stopniu czy sensie będzie z niej korzystać teatrologia (może przede wszystkim historia teatru?).

Z myślą o sztuce, a zwłaszcza o teatrze, odnotowujemy tu też dopiero niedawno uprzystępniony w przekładzie polskim wybór

---

[146] *Les cultures et le temps*, ed. P. Ricoeur, Paris 1975.

[147] Z. Augustynek, *Własności czasu*, Warszawa 1970; *Natura czasu*, Warszawa 1975 (streszcz. ang.).

prac uczonych radzieckich pt. *Przestrzeń-czas-ruch* (1976) [148] o bardzo bogatej problematyce, obejmującej również sprawy, szczególnie żywo nas obchodzące, jak np. pojęcie upływu czasu, nieodwracalność czasu, punktowość i ciągłość przestrzeni i czasu, rytm, przeszłość, teraźniejszość, przyszłość. Ale i w tym wypadku można mówić na razie o przypuszczalnych inspiracjach *pro futuro*; nie natrafiono, jak dotąd, na ich odbicie w pracach o teatrze.

Wyraźny ślad pozostawiła natomiast myśl fenomenologiczna i egzystencjalna, jakkolwiek naturalnie zaplatają się one i krzyżują z innymi jeszcze refleksjami, przede wszystkim z bergsonizmem. Stąd szczególna kariera takich kategoryj czasowych, jak trwanie (*durée*), *die Extase* (Heidegger), prospektywa (G. Berger), chwila, moment (*l'instant*) opracowany ze szczególną wnikliwością przez Pouleta [149]. W pamięci współczesnych myślicieli pozostało też rozróżnienie, wprowadzone przez Minkowskiego [150], pomiędzy teraźniejszością (*le présent propre*) i „punktowym" momentem, o ostrzu właściwie już bez wymiarów, jak również zróżnicowana dystynkcja: przeszłość i przyszłość. Trzem strefom przeszłości odpowiadają różne strefy żalu; trzem strefom przyszłości — trzy różne zony oczekiwania, pragnień i nadziei. Dystynkcje te znajdują swój odpowiednik we właściwych pewnym językom formach czasu przeszłego i zaprzeszłego czy też rozróżnieniu futur simple i futur antérieur. Okazują się też pomocne przy analizie strukturacji czasowej dramatu i spektaklu.

Przypominana bywa również — zarówno w psychologii czy psychiatrii jak i w krytyce — inna propozycja terminologiczna Minkowskiego: podział na ludzi „prospektywnych" i „retrospektywnych", wpatrzonych w przyszłość i zorientowanych na przeszłość. I ta propozycja okazuje się przydatna np. przy analizie postaci i konfliktów międzyludzkich w teatrze Czechowa czy Brechta, gdzie pojęcie czasu osobistego, czasu biologicznego, odrębne dla każdej jednostki tempa życiowego — może znaleźć zastoso-

[148] *Przestrzeń-czas-ruch* (*Prostranstwo-wriemja-dwiżenije*, Mokswa 1971). *Wybór prac uczonych radzieckich*, Warszawa 1976.

[149] G. Poulet, *Mesure de l'instant*.

[150] E. Minkowski, *Le temps vécu*...

wanie. Również i kategoria kontekstu ogólniejszego (czas społeczny, historyczny i kosmiczny), w który normalny osobnik włącza swój czas osobisty. Nieobecność tego kontekstu (w świadomości bohatera) może sygnalizować anomalię.

Renesans badań mitograficznych sprawił, że w język krytyczny włączono pojęcie czasu mitycznego, którym posługuje się i Lévi-Strauss, i inni. Zastosowano je również do analizy pewnych form literackich i dramatu. „Uobecniony praczas mityczny", „czas początkowy" utożsamiony został przez Eliadego z czasem świętym w tomie *Das Heilige und das Profane* [151]. Istnieje — w wizji religijnej świata — jako czas, dający się odzyskiwać, trwający w wiecznej teraźniejszości, poza linearnym biegiem czasu świeckiego: czas, związany z kosmogonią, czas nowego stworzenia czy stwarzania świata, czas liturgiczny. W religii chrześcijańskiej to kommemoracja ściśle określonych wydarzeń czy epok historycznych. Eliade przypisuje czasowi sakralnemu zdolność przerywania zwykłej ciągłości temporalnej. Problematyka tych dwóch czasów i ich relacji wynurza się nieuchronnie przy interpretacji teatru obrzędowego, misteryjnego, ale i wszędzie, gdzie nakładają się na siebie czy alternują różne rzeczywistości (w świecie poetyckim *Dziadów*, *Samuela Zborowskiego*, *Krakusa* Norwidowego, *Akropolis* i wielu dzieł dramatycznych). Moglibyśmy tu przywołać Claudela i innych klasyków teatru światowego.

Koncepcja czasu mitycznego, reprezentowana przez Eliadego, dała asumpt do dyskusji i gorących sprzeciwów: dostrzeżono w niej negację czasu, skoro mit — zdaniem Eliadego — rozgrywa się w czasie bezczasowym („dans un temps [...] intemporel"), w momencie bez trwania („dans un instant sans durée"). Koncepcja taka implikuje też unicestwienie czasu świeckiego, trwania, historii... Negacją czasu jest przecież idea „wiecznego powrotu" odrzucająca linearny, nieodwracalny bieg czasu.

Polemiści (a jest wśród nich i kilkakrotnie już tu wspomniany Ricoeur, i J. Pépin, autor studium pt. *Czas i mit* [152]), koncepcjom Eliadego przeciwstawiają inne, linearne, rozumienie czasu mitycznego i obrzędowego. Podważona zostanie teza, że czas obrzę-

[151] Por. przyp. 109.

[152] J. Pépin, *Le temps et le mythe*, „Les Etudes Philosophiques" 1962, nr 1.

dowy realizuje i uświęca zatarcie rzeczywistości historycznej w obliczu Wielkiego Czasu kosmogonicznego. Chrześcijaństwo — jak podkreślają — akceptuje tę rzeczywistość, włączając ją w koncepcję Zbawienia; obrzędy liturgiczne są nie tylko kommemoracją dawnych faktów, osadzonych w historii, ale i ich powtórzeniem, uobecnieniem, w oczekiwaniu na powtórne przyjście Chrystusa (*an amnesis*, *kairos*, *eschaton*).

Takie rozumienie czasu wiąże się też z typologiczną, nie zaś alegoryczną interpretacją mitów biblijnych: typologiczna egzegeza widzi w opowieściach biblijnych prefigurację i znak przyszłych wydarzeń, bazuje więc na porządku czasowym, na sekwencji zdarzeń. Alegoryczna wykładnia detemporalizuje wydarzenia, podkreślając jedynie ich sens uniwersalny (przesłanie moralne, prawa rządzące życiem ludzkim w ogóle...).

Wspólna niemal wszystkim teoretykom i egzegetom jest teza o otwartości czasu mitycznego i obrzędowego: czas mityczny rozszerza, „otwiera" czas ludzki, czas historyczny stanowi dla niego jakby ramę. Obrzędy wpisują w sposób znaczący każdy fakt ludzki w wielki czas mityczny.

Gdy mowa o kategoriach, szczególnie często dziś przywoływanych i stale obecnych w świadomości współczesnej, wypadnie wymienić jeszcze trwanie i chwilę, moment. Bergsonowskie *durée* wciąż powraca, dając asumpt do dyskusji czy polemiki: dotyczy ona przeważnie ciągłości czy nieciągłości trwania, trwania jako materii „podziurawionej" czy luźno utkanej z momentów. Podsumowujemy w ten sposób — bardzo niefachowo — pogłosy tej problematyki w krytyce artystycznej czy w refleksji eseistycznej.

Znamienne dla tych zainteresowań stało się wznowienie szkicu Bachelarda pod tytułem, który już samym sformułowaniem wyraża tezę autora: *Dialektyka trwania* [153]. Dialektyka ta polega na pozornym czy istotnym konflikcie lub może raczej pluralizmie trwania (*des durées*, w liczbie mnogiej) o różnym rytmie, gęstości, natężeniu. Zarówno analiza naszej percepcji trwania jak i struktury materii poetyckiej doprowadza do wniosków analogicznych: że na trwanie składają się raczej znamienne i znaczące momenty,

[153] G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris 1972.

nie zaś jednorodna ciągłość. Studium Bachelarda kończy się wykładem rytmanalizy, teorii powszechnego rytmu czy raczej rytmów, rządzących tak życiem ludzkim jak i wszelką twórczością.

Egzaltacja rytmu, momentu, pluralizmu trwania — to zespół idei bliskich naturalnie ludziom teatru i krytykom; nic dziwnego, że popularność Bachelarda bynajmniej nie słabnie, że mnożą się reedycje i przekłady, że patronat jego obejmuje i młodych.

W zakresie koncepcji czasu w poezji i teatrze głębiej drąży jednak dociekliwość Pouleta. Cztery woluminy o czasie ludzkim tworzą summę — kanon wiedzy filozoficznej i historycznej o dziejach koncepcji czasu w poszczególnych epokach, egzemplifikowanej dociekliwą interpretacją autora. Szczególnie rewelacyjna wydaje się jednak publikacja ostatnia w tym zespole, *Miara momentu* (*Mesure de l'instant*) z 1968 r. Nie po raz pierwszy oczywiście dotknięto tego problemu w krytyce współczesnej (interesował się nim również — między innymi — Bachelard [154]), obszerna książka Pouleta jest jednak chyba najambitniejszą próbą obejrzenia momentu w perspektywie dia- i synchronicznej. W zasadniczym zrębie konstrukcyjnym idzie śladem poprzednich tomów, skupiona na interpretacji momentu w dziele poetów i pisarzy francuskich od Maurice'a Scève po Julien Greena. I tu więc analiza i egzemplifikacja dominuje nad refleksją teoretyczną; jednak i w zakresie tej refleksji warto podkreślić inspirujące dystynkcje.

Książkę otwiera znamienny postulat: „Należałoby wynaleźć jakąś miarę momentu, gdyż jego wymiary są zmienne, różnorodne. Raz sprowadza się on do samej momentalności: jest tylko tym, czym jest — a poza tym, w relacji do przeszłości, do przyszłości, jest niczym. Czasem znów przeciwnie, otwierając się na wszystko, zawiera wszystko, nie ma już granic" [155]. Jak i w poprzednich tomach, wiele ciekawych spostrzeżeń dotyczy Racine'a i romantyków: w teatrze Racine'a oglądowi poddany będzie wertykalny

---

[154] G. Bachelard, *Instant poétique et instant métaphysique* (tekst z 1939), (w:) *Le droit de rêver*, Paris 1973, s. 224—232.

[155] „Il faudrait inventer une mesure de l'instant. Car ses dimensions varient. Tantôt il se trouve reduit à son instantanéité même: il n'est que ce qu'il est, et en deça, au delà, par rapport au passé, à l'avenir, il n'est rien. Et tantôt, au contraire, s'ouvrant sur tout, contenant tout, il n'a plus de limites" (G. Poulet, *Mesure de l'instant*, s. 9.)

wymiar momentu, nacisk transcendencji z góry idący daleko w głąb, zanurzający się niejako w przestrzeń wewnętrzną postaci. W związku z poetami romantycznymi obejrzy Poulet *instants privilegiés*, *instants paramnésiques*, *instants géniaux*, *instants extatiques*, te „krople czasu", w których zlewa się przeszłość, całe „straszliwe dzieje ducha". Taką „kroplę czasu" i jej udział w tkance czasowej dramatu Norwida starałam się ongiś rozważyć [156].

Nie sposób na tym miejscu zatrzymywać się dłużej nad problematyką czasu w sztuce w ogóle czy nawet tylko w literaturze: niech lukę tę uzupełni bibliografia. Mimo dominującej dziś — jak się zdaje — fascynacji przestrzenią, nie ustaje bynajmniej niepokój wobec czasu i próba zbliżenia się do jego tajemnic. Spójrzmy od razu na próby penetracji dramatu i teatru.

Niełatwo podjąć się przejrzystej prezentacji problematyki tak zawiłej i często niezbyt precyzyjnie stawianej w krytyce współczesnej. Przede wszystkim trudno byłoby nawet oddzielić prace skupione wyłącznie na tekście dramatycznym od tych, które wyraźnie dotyczą struktury czasowej samego spektaklu: sprawia to nie dość jeszcze ustalona terminologia i tradycje terminologiczne poszczególnych krajów (np. semantyka słowa teatr we Francji). Spróbujmy jednak wyodrębnić prace syntetyczne o problematyce teoretycznej (*Zeit im Drama*), próby ujęcia struktury czasu w teatrze (czy dramacie) jednej epoki, wreszcie studia o bardziej już analitycznym zakroju, poświęcone jednemu autorowi-dramaturgowi lub nawet tylko jednej sztuce teatralnej.

W pierwszej grupie (prac teoretycznych i wielkich syntez) znajdą się oczywiście autorzy niemieccy: kontynuując tradycję, wyznaczoną przez Petscha i Junghansa, z książką pt. *Zeit im Drama* wystąpił w 1970 r. P. Puetz [157]; problematykę struktury czasu w otwartych i zamkniętych formach dramatycznych podejmuje — wspomniany tu już nieraz — V. Klotz [158]; wreszcie zupełnie oryginalną koncepcję struktury czasowej dzieła teatralnego

---

[156] I. Sławińska, *Kropla czasu w teatrze Norwida*, (w:) *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, s. 39—52.

[157] P. Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.

[158] Por. przyp. 124.

(= spektaklu) spotkamy w pierwszej części omawianej już pracy Steinbecka. Dysertacje młodszych teatrologów z Wiednia czy Monachium dotyczą już przemiany świadomości czasowej w teatrze współczesnym.

Książka Puetza opatrzona jest podtytułem *Zur Technik dramatischer Spannung*, gdyż konstrukcja napięcia stanowi istotnie jej główny problem. I w tym aspekcie bliska jest dotychczasowej tradycji badawczej w Niemczech, bliska pracy Junghansa (1931 rok)[159], również skupionej na pytaniach o techniczne sposoby konstruowania rozciągłości, gęstości czasu, samego trwania. Napięcie wiąże Puetz z procesem realizacji przyszłości (*Vergegenwaertigung der Zukunft*), zapowiedzianej systemem chwytów (dosłownie: *Modi der Vorgriffe*). Podobnie i przeszłość musi być przywołana, przemieniona w teraźniejszość (*vergegenwaertigt*) przy użyciu sposobów tworzących *Rueckgriffe*. Sposobów tych prezentuje Puetz wiele, z różnych epok dziejów dramatu, podobnie też omawia zabiegi, zmierzające do zwolnienia czy przyśpieszenia tempa akcji lub poszczególnych scen. W książce brak jednak wyraźnego sproblematyzowania tych spraw: zanurzony w analizę teatralnych sygnałów upływającego czasu, sposoby antycypowania przyszłych zdarzeń czy wprowadzenia przeszłych — autor traci z oczu zagadnienia ogólniejsze. Jedyne pytanie tego rzędu pada na początku: dotyczy ono relacji między koncepcją i strukturą czasu w danym dziele i zespołem technicznych chwytów. Lojalnie trzeba jednak dodać, że w pracy Puetza nie brak trafnych spostrzeżeń i pożytecznych przykładów analizy.

Ciekawsze, bardziej inspirujące, choć na pewno kontrowersyjne są uwagi o czasie w strukturach otwartych i zamkniętych Volkera Klotza. O książce już była mowa, więc przypomnijmy tylko główne tezy, odniesione do tych dwóch typów dramatu. Upraszczając i deprecjonując dramat zamknięty (= klasyczny), autor nie docenia i roli czasu np. w tragedii francuskiej XVII wieku. Czas — jego zdaniem — służy tam tylko jako konieczna rama, sprowadzony do prostego następstwa zdarzeń; teraźniejszość zostaje tak przytłoczona przez przeszłość, że traci swój niezależny byt (Klotz używa terminu: *Entgegenwaertigung*). Pod

[159] F. Junghans, *Zeit im Drama*, Berlin 1931.

ciężarem stałej obecności czy ingerencji przeszłości z jednej strony, a grozą przyszłości z drugiej, moment (*Augenblick*) pozbawiony jest też siły, znaczenia: widz percypuje proces dramatyczny linearnie i w sposób ciągły, nie zaś jako szereg odrębnych brzemiennych punktów. Wywód niekoniecznie przekonujący.

Zupełnie inaczej w dramacie otwartym — mówi Klotz: panuje tam teraźniejszość, chwila; każda scena ma byt niezależny i własną strukturę czasową, tak że zaciera się całościowość procesu dramatycznego i ciągłość upływu czasu: „*Der Augenblick regiert*". Autor nie próbuje jednak wprowadzić żadnych dystynkcyj, określić jaką semantyczną wartość mają te momenty, nie pamięta także o odniesieniu kategoryj czasowych poszczególnych dramatów do koncepcji czasu, właściwej danemu twórcy i epoce. Uboga i jednostronna egzemplifikacja książki Klotza podważa walor uogólnień tam wprowadzonych: za podstawę wniosków ogólnych o strukturze dramatu otwartego służą mu niemal wyłącznie sztuki Büchnera!

Za rozróżnieniem Klotza (formy zamknięte — formy otwarte dramatu) idzie też Natalia Dżochadze (*O czasie artystycznym w dramacie*)[160]; w jej widzeniu dramat otwarty reprezentuje Szekspir i dramaturgia rosyjska. Choć w tytule występuje termin: dramat, autorka ma na myśli spektakl i relację: czas sceniczny--czas widowni; czas odbiorcy czyni przedmiotem swej obserwacji. W analizie tej problematyki nie powołuje się jednak ani na Klotza, ani na Gouhiera czy Souriau. Interesują ją również eksperymenty i zakłócenia sukcesji czasowej, występujące w dramaturgii Priestleya, Brechta, Ionesco. Artykuł dydaktycznie cenny jako pierwsza inicjacja nie przygotowanego odbiorcy w umowność czasu teatralnego.

Wśród teoretycznych rozważań o czasie w spektaklu teatralnym szczególną pozycję zajmuje rozdział pt. *Czas i perspektywy czasowe dzieła teatralnego* (*Zeit und Zeitperspektiven des Theaterkunstwerks*) w omawianej już pracy Steinbecka[161]. Wspomniano

---

[160] N. Dżochadze, *O czasie artystycznym w dramacie*, tłum. H. Brzoza, „Przegląd Humanistyczny" 1976, nr 6 (129) s. 41—52.

[161] D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

tam i o zasadniczej tezie Steinbecka (Ingardenowskiej proweniencji) o quasi-czasowej strukturze dzieła teatralnego, i o licznych propozycjach terminologicznych wprowadzonych przez autora. Największe novum pracy w tym zakresie to analiza trzech odrębnych struktur czasowych, właściwych każdej z trzech warstw czy faz konstytuowania się dzieła teatralnego, oraz podkreślenie intencjonalnego charakteru każdej struktury czasowej, która projekcję „zabarwia" czy wyznacza strukturę następną aż po fazę ostatnią, gdy to widz współtworzy strukturę czasową własnej wizji. Steinbeck pokaże również, jak aktor rozwija quasi-czasową strukturę postaci aktorskiej w czasową strukturę postaci scenicznej przy pomocy akcji, zdarzeń, przeżyć, słów itp. Czas przedstawiający ma naturę nieciągłą, składa się z momentów i następstwa momentów (*Zeitmomente und Momentfolgen*), ale widz przeżywa go jako całościowe continuum. To właśnie dzieło aktorów i innych współtwórców spektaklu.

Kategorie takie jak czas przedstawiający (*Darstellungszeit*), czas przedstawiony (*dargestelle Zeit*), czas percepcji (*Erlebniszeit*) — były nam oczywiście znane z przedwojennych prac niemieckich (Petscha czy Junghansa). Nowe w książce Steinbecka są jednak dystynkcje uwzględniające pluralizm struktur czasowych, konstytuowanych przez poszczególnych aktorów i widzów, jak również muzykę, cały zespół dźwiękowych elementów spektaklu, efekty scenograficzne.

Trzeba też przypomnieć koncepcje czasu obecne w omawianej już (w pierwszej partii książki) pracy Henryka Gouhiera o filozofii teatru. Rozdział pt. *Czas akcji i czas intrygi* wszedł do trzeciego i ostatniego tomu trylogii: *Dzieło teatralne* (1958). Uwidoczniona w tytule rozdziału dystynkcja nawiązuje do rozróżnienia: akcja-intryga. Świat intrygi to ten wycinek, który będzie pokazany na scenie: to mikrokosmos sceniczny (w terminologii Souriau). Wszystko tu jest zaprezentowane *ad oculos* widza, wymierny jest też czas, mierzony zegarkiem poruszających się po scenie postaci, choć naturalnie skrótowy i stylizowany w stosunku do zegarka widzów (czasu samego spektaklu).

Istnieje jednak w dziele teatralnym jeszcze inny czas: ogarnia on najszersze obszary zdarzeń przeszłych i przyszłych, całą *Vor-* i *Nachgeschichte* postaci i spraw, związanych z ich losami czy przez

nie przeżywanych. To czas akcji, czas makrokosmosu teatralnego. Określa go Gouhier jako czas interioryzowany, stylizowany i — przede wszystkim — znaczący. Interioryzowany — w stosunku do wydarzeń i percepcji; stylizowany — inaczej niż czas intrygi, który skraca wymiar czasu empirycznego: czas akcji przydaje nowe wymiary, których chronometr nie może zarejestrować ani określić. W tym właśnie wymiarze dojrzewają ludzkie procesy wewnętrzne, dojrzewa spotkanie z losem, który sam jest tylko — według formuły Giraudoux — „przyspieszoną formą czasu". Do określników poprzednio już wymienionych dorzuca Gouhier jeszcze jeden: czas akcji to czas czynny (*agissant*), istnieje bowiem, właściwa wszelkim wielkim dramatom, ale najbardziej widoczna w tragedii, akcja czasu w samej akcji teatralnej. Wyraża się ona niecierpliwością, „niewczesnością" działań ludzkich, jeszcze niedojrzałych, zbyt gwałtownych, przeciwnych wiedzy o czasie. Dwie znakomite, choć skrótowe analizy (*Fedry* Racine'a i *Trzech sióstr* Czechowa) prezentują tę tragiczną akcję czasu, która niszczy wszystkich.

Na przykładzie *Księgi Krzysztofa Kolumba* Claudela i *Naszego miasta* Thorntona Wildera rozważa Gouhier granice możliwych eksperymentów, łamanie linearnej progresji czasowej, nakładanie się czy interferencję różnych płaszczyzn czasowych w dramacie i spektaklu.

Specyficznej problematyki czasu i przestrzeni w dramacie wierszem dotyka wielokrotnie tu już wspominany E. Souriau [162], stawiając tezę, że podstawową miarę czasowo-przestrzennej struktury np. w *Cydzie* stanowi ilość wersów, które mają ten czas i przestrzeń skonstruować. Wypowiedź Souriau kilkakrotnie już referowałam.

Jeśli w stosunku do dawniejszych prac można było poprzestać na krótkich sygnałach, wypadnie nam zatrzymać się nieco dłużej na nowszych propozycjach spojrzenia na problematykę czasu w dramacie i teatrze, na nowszych próbach analizy konkretnych zjawisk. I tu przede wszystkim trzeba uwzględnić trudniej dostępne publikacje obce.

Najpoważniejszą pozycję w tej grupie prac stanowi książka

[162] E. Souriau, *Le Cid et l'espace-temps*, „Revue d'Esthétique" 1950, nr 3.

znakomitego filologa klasycznego, profesora Sorbony, Jacqueline de Romilly pt. *Czas w tragedii greckiej* [163]. Uwaga autorki skupia się na trzech dramatopisarzach: na Ajschylosie, Sofoklesie i Eurypidesie. Każdemu z nich poświęca Romilly odrębny rozdział o odrębnej problematyce. W związku z Ajschylosem przygląda się lekcjom czy pouczeniom czasu, których udziela nam kara boża (za czyny zbyt gwałtowne, przeciwne mądrości). W dziele Sofoklesa podkreślona zostanie sama akcja czasu (w kategoriach Gouhiera), działanie, interwencja w losy ludzkie i odpowiedź człowieka. Odpowiedź ta — w wypadku bohatera tragicznego — jest z reguły negatywna: bohater odmawia, odrzuca zmienność czasu i jego prawa. W tragedii Ajschylosa nad czasem triumfuje potęga bogów — Sofokles kontrpartnerem czasu czyni człowieka.

Problematykę czasu w tragediach Eurypidesa określa autorka jako bardzo rozległą i bogatą, ale jakby obniżoną w stosunku do wysokiego diapazonu Ajschylosa i Sofoklesa. Możemy w tych tragediach (*scil.* Eurypidesowych) spotkać formuły zadziwiające (Fedra mówi np., że czas demaskuje, objawia śmiertelnikom prawdę o nich samych, dając im do ręki zwierciadło, jak młodej dziewczynie), na ogół jednak czas wpisuje się w porządek emocjonalny („relève de l'ordre émotionnel"). Stąd względność trwania czasu w przeżyciu postaci, stąd motyw oczekiwania, niecierpliwości, wspomnień, łagodzących boleść akcji czasu. Eurypidesową koncepcję czasu uważa jednak autorka za pesymistyczną, gdyż akcent pada tam — w konstrukcji samych zdarzeń, w płaszczyźnie struktury fabularnej — na zmienność losu, na niszczące działanie jednego dnia, jednej chwili. Książkę Romilly zamyka obszerny rozdział, poświęcony problematyce i konfliktowi pokoleń w tragedii greckiej, ze szczególnym wyeksponowaniem nędzy i patosu starości.

Mówiło się tu niemal wyłącznie o samej koncepcji czasu i jej przemianach od Ajschylosa do Eurypidesa: ewolucja ta zatrzymuje stale uwagę autorki, nie wypełnia jednak całej książki. Znalazło się tu miejsce i dla problematyki strukturalnej, bardziej wyodrębnionej w rozdziale o Ajschylosie, ale właściwie wciąż obecnej w rozważaniach autorki. A jaki walor poznawczy mają reflek-

[163] J. Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris 1971.

sje wstępne o roli czasu w tragedii greckiej, o tragicznej negacji czasu, o tym, co ujmuje formuła: *la crise tragique*!

Z żalem wypadnie nam już rozstać się z bardzo dojrzałą i inspirującą książką Romilly, z której — jak dotąd — korzysta tylko dość wąskie grono specjalistów. Młodych badaczy fascynuje czas w dramacie i teatrze współczesnym: teza ta sprawdza się na terenie studiów polskich i obszarach języka niemieckiego (Austria, Niemcy). Od nich właśnie zaczniemy, by — *exempli gratia* — przedstawić krótko dwie dysertacje: o strukturze czasowej we współczesnej sztuce teatralnej i o przemianie świadomości czasu w teatrze współczesnym.

Obie prace skupiają się właściwie na tekstach dramatycznych XX wieku, czerpiąc egzemplifikację z Priestleya, Wildera, Claudela, Sartre'a, Becketta..., obie sięgają przede wszystkim do niemieckiej filozofii (fenomenologia i egzystencjalizm) i zmierzają do teoretycznych ustaleń; pojawiają się w nich te same kategorie, znane nam z pracy Junghansa (*Zeiterstreckung*, *Zeitbewaeltigung*, *Zeitvorstellung*, *Zeitgestaltung*). W pierwszej z nich — dysertacji Wildbolza z uniwersytetu wiedeńskiego [164] — dominuje ujęcie psychologiczne: autora interesuje przede wszystkim *Zeiterlebnis* i *Erleben der Zeit*. Najcenniejszy w pracy jest jednak bardzo informatywny wstęp o problemie czasu w teatrze (s. 10 - 63) i wykład „fenomenologicznej" metody opisu i analizy czasu dramatycznego. Autora tezy monachijskiej (jest nim Willy Hochkeppel) [165] interesuje przede wszystkim przemiana świadomości czasu i jej wpływ na kształtowanie się nowych form scenicznych w teatrze współczesnym.

W nawiązaniu do Heideggera stwierdza autor, że człowiek dzisiejszy znajduje się — we własnym odczuciu — wyrzucony z historii, jako ktoś w sytuacji „ahistorycznej". Charakteryzując zmienioną świadomość czasu, autor akcentuje jego wielowymiarowość jako najbardziej zasadnicze zjawisko naszej percepcji. Tę wielowymiarowość podkreśla również i fizyka współczesna

---

[164] A. Wildbolz, *Analyse und Interpretation der Zeitstruktur im moderen Theater*, Diss. Wien 1955.

[165] W. Hochkeppel, *Die Veraendrung des Zeitbewusstseins im moderen Theater*, Diss. München 1957.

(autor odwołuje się do L. Infelda). Przeżywamy dziś czas jako otwarty, czy nawet jako otwartość samą, jako wolność, nieciągłość, rozerwanie łańcucha przyczynowości (*A-kausalitaet*). Konsekwencją tej nowej świadomości czasu jest unieważnienie czy unicestwienie przeszłości, absolutne władztwo teraźniejszości, momentu, który wchłania i miesza wszystkie modalności czasu.

Trzeci rozdział pracy nosi wiele obiecujący tytuł: *Zmieniona świadomość czasu jako moment strukturalny w teatrze współczesnym*. Przedmiotem oglądu czyni tu autor dzieje teatru począwszy od ekspresjonistów, którzy rozbili sekwencję chronologiczną dramatu i jego jednorodność czy jednowymiarowość czasową w dramatach onirycznych, *Stationendramen* (rewolucji tej dokonał oczywiście już romantyzm w nawiązaniu do Szekspira — przyp. mój, I. S.). Interesujące sugestie badawcze zawiera też ostatnia część pracy: próba wyróżnienia czasu jako tematu, czasu jako wyrazu (*Ausdruck*) i czasu jako formy w dramacie. Egzemplifikację czerpie autor z Priestleya (czas jako temat), z Wildera (*Długi obiad świąteczny* — czas jako forma), z A. Millera i Claudela. *Czekając na Godota* — mówi autor — to nie dramat, gdyż bezsensowność pociąga za sobą bezczasowość, a więc i rozpad formy. „*Sinnlosigkeit ist Zeitlosigkeit*".

Nie dość uzasadniona może się wydać prezentacja pracy na pewno jeszcze niedojrzałej i nie przynoszącej określonych rozwiązań metodologicznej natury: warto jednak podjąć pytanie młodego autora o zależność między świadomością czasu a strukturą form scenicznych.

Zapowiedziane poprzednio monografie o jednym autorze niech reprezentuje obszerna książka o czasie i przestrzeni w dziele Claudela [166]. Nie pierwszy to raz problematyka ta pociągnęła krytyków: już w sprawozdaniu z 1962 r. [167] referowano pracę Bertona (z 1958 r.): *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre* [168], pracę o trójdzielnej budowie, gdzie przedmiotem refleksji autora stała się zarówno koncepcja czasu i przestrzeni

[166] A. Vachon por. przyp. 138.

[167] I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945—1960)*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 3, 1962, z. 1.

[168] J. C. Berton, *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, Paris 1958.

obu poetów, jak i sprawy scenicznej realizacji. Najoryginalniejsze, najciekawsze tezy — jak pisałam wówczas — występują w części III książki pt. *Czas i przestrzeń*, dość pośpieszne przy analizie Szekspira, a daleko wnikliwsze w partiach poświęconych Claudelowi. Czas Szekspira burzy, czas Claudela buduje. Pierwszy jest raczej stanem duszy, drugi — formą istnienia (*état d'être*). W sumie książka nie zadowoliła ani szekspirologów, ani miłośników czy znawców Claudela. Z tych ostatnich wywodzi się autor wydanej w 1965 r. monografii o Claudelu, André Vachon.

W pracy Vachona owocuje rozległa lektura filozoficzna i krytyczna autora: znajomość filozofów, takich jak Heidegger, Minkowski, J. Wahl (który również interesuje się Claudelem), Merleau-Ponty, Bachelard, Poulet. Patronat Bachelarda wyraźny jest w doborze lektur krytycznych: Vachon powołuje się najczęściej na Richarda, Starobinskiego, Maurona, jest jednak w konstrukcji pracy i jej problematyce niezależny, choć operuje kategoriami Pouleta (koło, środek) i Eliadego (symbolika sakralna). Jakkolwiek książka dotyczy całej twórczości Claudela, zarówno liryki, jak i dramaturgii, refleksja autora skupia się w znacznej mierze na dramatach, które znaczą zasadnicze etapy w ewolucji Claudela.

Punktem wyjścia dla problematyki czasu i przestrzeni w dziele Claudela jest „*temps et espace originels*", łono matki, liturgia listopadowa, ciemność, śmierć, krwawiący krzyż. Dopiero później, poprzez zburzenie dawnego czasu i przestrzeni, rozpoczyna się proces rekonstrukcji, zmierzający ku ich absolutyzacji. Znamiennej ewolucji podlega przestrzeń (o czym mówiło się już w tym rozdziale); dojrzewa też koncepcja czasu, od początku dramatycznie pojętego, bo skupionego wokół problematyki teraźniejszości i momentu. Wyraża je terminologia, zaczerpnięta niewątpliwie z Biblii i Brewiarza: godzina (*l'heure*), czas, pełnia czasu. Ważną funkcję dramatyczną uzyskuje w dramacie Claudela indywidualna godzina ludzkiego życia i losu („moja godzina jeszcze nie nadeszła"), dojrzewająca i wreszcie dojrzała, która zmusza do decyzji i wyboru. Na konfliktach takich różnych godzin czy momentów ludzkiego życia zbudowany jest dramat *Zwiastowanie* (*L'annonce faite à Marie*).

Ogólne ramy czasowe dla dramatów Claudela wyznacza rok

liturgiczny, najściślej zresztą związany przez poetę z porami roku, zwłaszcza z przesileniem wiosennym i zimowym, które nabiera symbolicznego znaczenia jako chwila przełomów. Od dawna też zauważono szczególną funkcję południa (*Midi*), chwili, która dzieli każdy dzień, a ogólniej — dzień ludzkiego życia na dwie części. Tytuł dramatu *Le partage de Midi* (w pol. przekładzie J. Rogozińskiego: *Punkt przecięcia*) wyraża właśnie wagę tej chwili, tak gorącej od ludzkich namiętności i cierpień. Południe to także zenit, szczyt najwyższy możliwości człowieka, chwila porównania dnia z nocą.

Praesens w dramatach Claudela ma wyraźną genezę i konotacje liturgiczne, uzyskując charakter pozaczasowy, jako *présent éternel*; zachowuje jednak w relacji do ludzkich spraw, przeżyć i decyzyj swój wymiar empiryczny i społeczny. Stąd właśnie określenie: bipolarny, dwubiegunowy, wprowadzone przez Vachona. Zrazu — we wcześniejszych dramatach — tylko w jednym, szczytowym punkcie ujawnia się czy realizuje ów biegun wieczności; w ostatniej fazie twórczej — po roku 1920 — dwupłaszczyznowość teraźniejszości teatralnej założona jest od początku. Realizuje się ona poprzez wprowadzenie dwóch Krzysztofów Kolumbów, przy użyciu baletu, muzyki, pozasłownych znaków teatralnych, wreszcie — jeszcze inaczej — w parabolach biblijnych (*Festin de Sagesse* i *Histoire de Tobie et de Sara*).

Analiza ekspresji teatralnej, zakodowanej już w tekstach Claudela, która ma wyrazić „totalność przestrzeni i czasu", jest bardzo bogata w inspiracje metodologicznej natury. Autor pamięta jednak o odnoszeniu koncepcji Claudela do rzeczywistości teatralnej, stale obecnej w scenariuszach poety, opracowywanych w okresie współpracy z J. L. Barraultem. „Pęknięcie" (éclatement) przestrzeni i czasu, właściwe ostatniej fazie twórczej Claudela, wyraża sceneria świątyni w ruinach (w obu parabolach biblijnych), jakby świątyni pękniętej od nadmiaru bogactwa i pełni, rozlewającej swą sakralność na cały świat.

Taka jest problematyka i perspektywa książki, zrodzonej z obcowania z niezwykłym poetą i człowiekiem teatru, jak również z inspiracji Bachelardowskiej refleksji. Konsekwencje dojrzewającej w dziele Claudela koncepcji czasu i przestrzeni dla struktury

teatralnej nie zostały w pełni przedstawione czy dopowiedziane do końca: książka wyznacza jednak kierunek możliwych dociekań i interpretacji.

Wypadnie nam jednak opuścić ten wysoki diapazon, by — najkrócej — spojrzeć na zainteresowania problematyką czasu w dramacie i teatrze na naszym rodzimym gruncie. Jak wspomniano, studiów filozoficznych jest sporo (por. bibliografię), próbowano też postawić pytania o możliwość uchwycenia koncepcji czasu w dziełach sztuk plastycznych. Problematyka czasu w powieści doczekała się już sporej ilości studiów nawet u nas, w Polsce, nie mówiąc już o Francji i Niemczech. Teren dramatu i teatru pozostawiono niemal odłogiem. Pisząca te słowa kilkakrotnie podejmowała się interpretacji czasowej struktury dramatu (Norwida, Turgieniewa i Brechta). Przyjrzano się „godzinie wilka" w teatrze Norwida (styk nocy i dnia, godzina przed świtem)[169], problematyce chwili u Norwida[170]; koncepcji świeckiej Turgieniewa i koncepcji dwóch czasów (świeckiego i sakralnego) rządzącej *Krakusem* Norwida[171]; przedmiotem refleksji o dramacie Brechta stała się organizacja trwania, moment (jego teatralna realizacja i semantyka) oraz perspektywy czasowe makrokosmosu teatralnego — przeszłości i przyszłości[172]. Za przedmiot analizy posłużyło *Życie Galileusza*. Wszystkie te studia powstały w latach 1968—1973, lecz doczekały się druku nieco później (1971—1976), dwa z nich w językach obcych (franc. i ang.).

Ambitne próby młodych badaczek polskich zasługują na baczniejszą uwagę: mam tu na myśli artykuł R. Modrzewskiej-Węglińskiej o strukturze czasowej sztuk Becketta[173] i analizę czasu

---

[169] I. Sławińska, *„Podróż do kresu nocy"*, (w:) I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 228—247.

[170] I. Sławińska, *Kropla czasu w teatrze Norwida...*

[171] I. Sławińska, *Two concepts of time in dramatic structure: Turgenev and Norwid*, (w:) *For Wiktor Weintraub*, The Hague 1975, s. 479—492.

[172] I. Sławińska, *La structure temporelle du drame Brechtien*, *„La vie de Galilée"*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XIX, 1976, z. 2, s. 35—48. Oba studia w języku pol. w: *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988.

[173] R. Modrzewska-Węglińska, *La structure temporelle des pièces de théâtre de Samuel Beckett*, „Romanica Wratislaviensia" XI, Wrocław 1975, s. 81—90.

dramatycznego w *Achilleis* Wyspiańskiego Ewy Miodońskiej-Brookes [174]. Obie prace ukazały się w języku francuskim.

Wcześniejsza z nich — praca o Wyspiańskim — mniej korzysta z literatury zachodniej, bardziej zaś z koncepcji samego Wyspiańskiego, z jego poetyki dramatu rozumianego jako „dzień jeden, chwila jedna". Punktem wyjścia dla analizy jest jednak rozróżnienie, znów rodem z wypowiedzi samego poety: porządek dnia i porządek nocy. Autorka przyjrzy się tragediom i scenom „nocy mającym piętno", by przeciwstawić je „dramatowi inteligencji". Specyfikę czasowej struktury *Achilleis* dostrzega jednak Miodońska w nałożeniu epizodycznej i „cyklicznej", mitycznej koncepcji na tworzywo epickie *Achilleis*. Do problematyki czasu w dramaturgii Wyspiańskiego wraca później wydana książka autorki [175].

W wielu pracach o Becketcie i Ionesco odnotowano proces niszczenia czasu czy zupełnego oderwania od czasu. Są to zjawiska tak uderzające, że nie mogły ujść uwagi. A jednak R. Modrzewska-Węglińska potrafi spojrzeć na tę problematykę świeżymi oczyma: podkreśla np., że pozornie tradycyjna teraźniejszość budowy dramatycznej Becketta różni się zasadniczo od teraźniejszości dawnego dramatu na skutek porwania więzi z przeszłością i przyszłością, unicestwienia ogniw przyczynowych, absurdalności samego trwania. Autorka pokazuje to w szczegółowej analizie tekstów.

Pokazane też zostaną metody wypełniania czasu „meublé d'agissements", jak powie Vladimir. Powstaje w ten sposób pewien zespół rytmów, powtarzanych każdego dnia, tworząc cykliczną strukturę czasu w sztukach. (Cykliczność czasu stała się co prawda obsesją krytyków współczesnych dotykających tego tematu. Niewątpliwy wpływ Eliadego!) Oryginalność struktury czasowej *Ostatniej taśmy* polega na zastosowaniu taśmy magnetofonowej, przy pomocy której można powtarzać zapis i przeżycie

---

[174] E. Miodońska-Brookes, *La composition du temps dramatique dans l'oeuvre de Stanislas Wyspiański étudiée d'après „Achilleis"*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XIII, 1970, z. 1.

[175] E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego.*

przeszłości. W analizie czasu autorka stosuje kategorie: czas sceniczny (mikrokosmosu scenicznego) i czas teatralny (makrokosmiczny, rządzący całym światem poetyckim dramatu).

Pominęliśmy w tym omówieniu wiele prób polskich i obcych, które zarejestruje bibliografia: także pewne ogólne wypowiedzi o charakterze popularyzatorskim, nieraz wcale cenne i oparte na dobrej znajomości literatury przedmiotu. Do takich artykułów należy np. niewielki artykuł Walthera Volbacha *Czas i miejsce na scenie* (z 1967)[176], przypominający — bardzo zwięźle — te teorie czasu, które mają odniesienie do teatru (Leibniza, Lessinga, Wagnera, Schopenhauera). Podkreślona też zostanie szczególna rola Appii ze względu na jego poszukiwania rozwiązań trapiącego go stale problemu: jak powiązać czas z przestrzenią? Łącznikiem może się stać — zdaniem Appii — tylko ruch, rytm, tempo. Nauczyła go tego współpraca z Jaques-Dalcroze'em w Hellerau. Patronat Appii wobec teatru współczesnego potwierdzają zresztą liczne publikacje w Polsce i gdzie indziej.

Przywołano tu tylko maleńki fragment zapasów człowieka z czasem i przestrzenią: wycinek, dla dziejów myśli filozoficznej może nieznaczący i peryferyczny, ale dla praktyki i refleksji teatralnej zasadniczy. Jeżeli teatr to — według formuły Barraulta — „l'homme aux prises avec l'espace et le temps", nie możemy się tych dociekań i zmagań wyrzec. Jesteśmy na nie skazani. Ale tajemnica tych zjawisk wciąż nam umyka; nie wydaje się nawet, byśmy do niej mieli wkrótce dotrzeć — mówią autorytety współczesne. Rozważania o myśli dzisiejszej między czasem i przestrzenią[177] kończy nutka nadziei: możemy jednak trochę do tajemnicy tej się przybliżyć pod warunkiem przyjęcia nieco pokorniejszej postawy, pod warunkiem rezygnacji z agresywnych planów podboju, przezwyciężenia tych potężnych sił i tajemniczych mocy. Dane nam jest żyć wśród nich i niejako na ich łasce.

---

[176] W. R. Volbach, *Time and space on the stage*, „Educational Theatre Journal" vol. XIX, 1967, nr 2.

[177] W. Weischeidel, *Das heutige Denken zwischen Raum und Zeit*, „Universitas" 1967, 12.

Ewokowaną tu wypowiedź z „Universitas" zamyka piękne adagio Wittgensteina: „Rozwiązanie zagadki życia w czasie i przestrzeni leży poza czasem i przestrzenią" [178].

Zamiast podsumowania

Pod osłoną formuły tytułu, która ma nas chronić przed ambicją i pokusą syntezy, niemożliwej i nie uprawnionej, zbliżmy się ku pewnym refleksjom ogólnym. Wypadnie nam i tu zachować nieraz postawę cudzysłowu, poddać się lepiej uzbrojonym autorytetom, przynajmniej w odniesieniu czy odnoszeniu obserwowanych zjawisk do współczesnej sytuacji filozoficznej. A tego odniesienia chyba nie sposób uniknąć.

W toku uprzednich wywodów padło już zresztą wiele stwierdzeń ogólniejszej natury, formułowanych przez autorkę we własnym lub cudzym imieniu. Dotyczyły one zwłaszcza problematyki, wyodrębnionej w końcowych rozdziałach książki — problematyki gestu, słowa, czasu i przestrzeni w pewnym tylko kręgu kulturowym, do którego należymy. Ograniczenie to trzeba nadal zachować w pamięci.

Istnieją bowiem na pewno wielkie obszary kultury, którym obce są nasze antynomie i rozdarcia, kryzysy egzystencjalne i spory o istnienie świata, gdzie zdrowego optymizmu nie podgryza bakcyl współczesnych -izmów filozoficznych; gdzie w teatrze pozytywny bohater skutecznie uszczęśliwia ludzkość. *Ce n'est pas notre cas.*

Nasze życie teatralne i towarzyszącą mu refleksję wypełniają wspomniane przed chwilą antynomie i rozdarcia. Na nich więc skupi się tu nasza uwaga, by następnie, już dosłownie w ostatnim słowie, poddać refleksji uporczywą obecność teatru i jego kategoryj w myśli współczesnej. Niech te dwa problemy, czy zespoły problemów, zastąpią właściwą syntezę.

---

[178] „Die Loesung des Reatsels des Lebens in Raum und Zeit liegt ausserhalb von Raum und Zeit." (Cyt. za: W. Weischeidel, op. cit., s. 1244.)

Konflikty różnych wielkich sił nieraz już tu, przy rozmaitych okazjach, sygnalizowano, przede wszystkim spór dotyczący kompetencji gestu i słowa, spór o bezpośrednich konsekwencjach dla teatru. Wskazano na rozległe konteksty i tereny, na których rozgrywa się walka. Scena teatru to tylko jeden z jej poligonów, gdzie począwszy od poprzedników Wielkiej Reformy Teatralnej i jej teoretyków trwa nieprzerwanie próba wyparcia słowa ze sceny na rzecz innych środków ekspresji. Obserwujemy proliferację form teatralnych opartych na znakach ikonicznych (pantomima, balet, teatr tańca...) i studiów, skupionych na pozasłownej ekspresji teatralnej: sam termin ma już zresztą polemiczne ostrze.

Poniżenie słowa objawia się zarówno usunięciem partyj mówionych ze sceny jak i wyeksponowaniem bełkotu, stereotypu, odzierającego mowę z przynależnych jej semantycznych treści. Ale przeciw deprecjacji słowa podnosi się głos filozofów, wskazujący na różne jego funkcje, w których żadne znaki ikoniczne wyręczyć słowa nie mogą. To słowo „bierze byt w ochronę"; ono samo jest zresztą bytem, zdarzeniem, czyjąś wypowiedzią do kogoś o czymś, ustalającą relacje między ludźmi. Łączy się nierozerwalnie z podmiotem mówiącym i tym samym wchodzi w sferę filozofii podmiotu. Głos Ricoeura, którego formuły tu przywołujemy, okazał się najpełniejszą artykulacją rozlicznych kompetencyj mowy pisanej i ustnej: tę ostatnią cechuje ostensywność, uwikłanie w sytuację (rozmówcy), implikacja konkretnego adresata, udział intencji mówiącego [179]. Dyferencjacja wypowiedzi oralnej i tekstu pisanego skupia uwagę również innych myślicieli (J. Lacan, J. Derrida). Antynomie i atrybuty tych dwóch rodzajów języka (*le dit* i *l'écrit*) prześledzono też i na terenie dramatu (Larthomas).

Dynamiczne spięcie między słowem i gestem ma naturalnie dalekosiężne uwarunkowania; wiąże się z dwoma biegunowo różnymi modelami ekspresji człowieka: wizualnej i dotykowej z jednej strony i artykulacji znaczeń zracjonalizowanych w słowie — z dru-

---

[179] P. Ricoeur, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*; *Zdarzenie i sens w wypowiedzi*. Oba studia (w:) M. Philibert, *Paul Ricoeur, czyli wolność na miarę nadziei*, Warszawa 1976. Większość referowanych tu tez Ricoeura pochodzi z tych tekstów.

giej. Fenomeny teatralne polaryzują się również w obu kierunkach (obecnie przy wyraźnej przewadze modelu ikonicznego).

Entuzjaści gestu powołują się na autorytet obrzędowych, sakralnych wzorców; na uniwersalny charakter mowy gestycznej, niezależnej od różnic językowych; na powszechność ruchu i gestu w kosmosie; na precyzyjniejszy, bardziej jednoznaczny przekaz intencji w procesie komunikacji (tę ostatnią tezę skontrowali językoznawcy z Jakobsonem na czele). Czyż słowo — mówią proponenci teorii „gestycznej" czy „pangestycznej" — zdoła wyrazić te obszary nieświadomości, które ujawniają się w poruszeniu ręki czy spojrzeniu? Spojrzenie stało się zresztą przedmiotem odrębnej egzegezy i niemal odrębnej fenomenologii.

Odnotowaliśmy w poprzednich rozdziałach fascynację, związaną z problematyką milczenia. Pociąga ono nas wszystkich jako wieloaspektowe i wieloznaczne zjawisko: jako protest przeciw nadużyciom słowa, przeciw jego poniżeniu, przeciw sloganom, ale również jako autonomiczne zdarzenie, fenomen budujący przestrzeń i czas, jako sytuacja teatralna, jako udział w dialogu. Także jako obecność — i jako nieobecność.

To właśnie nieobecność (dialogu, gestu, obrazu scenicznego, zdarzeniowości, człowieka) odsłania swą teatralną siłę, odkrytą już naturalnie przez tragików greckich, a dla naszego wieku — głównie przez Maeterlincka, przy akompaniamencie znanej nam dobrze frazeologii, w której miał swój udział i Nietzsche, i — potem — Freud, i wielu innych inspiratorów. Pewnie jednak każdy czas musi tego odkrycia dokonać na nowo. Apoteoza nieobecności — i tych wszystkich wartości, które to pojęcie zdoła ogarnąć — wytryska, jak się zdaje, w epokach największego nacisku empirii, urzeczenia dotykalnością, materialnością świata, nadmiarem obecności, w okresach największego zadufania w poznawczą moc człowieka.

Stąd też błyskawiczna kariera hasła „teatr ubogi", które związane z nazwiskiem Grotowskiego, obiegło świat. Stąd też i sukces formuły P. Brooka „pusta przestrzeń" czy „naga scena", gdyż jej nagość jest *eo ipso* strukturą otwartą (również fascynacja naszej epoki!), która aktywizuje wyobraźnię. W ubóstwie, nagości, ogołoceniu, otwartości — dostrzegamy wartość: gest powściągu, wyrzeczenia, niemocy wobec nadmiaru obecności i Obecności,

bogactwa symboli, znaczeń, obrazów, słowa. Problematyka ta znajduje też wyraz w medytacjach nad teatrem współczesnym i nad ogólną sytuacją kulturową. Padły postulaty stworzenia poetyki *du non-dit*, *de l'inexprimable*, formułowane w imię psychologii głębi i różnych symbolicznych interpretacyj.

Spośród tych wszystkich nieobecności najbardziej uderzająca i znamienna jest nieobecność — człowieka. Wyparto go ze sceny na rzecz zastępczych przedmiotów i przedstawień (lalka, manekin, maska, cień na zasłonie, rekwizyt), pozbawiono aktora żywej materialności, pulsującej ciepłą krwią i emocjonalnością. Nadmarioneta współczesna (czy człowiek w funkcji nadmarionety) okazała się przydatniejszym instrumentem w teatrze inscenizatora czy scenografa niż żywy, cielesny aktor, intruz w świecie struktury znakowej spektaklu.

Nieobecność tę można poddać wielostronnej i wielorakiej analizie, wyczytując z niej czy to pogardę dla człowieka, czy brak zainteresowania jego indywidualną sytuacją na rzecz niezmiennej *condition humaine*, czy wreszcie poczucie niewyrażalności obszarów jego doświadczenia wewnętrznego. I tu znów potykamy się o polaryzację i paradoksy, gdzie jedno zjawisko obraca ku nam dwie różne twarze; gdzie ten sam znak wyraża i nadmiar szacunku, i nadmiar pogardy.

I jeszcze raz na nieobecność tę odpowiada emfatycznie wyeksponowana, nieraz wręcz agresywna obecność cielesności aktora, jedynego instrumentu ekspresji teatralnej (w wielu młodych zespołach teatralnych). I tym zjawiskom towarzyszy — w planie refleksji teoretycznej — uzasadnienie teatralne lub filozoficzne: tylko żywy aktor jest podmiotem mówiącym i twórcą gestu czy ruchu scenicznego. Słowo na scenie przemawia co prawda często z taśmy, bezosobowe, oderwane od podmiotu; i marionety wykonują pewne gesty — liczy się jednak tylko obecność człowieka jako osobiste udzielenie się człowieka człowiekowi, udzielenie mu swej twarzy, spojrzenia, głosu, rąk. Sprawy te były zresztą już uprzednio wspominane.

Wielki konflikt przestrzenności i czasowości w naszej kulturze również był przedmiotem obszerniejszej prezentacji: obecne zwycięstwo przestrzeni w praktyce teatralnej i w refleksji kulturowej, także ściśle socjologicznej, nie jest naturalnie zjawiskiem

odizolowanym od spraw, przed chwilą referowanych. Dopiero w kontekście całej sytuacji wyjaśnia się formuła Abrahama Molesa: „Dzieło sztuki jest zaprogramowaną sensualizacją otaczającej przestrzeni" [180]. Z każdego członu tej definicji można odczytać znamienne odniesienie do tak bardzo imperatywnych dziś koncepcyj.

Wskazywaliśmy, w rozdziałach analitycznych, na opozycję: *le dehors-le dedans*, również zresztą spojoną z układem: *obecność-nieobecność*. W nawiązaniu do obrazu scenicznego identyfikacja *le dedans* z obecnością, zaś *le dehors* z nieobecnością jest stosunkowo łatwa, ale sprawy bardziej się komplikują, gdy wchodzi w grę wnętrze i zewnętrze człowieka, przestrzeń oniryczna, przestrzeń marzenia i snu. Na obrazy sceniczne przekładał już ją Strindberg, opozycję tę dramatyzował subtelnie Maeterlinck. Jak wiadomo i dziś jest ona w teatrze obecna w sposób, który przestawia kulisy i zaciera granice między obu przestrzeniami.

O innych antynomiach dotyczących przestrzeni także już była mowa, zwłaszcza o antynomii wertykalizm-horyzontalizm. I te kategorie mają wyraźne odesłania antropologiczne: określają sytuację człowieka w przestrzeni, jego własne uwarunkowanie, wzwyż czy w dół. Dominuje teraz, jak wiadomo, ciążenie w dół, ku pozycji horyzontalnej: stąd częste dziś w teatrze obrazy padania, pełzania, czołgania się po ziemi, nawet wsiąkania w ziemię (Beckett). Towarzyszy tym obrazom ironiczna czy groteskowa deformacja wszelkich ambicyj wertykalnych (wspinanie się ku górze, sytuacje „pomnikowe").

Obok (czy naprzeciw) przestrzeni staje czas, partner i kontrpartner równocześnie, sprzężony z przestrzenią w nierozerwalnym i wrogim uścisku; dziś, jak wiemy, wyraźnie w słabszej pozycji. I czas, podobnie jak przestrzeń uwikłany jest w różne dialektyczne relacje. Pojęty nie jako *continuum*, trwanie, lecz raczej jako szereg postrzępionych momentów, stanowi pendant do „dziurawej" przestrzeni. Egzaltacja momentu, oderwanie od historii, od przeszłości i przyszłości — to procesy, na pewno sprzężone z unieważnieniem wiązań przyczynowo-skutkowych, co ma oczywisty odcisk w strukturach dramatycznych i teatralnych.

[180] „L'oeuvre d'art est une sensualisation programmée de l'espace environnant". (A. Moles, E. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Paris 1972, s. 133.)

Nie została jednak unicestwiona sama progresja czasu, sterująca przecież w jednym tylko kierunku — na jeden azymut: na brzeg, gdzie czeka wiadomy przewoźnik. Trwają wprawdzie próby i teorie „konsolacyjne"; takiej konsolacji ma służyć koncepcja „wiecznego powrotu", cykliczności czasu czy teorie progresizmu, wcale jeszcze nie wygasłe — wbrew doświadczeniom historycznym. Jesteśmy też dziś, bardziej niż kiedykolwiek, uczuleni na waloryzację czasu i przestrzeni, na czas i przestrzeń sakralną, mityczną, oniryczną; na funkcje czasu w sztuce, nawet w sztukach plastycznych; na związany z nimi „horyzont oczekiwań odbiorcy", także w zakresie percepcji czasu. I tu znowu wraca natrętnie problem nieobecności i milczenia, gdyż to właśnie przeżycie czasu udziela się w ciszy jako struktura nieobecna i otwarta.

Obecny jest tam jednak — nieobecnością „wszechprzytomną" [181] — zarówno Eros jak Thanatos, dwa władcze bóstwa naszej epoki i teatru współczesnego. Wymieniają między sobą maski, co już od dawna dostrzeżono — a i Freud swego czasu wypatrzył to oszustwo. Imieniem tych bóstw nazwano też przynależne im dziedziny: przestrzeń miłości i przestrzeń śmierci. W ich tajemne konszachty wpatruje się nie tylko tragedia; zresztą nie obecność śmierci, ale Transcendencja stale jej towarzyszy. Wzorzec misteriów ofiarnych, gdzie stawką jest przecież życie ludzkie, powtarzają też różne zespoły, zaiste nie wiedząc, co czynią. Czują tylko, że splecenie rąk w uścisku, oparcie głowy o czyjeś ramię, nawet wspólny upadek na ziemię to gesty obronne przeciw jakiejś nieobecności, przeciw niewidzialnemu osaczeniu. Procesy te i ich prawdziwy sens kryje jednak nieprzezroczysta zasłona sloganów, takich jak wyobcowanie, alienacja, frustracja. Tylko nieliczni ludzie teatru (tragicy greccy, Shakespeare, Racine, Claudel...) i nieliczni myśliciele każą nam spojrzeć prosto w oczy tajemnicy zła, jego symbolicznym przebraniom, epilogom „mitu adamicznego" [182].

Ewokacja Ricoeura i jego zamyśleń nad tą właśnie problematyką niech nas prowadzi ku sprawom interpretacji. Antyno-

---

[181] Termin Norwida.

[182] Termin P. Ricoeura, *Finitude et culpabilité*, vol. 2. *La symbolique du mal*, Paris 1960.

miom zjawisk w sztuce i ogólniej w kulturze współczesnej odpowiada bowiem konflikt hermeneutyk. Został on już wspomniany przy prezentacji głównych stanowisk metodologicznych w pierwszych partiach książki. Ujawniła się tam oczywista przeciwstawność metod strukturalnych i semiotycznych, prowadzących aż ku formułom algebraicznym — z jednej strony i fenomenologii Ingardenowskiej, egzystencjalizmu Gouhiera oraz pewnych odmian krytyki symbolicznej — z drugiej.

Istotne korzenie tego sporu odsłania właśnie Ricoeur, analizując dwa style interpretacji, dwie hermeneutyki: 1. styl „podejrzeń" i demistyfikacji oraz 2. hermeneutykę rekonstrukcji i rekolekcji (skupiania) [183]. Pierwsze określenia odnoszą się przede wszystkim do Freuda i psychoanalizy w ogóle, który to system interpretacji uważa Ricoeur za system semiologiczny. „Podejrzliwość" łączy zresztą Freuda z Marksem i Nietzschem: wszyscy trzej dążą do demistyfikacji, odsłaniając istotny sens ludzkich motywacji i symboli. Hermeneutyka ta ma charakter redukcyjny, a nawet destrukcyjny. Przeciwstawia jej Ricoeur hermeneutykę fenomenologiczną, która polega na wsłuchiwaniu się w mowę zjawisk i przedmiotów, stara się odczytać prawdę symboli i ufa słowu, mowie „związanej bytem".

Wszystkie rodzaje interpretacji muszą ze sobą współpracować, korzystając z siebie nawzajem i dopełniając. Takie jest przesłanie Ricoeura — i tej książki również. Filozofia podmiotu musi podjąć „wyzwanie semiotyczne", kwestionujące jej założenia, niezależność podmiotu i pierwotność jego intencji w procesie twórczym; prymat świadomości; kompetencje mowy. Musi się zmierzyć z psychoanalizą, z jej „archeologią" podmiotu, z jej „semantyką pragnienia", z redukcją funkcji świadomości i z wyeksponowaniem popędu i planu ontycznego („Jestem" przed „Myślę").

Dialog fenomenologii z semiotyką jest jeszcze bardziej zasadniczej natury: skupia się bowiem na osi znak-znaczenie i wypowiedź-język. Obie teorie operują więc podobnymi kategoriami i spotykają się na wspólnych terenach. Ricoeur nazywa fenomeno-

[183] Por. P. Ricoeur, *Konflikt hermeneutyk: epistemologia interpretacji*, (w:) P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, Warszawa 1975.

logię „teorią uogólnionej mowy", która otwiera obszar znaczenia — a znaczenie jest właśnie pośrednictwem „między podmiotem i światem". Strukturalizm i semiotyka próbują obyć się bez podmiotu i jego intencji jako punktu wyjścia, operując koncepcją zamkniętego układu (języka czy znaków). Hjelmslev definiuje przecież język jako „autonomiczny byt wzajemnych zależności" [184]. Podobnie i uniwersum znaków ma stanowić zamknięty obieg, w którym jedne znaki odsyłają do drugich. Dlatego z tak wielką siłą przeciwstawia Ricoeur funkcję semiologiczną i funkcję semantyczną: pierwsza operuje relacją znak-znak, druga — relacją znak-rzeczywistość. Semiotyka „drugiego oddechu", nastawiona na znaczenie, opozycję Ricoeura podważa, jeśli nie unieważnia.

Wracamy tu do tej problematyki, gdyż, jak wolno sądzić, filozoficzne *postscriptum* może się jednak okazać przydatne w książce, w której programowo przyjęto ton obiektywnej prezentacji różnych stanowisk. Założona powściągliwość i rzeczowość sprawozdań uchyliły komentarz, zapewne jakoś, mimo wszystko, obecny, choćby w wyborze referowanych zjawisk. Przywołano wreszcie nadrzędny konflikt hermeneutyk, gdyż ogarnia on i tłumaczy wiele spraw ogólniejszej natury, autorce zaś pozwala nawiązać do podtytułu książki. Na dnie bowiem tych sporów odnajdujemy sprawę — człowieka. Jego wolność, godność podmiotu mówiącego i myślącego, którego świadoma intencja kształtuje dzieło sztuki — jest stawką w tej rozgrywce. Jego pozycja twórcy znaków i znaczeń, twórcy symbolicznego uniwersum, wyrażającego świat ludzkich wierzeń i nadziei. *Nostra res agitur.*

Przedmiotem naszej refleksji był przede wszystkim *homo ludens* jako sprawca i uczestnik sztuk widowiskowych. Niech więc motywem zamykającej kody stanie się apologia gry i teatru, który uznano od dawna za metaforyczny obraz świata.

Kosmiczny wymiar przypisano również samej zasadzie ludycznej: koncepcja ta, obecna już w antyku greckim, odżyła w rozważaniach współczesnych teoretyków kultury i filozofów. Horyzontów takich nie ma jeszcze ciekawa, ale raczej eseistyczna ksią-

---

[184] Hjelmslev, *Essai linguistique*. Cyt. za P. Ricoeurem, *Wyzwanie semiologiczne: problem podmiotu*, s. 179.

żka Huizingi (*Homo ludens*, 1938), zresztą spopularyzowana licznymi przekładami. Sprawom dramatu i teatru wyznaczono tam skromne miejsce, omówione zostały natomiast kulturotwórcze aspekty zabawy i ludyczne formy wojny, filozofii, nauki, poezji.

Znacznie poważniejsze zaplecze filozoficzne mają bliższe nam studia, np. książka jednego z bardziej reprezentatywnych fenomenologów starszego pokolenia, E. Finka. Pracę, o której będzie tu mowa: *Gra jako symbol świata* (1960) [185], poprzedziło studium z 1957 r. pt. *Oaza szczęścia. Myśli o ontologii gry* [186]. Podejmuje się autor ustawienia gry i zabawy (dwa odpowiedniki niemieckiego *Spiel*) w kontekście pytań filozoficznych, zwłaszcza ontologicznej natury (pozór i rzeczywistość; naśladownictwo czy tworzenie nowego świata; gra ujmowana przez całe wieki w kategoriach mimetycznych, znalazła się dziś wśród form symbolicznych, przy wyraźnym odcięciu się od mimezy, obecnie bardzo nisko waloryzowanej.

Szczególnie fascynuje autora i innych współczesnych gra obrzędowa i element gry w mitycznych przedstawieniach. Nie dziwi nas oczywiście ta fascynacja: przygotowała do niej krytyka mitograficzna i problematyka obrzędu, tak silnie dziś w refleksji teatrologicznej wyeksponowana. Gra kultyczna spokrewnia się blisko z misterium ofiary, jest obrazem o wymiarach uniwersalnych, uwspółcześnia powszechny związek znaczeniowy między zjawiskami, daje prawdziwy ogląd świata. Zakłada obecność Transcendencji, wprowadza w grę bogów i grę świata.

Czy możemy jednak mówić na serio o „grze świata"? Może to tylko metafora? Czy jest to istotnie gra w skali kosmicznej, czy jedynie zjawisko antropologiczne? Pytania te zostają na razie bez odpowiedzi.

Ale bliżsi jesteśmy odpowiedzi na pytania etycznej natury. Co znaczy gra *resp.* zabawa w wewnętrznym i społecznym życiu człowieka? Jakie mu niesie dary? W grze przekracza człowiek siebie samego, własne czy narzucone ograniczenia; odzyskuje wolność; nieodwołalne decyzje stają się odwołalne; człowiek odry-

---

[185] E. Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960.

[186] E. Fink, *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Freiburg-München 1957.

wa się od skamieniałych sytuacyj ku nowym możliwościom; może wszystko zacząć od początku — te słowa nadziei przekazuje nam fenomenolog. Wtórują mu inni, podchwytując zwłaszcza motyw wyzwolenia, odzyskanej wolności. Także i motyw otwarcia, wychylenia ku ludziom i światu, ekstazy.

Wolność — i konieczność. To sprzężenie towarzyszy myśli ludzkiej na przestrzeni całych jej dziejów; obecne jest również w toposie świata jako teatru i w teoriach roli. Czy człowiek jest marionetką w ręku bogów? Jeśli świat jest spektaklem, kto pełni funkcje reżysera czy inscenizatora? Kto rozdziela role? Koncepcje deterministyczne są oczywiście w skrajnej opozycji do indeterministycznych, zresztą bardzo zróżnicowanych już w antyku. Człowiek sam wybiera swój los — mówi mit platoński (w *Politei*), ale córy Konieczności nawijają go na swoje wrzeciona i wtedy staje się nieodwracalny, dopóki Atropos nie użyje nożyc.

Już w starożytności postawiono też problem etyki i metafizyki roli: pytania te podjęto i dzisiaj, w aspekcie filozoficznym i społecznym. Więc najpierw: czym właściwie jest rola? przeznaczeniem człowieka? jego nieuchronnym losem? naciskiem sytuacji i konwencji społecznych? wybraną przez samego aktora czy narzuconą mu przemocą maską? Gombrowiczowską „gębą"? Czy może indywidualnym powołaniem człowieka, propozycją bożą? zadaniem do spełnienia? Misją? Naszym własnym imieniem, którym Bóg nas woła?

Jak tę rolę rozpoznać i jak odegrać? Problematyka etyczna, narastająca w ciągu wieków, obejmuje wiele spraw: analogia do sytuacji teatralnej narzuca się z całą oczywistością. Mamy najmniejszą nawet rólkę potraktować poważnie i sumiennie; dobrze ją odegrać: nie pchać się przed rampę, zawsze pamiętni, że nie gramy w teatrze jednego aktora, lecz w zespole. Jakakolwiek bowiem wypadnie nam rola, mieści się ona w ogólniejszym emploi: współczłowieka (*der Mitmensch*, *Mitspieler* — terminy Adlera).

I jeszcze jeden problem etyczny związano z koncepcją roli i maski: pojęcie dystansu. Zjawia się ono w tradycji stoickiej, ale bliskie jest cynikom i epikurejczykom. Dystans do roli, świadomość, że wkrótce trzeba będzie zdjąć maskę i koturny, oddać rekwizyty — pozwala zracjonalizować nasze zadanie, broni przed

emocjonalnym zaślepieniem. Utrzymując dystans, będziemy grać lepiej. Zdumiewa nasilenie tej problematyki w późnym antyku; włączono ją też do toposu „teatru świata". Przypomina o tym niezwykle bogata książka szwajcarskiego profesora, Hansa Ursa von Balthasara [187].

Kategorie roli i maski powracają też uporczywie w psychologii i socjologii XX wieku. Potrzebuje tych pojęć wszelka „hermeneutyka podejrzliwości", skupiona na zdzieraniu masek czy to w pościgu za prawdziwym ja człowieka, czy to dla odsłonięcia mechanizmów społecznych. Dlatego terminologią tą operuje Freud, Jung i Adler, każdy w odmiennym kontekście swoich teoryj. W pismach Junga, najżywiej obecnego w refleksji współczesnej, pojawia się też stary termin teatralny: *persona*. Jest to „maska zbiorowej psyche", która kryje indywidualność, „kompromis między jednostką i społecznością". Adler zaś widzi w roli społecznej człowieka konsekwencje jego własnej decyzji, nastawionej na „piąty akt dramatu".

O włączeniu kategoryj teatralnych do socjologii współczesnej już się sporo mówiło, zwłaszcza o teoriach roli, pojętej zazwyczaj jedynie w relacji do życia społecznego. Problematyka roli ulega więc tu znamiennej redukcji, odcinającej sprawy epistemologicznej natury, związane z odkryciem prawdziwego ja człowieka, jego życiowego powołania, misji itp. Wycieniowano natomiast mechanizmy i procesy identyfikacji, rozdawnictwa i akceptacji roli, różnych konfliktów związanych z interferencją ról kierowniczych. Konflikty te ma łagodzić socjodrama, ucząca właśnie dystansu, wymiany ról, elastyczności psychicznej.

Mimo bardzo licznych i wyspecjalizowanych publikacji na ten temat — daleko jeszcze do podstawowych nawet ustaleń i zgody. Dotyczy to i definicji roli w sensie społecznym („zespół norm postępowania"? „zbiór oczekiwanych zachowań"?), jak i — zwłaszcza — podwójności człowieka (I-me; je-moi). Czy człowiek żyje w rolach, czy poza nimi? Gdzie sytuuje się jego prawdziwe życie? Czy mocne osadzenie w roli społecznej (tzw. pozycja) pomaga do rozwoju człowieka, czy go hamuje? Czy możliwa jest integracja

[187] H. U. von Balthasar, *Theodramatik*, vol. 1. *Prolegomena*, Einsiedeln 1973.

mojego *I* and *me*? Czy *homo sociologicus* i *homo absconditus* w człowieku — osiągną kiedyś pełną harmonię?

W kręgu zbliżonych zagadnień znalazła się też sprawa maski jako fasady, starannie przez nas konstruowanej, sposobów naszej autoprezentacji społecznej (por. Goffman, *Presentation of our Self*)[188], inscenizacji życia codziennego. Zestawienia konwencji społecznej i teatralnej dokonała Elizabeth Burns[189], rozbudowując i znacznie pogłębiając tę nienową przecież problematykę.

Wielu krytyków teatralnych i socjologów wpatruje się też w analogie między wzorcami obrzędowymi w życiu i teatrze. Na naszym polskim terenie zainteresowanie tą sprawą rozbudził teatr Grotowskiego, jego entuzjaści i propagatorzy. Nie moda i sukcesy jednego teatru zadecydowały jednak o nasileniu tej refleksji: raczej uparcie wracająca tęsknota do źródeł, do prapoczątków, może także do zasad pierwotnego ładu, porządkującego rzeczywistość. W epokach chaosu, powszechnego zakwestionowania wartości, tęsknoty te wytryskują ze szczególną siłą. I choć socjologowie odeszli od skrajnych konotacyj rytuału na rzecz obrzędowości rozumianej raczej jako wiązki czy zespoły konwencyj, hierofaniczne odniesienia pozostały jednak nadal żywe, zwłaszcza w świadomości ludzi teatru. Dotyczy to również mitu, jego wątków, znaczeń i wartości — jakkolwiek i mit już zlaicyzowano na użytek uogólnień socjologicznej natury, dając asumpt pasjonującym badaniom nad mechanizmem mitów teatralnych.

Cała obecna książka, a już szczególnie ostatnia jej część (*Kluczowe problemy*) oraz *Podsumowanie*, świadczą dowodnie, jak rozumie pisząca te słowa antropologiczną orientację pracy — jako odniesienie teatru do metafizycznej sytuacji i egzystencjalnej problematyki człowieka, jego słowa, gestu, przestrzeni, czasu.

Dla ogromnej większości teatrologów, a zwłaszcza twórców teorii teatru, antropologia teatru znaczy coś zupełnie odmiennego. Nie brak przecież wypowiedzi o takim tytule i temacie. Wystarczy przywołanie dwóch głównych proponentów owej odmiennej antropologii teatru: R. Schechnera i E. Barbę.

O Schechnerze mówiło się już na łamach tej książki, ale warto

---

[188] Vide Bibliografia.
[189] Vide Bibliografia.

jednak zasygnalizować ostatnią jego książkę *Między teatrem i antropologią* [190]. Uwaga Schechnera skupia się na aktorze, jego podwójnym statusie ontologicznym (jest sobą i nie-sobą równocześnie) oraz na spektaklu pojętym jako *restored behavior* (przywrócone zachowanie czy wydarzenie). Przywrócone mają być wydarzenia historyczne, mity, źródła obrzędów; w książce Schechnera znajdą się szczegółowe, ilustrowane opisy tych obrzędów.

Z nieco inną problematyką spotkamy się u twórcy Odin Teatret i Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru. Eugenio Barba również jednak odnosi pojęcie antropologii do zachowań człowieka-aktora, do jego zachowań codziennych (*quotidiens*) i nie-codziennych, świadomie historycznych (*extra-quotidiens*) [191]. Różnica tych dwóch stylów zachowań jest świadomie formowana i rozwiązywana na Wschodzie, w Japonii i w Indiach, ona decyduje o emitowanej ze sceny energii.

I tu jednak podmiotem antropologii teatru jest aktor i jego technika oraz możliwości oddziaływania, nie zaś zespół ludzkich treści i wartości całego przekazu teatralnego.

Sprawa obrzędu sprzęgła się we współczesnych rozważaniach z problemem partycypacji teatralnej, budowania wspólnoty międzyludzkiej w układzie czy obiegu: zespół nadawczy-zespół odbiorczy. Inaczej proces ten rozumieją reprezentanci filozofii podmiotu — proweniencji egzystencjalistycznej czy fenomenologicznej — inaczej zaś adherenci semiotycznej (czy semiotycznych) koncepcji, wyznawcy cybernetyki, teorii informacji. Stąd wielka rozbieżność kategoryj i terminologii, stosowanych przy analizie i opisie zjawiska komunikacji, którego sama obecność i istota wydają się wciąż kontrowersyjne. Zakwestionowano bowiem zasadniczo fakt komunikacji w teatrze (G. Mounin) oraz jej warunki, ujęte ongiś w znany diagram przez Jakobsona. Okazało się, dzięki pracom Riewzinów, że w proces komunikacji wchodzi wiele *imponderabiliów*, wymykających się wszelkim formułom, które jednak mogą całkowicie zniweczyć komunikację między ludźmi, nawet przy istnieniu wspólnego kodu, kanału itd.

---

[190] R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*. Univ. of Pennsylvania Press, 1985.

[191] E. Barba, *Anthropologie Théâtrale*, „Degrés" N 29, 1982, g.1-g.30.

Sprawa komunikacji pozostała jednak w centrum uwagi nie tylko jako problem teoretyczny, ale jako główne zadanie teatru.

Teoria informacji eksponuje przekaz, przesłanie, jakie niesie sam komunikat teatralny, tj. spektakl. Wszystkich obchodzi zawartość tego przekazu: jest to wspólna troska teoretyków i praktyków teatru bez względu na to, czy troskę tę wyraża pytanie o sens ideowy spektaklu, o jego semantyczne treści, o *vermeinte Bedeutung* czy *pole noetyczne*. Od sztuk widowiskowych oczekuje się bardzo różnorodnej informacji: na pewno innej proponenci metod matematycznych, którzy spodziewają się ją wymierzyć w bitach, zupełnie odmiennej — krytycy spod znaku Bachelarda, odczytujący rzeczywistość teatralną jako znaczącą strukturę symboliczną, o niewymiernych odniesieniach kosmologicznej czy religijnej natury. Może warto jednak pamiętać przede wszystkim o tym, co łączy, nie zaś o tym, co rozdziela. A łączy wszystkich ludzi teatru i jego miłośników żarliwa wiara w głęboki sens twórczości teatralnej, gdyż jest w niej obietnica wolności.

Infiltracji terminów teatralnych w teorie socjologów i psychologów odpowiada uporczywa inwazja pojęć filozoficznych na tereny nauki o teatrze. Słyszymy o metafizyce roli, statusie egzystencjalnym postaci, epistemologii teatru. Przedmiotem refleksji filozoficznej staje się symbol i znak ikoniczny w teatrze, czas i przestrzeń, wypowiedź podmiotu czy podmiotów, ich mowa i milczenie — w perspektywie powszechności dialogu, zjawiska o zasięgu kosmicznym. *Principium* dwugłosowości, więc dialogu — wyraża może istotny sens teatru jako mojego spotkania z Tobą.

Résumé

Le théâtre dans la pensée contemporaine.
Vers une anthropologie du théâtre

Table des matières

Introduction: les objectifs du livre

Les philosophes interrogent le théâtre

- La philosophie existentielle du théâtre (H. Gouhier)
- L'inspiration Ingardenienne dans la critique théâtrale
- Le tragique ou „l'odeur métaphysique"?
- Le drame et le théâtre dans la pensée théologique

Symbole, mythe, archétype

- Préliminaires de la critique symbolique
- De la psychanalyse à la psychocritique et le retour

Approches sociologiques du théâtre

Sémiotique du théâtre

- In statu nascendi: Prague 1931—1941
- La sémiotique du théâtre — aujourd'hui:
  - p. I 1960—1976
  - p. II 1977—1987
- Vers le „mathéma-théâtre"

Quelques problèmes de base

- Situations et personnages
- Le geste et la parole
- Le temps et l'espace

En guise de conclusion

Résumés (français et anglais)

Bibliographie

Index des noms

L'auteur de ce livre se propose de présenter les nouveaux courants et attitudes de la critique théâtrale d'aujourd'hui de même que les problèmes le plus souvent discutés ou les plus significatifs. Par conséquent, le lecteur ne doit pas s'attendre à un traitement compréhensif et complet de la recherche théâtrale effectuée maintenant: maints aspects et domaines d'études théâtrales ont été omis, à savoir les études historiques, travaux de synthèse ou de documentation. Non point par manque de respect pour ce labeur de base, indispensable pour tout travail sérieux; l'objectif de ce livre étant différent, l'auteur a dû centrer son attention sur les approches méthodologiques plus récentes, telles que la sémiologie, la psychocritique ou la critique symbolique.

D'autres omissions, qu'on pourrait noter ici, sont moins justifiées ou justifiables: elles relèvent du fait que certaines collections demeurèrent inaccessibles à l'auteur aussi bien que les publications en langues extra-indoeuropéennes. L'accent mis sur les contributions françaises, allemandes et italiennes correspond à des activités critiques très animées de ces pays (y compris l'Autriche). Toutefois, les catégories nationales sont totalement absentes ici; vu le caractère international de la science du théâtre, l'auteur ne tend nullement à discerner les apports en question d'après leur pays d'origine. Si l'Ecole de Prague se voit accorder un chapitre à part c'est pour mettre en évidence son rôle de pionnier, toujours peu connu.

Le livre pourrait être considéré comme la suite à des rapports de l'auteur, publiés dans les années soixante. Ce qui distingue le présent ouvrage de ces rapports-là, c'est le contexte philosophique qui semble nécessaire maintenant étant donné l'orientation de la critique théâtrale d'à présent. Cette orientation se reflète aussi dans le sous-titre du livre: „vers l'anthropologie (ou mieux: vers anthropologie) du théâtre". La formule reste intentionnelement ambiguë: elle pourrait être reportée à la critique examinée ici, ou bien à l'ambition de l'auteur du livre. Puisse cette ambiguïté demeurer irrésolue.

En principe, l'aperçu que voici ne couvre que la période la plus récente, celle comprise entre les années 1960—1985. Dans certains cas il a fallu, toutefois, évoquer des faits et des noms moins récents, comme ceux de Gouhier, Souriau ou Bachelard dont l'influence ne cesse de croître. C'est aussi vrai pour Ingarden, de même que pour quelques patrons de la critique psychologique et archétypale.

Le double objectif du livre, mentionné au début, s'exprime aussi dans sa structure. Dans les premiers chapitres l'auteur présente un panorama de la critique théâtrale d'aujourd'hui suivant les orientations variées qui s'y manifestent. La dernière partie du livre met en relief quelques grands thèmes exaltés par les critiques eux-mêmes et emphatiquement présents dans notre culture, comme le geste et la parole, le temps et l'espace. Cette hantise relève de processus dynamiques qui transcendent le théâtre; il a paru donc nécessaire de se reporter à des essais d'explication globale entrepris par des philosophes tels que Rahner ou Ricoeur.

Limitée par le volume du livre, l'auteur fut à chaque pas contrainte d'éli-

miner plusieurs phénomènes de prime importance. Ceci est manifeste dans tous les chapitres, mais tout particulièrement dans les parties „philosophiques" qui en souffrent le plus. D'entre les philosophes qui regardent le théâtre, n'ont été choisis que Gouhier, Ingarden, Souriau et quelques autres: Gouhier — en tant que l'auteur de la seule philosophie du théâtre jamais entreprise et basée sur des prémisses bien précisées; Ingarden — parce que son inspiration s'est avérée fructueuse et a donné lieu à des applications intéressantes. Les théories de Souriau, d'ailleurs très répandues déjà, ont été récemment reprises par les promoteurs de la critique structurale et mathématisante.

Quant à Gouhier, dont les catégories sont entrées déjà dans notre conscience critique, l'attention est attirée sur son approche personnaliste et existentielle, particulièrement évidente dans ses concepts du personnage et de toute la réalité créée à chaque fois sur la scène. C'est au public de la confirmer et sanctionner. D'ailleurs, le rôle primordial du public constitue maintenant un des grands thèmes de toute réflexion sur le théâtre.

L'intérêt que le philosophe français porte pour le tragique, le place dans la controverse sur la tragédie. Cette controverse fait l'objet d'un chapitre à part, vu la portée du problème, situé au carrefour de forces dynamiques travaillant notre culture. Le dialogue polémique tourne autour de la „mort de la tragédie" (diagnose de G. Steiner); la possibilité de créer la tragédie à l'heure présente; la crise de la langue verbale; la nature religieuse de la tragédie, souvent contestée. La notion d'infra-tragédie est aussi présentée dans ce livre.

L'inspiration Ingardenienne dans la recherche théâtrale est très manifeste en Allemagne et presque insensible en Pologne, bien que les ingardenistes ne manquent pas. C'est l'Allemagne qui a vu naître un essai ambitieux de construire tout un système — *eine Theaterwissenschaft* — basé sur les prémisses du philosophe. Dans le livre de Steinbeck le spectacle est conçu comme processus et comme structure stratifiée, chaque couche étant de nature schématique et intentionnelle, dont la projection doit être réalisée dans la couche suivante (*die Schicht der realen Bedeutung, die Schicht der intendierten Bedeutung, die Schicht der vermeinten Bedeutung*). La première c'est l'image scénique formée par les choses et les êtres vivants; la seconde naît sur la scène grâce aux acteurs au fur et à mesure que l'action théâtrale s'organise et avance; chaque spectateur reprend la projection du processus théâtral pour créer sa propre image; celle-ci, cependant, n'est qu'un corrélat de l'oeuvre théâtrale proprement dite, au même titre que le texte dramatique, bien que ce dernier soit pourvu d'une existence intersubjective. L'auteur du livre considère aussi les rapports entre les théories de Steinbeck et celles d'Ingarden.

Les contextes philosophiques sont aussi présentés dans la section suivante du livre (*Symbole, mythe, archétype*), centrée sur la critique symbolique. Quatre domaines sont envisagés ici: celui de la matière cosmique, propre au symbolisme anthropologique; le champ de mythes collectifs; le mythe personnel, défini par Mauron; l'espace de rites religieux et sociaux.

Parmi les motifs distingués par Bachelard, choisis pour un examen un

peu plus détaillé, sont les thèmes de la psychanalyse, de la verticalité, celui de la poétique de l'espace, le dedans et le dehors. Par rapport à la critique symbolique, les différentes herméneutiques ont dû être rappelées.

L'approche archétypale est représentée dans le livre par les études de Maud Bodkin, S. Langer, F. Fergusson, K. Burke et N. Frye. Comme l'examen de multiples ouvrages sur le mythe au théâtre s'est avéré tâche par trop difficile, l'auteur a restreint ses exemples aux diverses versions dramatiques du mythe d'Oedipe, exploré et exploité de différentes manières par les critiques d'à présent. Les tentatives pour codifier les mythes en général sont aussi présentées.

Le problème du rite, social aussi bien que théâtral, appartient aussi aux questions-clés dans les sciences sociales à l'heure actuelle. Le choix de l'auteur s'arrête sur R. Schechner, homme de théâtre reconnu et critique perspicace qui examine paralèllement le phénomène du drame ludique („esthétique") et du drame social („pragmatique"). Les catégories de Goffman, sa „mise en scène de vie quotidienne", sont aussi rappelées à plusieurs reprises.

De la psychanalyse à la psychocritique et de la psychocritique à la psychanalyse est le titre du chapitre suivant: la formule met en relief le retour de la psychanalyse (d'obédience freudienne ou lacanienne) après une période où la psychocritique avait l'air de s'être imposée à la place. Ce n'est plus le cas, à ce qu'il semble; l'apologie de la psychanalyse, entreprise par A. Green, l'a bien aidée à regagner le terrain perdu. Quelques études sur le théâtre insolite et onirique sont examinées aussi.

Vu l'ampleur du sujet et le nombre d'études, c'est à la recherche sociologique qu'est accordée une grande partie du livre. Comme point de départ est adopté l'ouvrage magistral de Duvignaud sur la *Sociologie du théâtre*, bien que sa typologie de la recherche sociologique ne soit pas suivie. L'auteur de ce livre organise les problèmes à présenter en cinq groupes: 1. études sur le public resp. sur le spectateur; 2. examen de l'espace théâtral en tant que problème d'ordre social; 3. l'acteur; 4. morphologie du spectacle; 5. fonctions sociales du théâtre.

Le problème du spectateur (du public) est traité avec une ampleur correspondant à sa place privilégiée dans les considérations sociologiques. Il est impossible d'énumérer tous les travaux entrepris ou effectués: l'accent est mis avant tout sur les nouvelles méthodes d'investigation, sur des enquêtes et appareils introduits dans la recherche.

Lieu ou espace théâtral ont été déjà sujets de maints colloques et congrès internationaux: l'un d'eux, celui de la FIRT à Munich (1977), s'est passé sous le même signe. Considéré comme problème de grande importance sociale, instrument d'intégration, participation, communion possible, il est devenu problème interdisciplinaire, attirant l'attention des sociologues, des philosophes, des architectes etc.

Préoccupés du lieu théâtral, ces spécialistes ne négligent pas pour autant l'acteur dont l'art, la vocation, la fonction sociale et même le mythe ne cessent de les fasciner. Cette fonction sociale fut définie en termes nouveaux: l'acteur

crée les signes de participation, les modèles de comportement, des images de l'homme propres à chaque époque.

La sociologie du spectacle lui-même n'existe toujours pas selon R. Demarcy qui se propose de suppléer à cette lacune dans son livre sur ce sujet. L'objet de son étude, sont les conventions théâtrales fixes qui déterminent le répertoire „léger" et le répertoire „noble", les deux pôles de la culture de masse, travaillant de pair pour répondre au besoin de divertissement et à celui de self-respect chez le spectateur. D'ailleurs, les conventions théâtrales et les conventions sociales sont étudiées maintenant dans plusieurs ouvrages.

Parmi les fonctions sociales du théâtre, particulièrement accusées par les sociologues, il faut nommer celles exercées par le socio- et le psychodrame. Les deux phénomènes sont aussi examinés ici.

La plus grande section du livre est centrée sur la sémiologie du théâtre dans trois étapes bien distinctes: celle d'avant-guerre, entre 1931 et 1941, où la sémiologie du théâtre naquit à Prague; l'étape dont les débuts remontent aux années soixante; et l'étape la plus récente 1977—87. Une attention toute spéciale est accordée à la première étape, mal connue, où les savants comme O. Zich, J. Mukařovský, R. Jakobson, J. Honzl, P. Bogatyrev, K. Brušak et J. Veltruský avaient élaboré tout un système et l'avaient même mis à l'oeuvre afin d'analyser en termes sémiologiques les conventions du théâtre populaire (Bogatyrev) ou l'ancien théâtre chinois (Brušak). C'est à l'Ecole Pragoise que revient le mérite d'avoir exploré la nature du signe théâtral et ses propriétés et d'avoir proposé tout un vocabulaire technique. Il s'est avéré utile dans l'examen du phénomène théâtral: entre autres, la notion de la „personnalité histrionique" (*herecká postavà*).

La sémiologie du théâtre étant à l'heure actuelle en plein développement, elle ne se prête pas à des synthèses. Il vaut mieux se borner à un aperçu général qui noterait brièvement quelques problèmes et quelques noms. L'auteur ne s'étand que sur les essais plus hardis de construire tout un système sémiologique du théâtre. Tentatives d'une telle envergure furent d'abord entreprises par T. Kowzan et par F. Ruffini. Le premier en date (1970) est le livre de Kowzan où les 13 genres de signes théâtraux sont examinés, l'un après l'autre. La seconde tentative, celle de Ruffini, publiée dans la revue trimestrielle, „Biblioteca Teatrale" (1974—76), se recommande par son fondement philosophique et linguistique qui en fait un texte extrêmement difficile, mais rigoureusement scientifique. Pour les grands sémioticiens comme Eco, Prieto, Lotman, Kristeva — le théâtre ne fut qu'une aventure occasionnelle, signalée toutefois dans ce livre-ci. Ils ont contribué pourtant à deux anthologies sémiologiques parues en 1975 en Belgique et en Espagne, respectivement.

Parmi les semioticiens du théâtre c'est aux Français qu'incombe le rôle de meneurs et d'animateurs. Les ouvrages et les initiatives de Patrice Pavis et d'Anne Ubersfeld sont particulièrement mis en valeur, sans oublier pour autant ceux des chercheurs slaves établis en France comme Tadeusz Kowzan ou Jiři Veltruský. Moins nombreux mais aussi hardis et pénétrants sont les

essais de synthèse entrepris en Italie (Ruffini, Eco, De Marinis) et en Allemagne (E. Fischer-Lichte). Toutes ces études sont présentées dans ce livre-ci, brièvement de nécessité, aussi bien qu'un de rares ouvrages en anglais, celui de Keir Elam.

Le quatrième chapitre de cette partie est consacrée à l'orientation „mathématisante", aux essais d'application des facteurs numériques ou formules algébriques à l'examen du drame et du spectacle; selon les termes de la théorie d'information, chaque message (et le spectacle en est certainement un) est mesurable par sa nature même. Cette théorie est également discutée dans le livre. Vu l'autorité croissante de Solomon Marcus et de sa *Poetica matematica*, il devient le personnage principal de ce chapitre; principal, mais non point unique.

Comme signalé plus haut, la dernière section de l'ouvrage diffère de toutes les précédentes par son caractère. Elle reste organisée autour de grands thèmes, non plus autour de tendances méthodologiques. En premier lieu, l'auteur s'occupe de situations et de personnages considérés dans maintes études structurales et sémiologiques: celles de Souriau, de Jansen, de Greimas. Les termes nouveaux abondent: actants, rôles actantiels, rôles actoriels. Ils sont expliqués à ce propos.

Bien que couplés depuis longtemps, le geste et la parole s'avèrent maintenant antagonistes acharnés. Non seulement au théâtre, bien entendu: le champ de leur antinomie est devenu beaucoup plus vaste. Après le règne de la parole, notre culture est entrée dans l'ère du geste. Ceci est manifeste dans tous les domaines. Par rapport au théâtre, les critiques d'orientation bien diverses, les représentants de la critique symbolisante, mythographique ou psychologique le confirment *una voce*. Quelques-unes des études consacrées au geste (y compris les ouvrages anthropologiques de Jousse) sont présentées dans ce livre; on en signale bien d'autres. Comme de juste, sont accusés aussi les sujets particulièrement significatifs, tel le *regard*, problème cher aux disciples de Freud et de Bachelard.

Préoccupés par la crise du langage, maints critiques et philosophes s'empressent d'en faire l'éloge, au théâtre comme dans d'autres manifestations sociales. L'apologie du verbe unit dans un effort commun Rahner, Ricoeur, Lacan, Levinas, Derrida, de pair avec quelques sémioticiens. Les monographies sur le langage dramatique en général (Larthomas) ou bien sur l'art du langage et la fonction de la parole chez Shakespeare ou Claudel ne manquent pas. Les partisans du geste de même que les défenseurs du verbe invoquent l'autorité des anthropologues (Leroi-Gourhan, Jousse), des philosophes, parfois des théologiens. Par-dessus cette controverse, cependant, il existe un problème qui s'impose à tous: le problème du *non-dit*, du passé sous silence, de l'inexpressible, de l'absent, particulièrement au théâtre. La poétique du *non-dit* semble une nécessité pressante.

Le dernier chapitre du livre est réservé aux questions non moins capitales et non moins ardues: au temps et à l'espace, associés ou dissociés, tour à tour. A l'heure actuelle, et dans le cadre de notre culture visuelle et tactile, c'est

l'espace qui l'emporte. Le temps a dû lui céder la place qu'il occupait — semble-t-il au début du siècle. C'est donc l'espace qui est examiné en premier lieu, et ceci à différents égards: par rapport à l'espace humain en général (cf. G. Matoré), à l'espace social (la proxémique de Hall), au lieu théâtral proprement dit, à l'espace dramatique etc.

Quelques problèmes sont à peine présentés de plus près: 1. celui de l'espace ouvert ou fermé; 2. formes géométriques imposées — présumablement — aux structures dramatiques; 3. signes acoustiques et visuels introduits en vue de créer l'espace au théâtre; 4. l'espace profane et l'espace sacré. Cette dernière distinction relève évidemment de Mircea Eliade.

En outre, l'auteur reprend le problème du verticalisme obsessionnellement présent dans les réflexions critiques, et celui de l'espace onirique que posent maints drames symbolistes et expressionistes.

Bien plus complexe et multiforme est la catégorie du temps apparemment dégradé dans la culture d'à présent mais regagnant déjà son autorité et sa fascination. Il est impossible de signaler les aspects du problème et de délimiter son champ notionnel. Très restreinte, par conséquent, est la présentation des études concernant le temps (comme l'entreprise de l'UNESCO, quelques ouvrages de caractère anthropologique). Quelques thèmes privilégiés sont à peine mis en relief: régime nocturne *vs.* régime diurne; l'instant — dimension virtuelle du spectacle; le temps onirique et mythique; le temps sacré.

L'auteur s'étend un peu plus sur les ouvrages concernant le temps dans le drame: ceux de Klotz, de P. Puetz, ou sur le volume très important de J. Romilly sur la structure temporelle de la tragédie grecque. Sont aussi mentionnées quelques thèses de doctorat, nées dans les pays d'expression allemande et centrées sur la conscience temporelle et la structure du temps dans le plus jeune théâtre. Si le temps dans ce théâtre est parfois vide, dépourvu de sens, ne menant nulle part, à l'opposé on exalte la valorisation du temps chez Claudel ou Shakespeare. Les études sur ces auteurs sont très remarquables.

Comment conclure un livre qui met en revue des phénomènes disparates, parfois déjà en disparition, à peine esquissés, souvent presque imperceptibles? La conclusion ne peut nullement être concluante. Pourtant, une fois le défi de la tâche accepté, n'en évitons pas les conséquences. Vu une certaine convergence des réflexions qui firent l'objet de notre étude, elles se prêtent sûrement à des généralisations.

Ce qui est évident, par exemple, c'est la place toute particulière accordée à l'unanimité au théâtre par les sociologues, philosophes et même les théologiens. Le théâtre est censé accomplir des fonctions sociales très variées dont plusieurs toutes nouvelles. C'est au théâtre d'intégrer la société, de guérir les névroses, de fournir les modèles de comportement, de suppléer aux rites religieux et profanes, de reprendre le rôle liturgique. On s'attend à ce que le théâtre fasse comprendre aux gens leurs rôles dans la société, qu'il leur enseigne le sens de la distanciation, du masque, de la convention, de l'espace, du geste.

Les psychologues aussi jettent vers le théâtre un regard plein d'espoir: qu'il exprime l'inexpressible et le refoulé, qu'il signale le non-dit, qu'il présente

le drame onirique de chacun, qu'il nous libère. Voilà un mot d'ordre qui retentit un peu partout: la délivrance! Espoir insensé? Patientons encore!

Les méditations sur le théâtre laissent voir des conflits dynamiques secouant la culture à l'heure actuelle. Quelques-uns ont été signalés déjà; le conflit entre la suprématie du geste et le droit de la parole:, entre la prédominance de l'espace et l'esprit historique; entre l'horizontalité qui exprime la chute de l'homme et le verticalisme qui l'appelle à se redresser. Toutes ces oppositions se font voir dans le théâtre vivant et dans la critique théâtrale, mais elles les transcendent relevant des phénomènes de portée plus universelle.

Notons enfin que même la métaphore du monde comme théâtre (Weltttheater) reprend tout son sens primitif et toute sa vigueur, toujours apte à relier la pensée contemporaine avec celle des anciens et de leurs successeurs chrétiens.

Summary

Present reflections on theatre.

Towards an anthropology of the theatre

Contents

Introduction: the objectives of the book

When philosophers look at the theatre

- The existential philosophy of the theatre
- Ingarden's impact on theatre criticism
- Tragism or the „odor metaphysicus"?
- Theatre and Drama in theological thought

Symbol, myth, archetype

- Preliminaries to symbolic criticism
- From psychoanalysis to „psychocritique" and back

Sociological approaches to the theatre

Semiotics of the theatre

- In statu nascendi: Prague 1913—1941
- Semiotics of the the theatre to-day:
  - part I — 1960—1976
  - part II — 1977—1987
- Mathematical approaches

The crucial problems

- Situations and characters
- Word and Gesture
- Time and Space

Conclusion

French and English summaries

Bibliography

Index of Names

The main objective of this book is to present new trends in theatre criticism and to concentrate on some of the problems most frequently discussed nowadays. Hence, it cannot claim to be either comprehensive or systematic. Many fields and aspects of theatrical research are excluded, such as those pertaining to historical interpretation and synthesis. The author would not disparage gathering evidence, the very basis for all serious criticism, but the scope of this book is different, its focus being on proposals and methods suggested by some new or renewed ideas in semiotics, psychoanalysis and myth-criticism.

Some other omissions of the book are less deliberate, and can only be justified by the inaccessibility of many materials from unavailable collections, especially books in non-Indoeuropean languages. If the emphasis appears to be on French and Italian contributions towards theatrical criticism, it is partly because of the intensive theatrical activities in these countries and partly for practical reasons. The latter induced the author to deal rather briefly with Polish achievements, easily accessible and supposedly well konown to the Polish reader.

The author's previous reports on theatre criticism in Western Europe and in the USA have had an obvious impact on the character of this book. It could be considered a continuation, if it were not for the introduction of a new philosophical framework. Upon consideration, this framework seemed necessary, for theatre criticism appears to be more and more permeated by philosophical contexts.

This feature is also reflected in the sub-title of the book: *Toward an anthropology of the theatre*. The formula is open to a twofold interpretation, i. e. it can be related to the prevalent strivings in theatrical criticism to-day, or can be understood as the author's personal goal. May this ambiguity remain unresolved.

The book will concern itself mainly with works that have been published between 1960 and 1985, since my earlier reports have covered the preceding fifteen years. However, in some cases it was necessary to recall some previous facts and names, such as H. Gouhier, E. Souriau and Bachelard, whose influence has been growing steadily. The same can be said about archetypal criticism; even Maud Bodkin's pre-war books are mentioned here as a starting point for farther developments along this line.

The twofold aim of the book is mirrored in its structure: some parts of it are concerned with predominant trends in theatre criticism, and others are focussed on the main problems in drama and/or theatrical work created on the stage.

The opening part (*When philosophers look at the theatre*) does not form a closely structured unit; only some names and attitudes have been selected for presentation. Prominence is given to Ingarden, although his aesthetics is only indirectly (and partly) concerned with the theatre. This section of the book, however, starts with a review of H. Gouhier's *Philosophy of the theatre* (1943—

1958). As the unique attempt at creating a philosophical synthesis in the field, unprecedented and unfollowed so far, Gouhier's trilogy contains the most comprehensive treatment of the question. When presenting it, I point out the Bergsonian and existentialist impacts, the latter prevailing obviously and resulting in the definition of the theatrical work as a work whose main objective and „heroic deed" is to call into existence a whole new world and to create new human beings. The ultimate existential judgement, which confirms the new creation and makes it valid belongs to the audience. The essential role of the audience in the very process of bringing a theatrical work into existence would be taken up subsequently by many theoreticians; thus, it constitutes one of the recurring topics of the book.

Related to Gouhier's trilogy and especially to its second part (*Le théâtre et l'existence*) is another chapter presenting discussions on tragedy and tragic spirit nowadays. Its very title (*Tragism or the odor metaphysicus*) points to various concepts of the tragic. Since the discussion is focussed on Steiner's book about the *Death of tragedy*, this tenet stands in the centre of the chapter, which ends, however, with a more optimistic view expressed some years ago by Domenach's *Retour du tragique*. Some aspects of tragedy, for example those appropriate to psychoanalytic investigation or symbolic exegesis, are transferred to other sections of this book.

Assuming that Ingarden's theories are internationally known, the author's main concern is to present various attempts at their adaptations to theatre criticism. Since Polish aestheticians endeavours are still rather humble and sketchy (none of the scholars being seriously interested in the theatre), the only comprehensive study to be examined here is that by D. Steinbeck: *Die Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft.*

All of Ingarden's basic categories are also employed by Steinbeck: the schematic character of the theatrical work, its intentionality and its stratified structure. These properties can be discovered in every stratum of the theatrical work (the performance): in *der Schicht der realen Bedeutung* (the concrete scenic image containing objects and human beings); in *der Schicht der intendierten Bedeutung* (the creation of a new reality as intended by the actors and the producer); and in *der Schicht der vermeinten Bedeutung* (the image of the poetic reality created by the spectators themselves on the basis of the two previous layers). Each stratum is but a sketchy outline, a draft whose projection is meant to be fulfilled in the following stratum. Thus, the theatrical work is conceived of as a process, not a ready artifact that has its permanent existence. The performance ceases to exist once it is over; therefore, the historian's task can be compared to that of an archeologist's when he endeavours to reconstruct a performance from relics and records.

Some other problems introduced by Steinbeck are also discussed here, namely the objective and subjective correlatives (created by actors and spectators, respectively) and the concept of the *Rollentrager*. The latter is brought into existence by the actor in the second phase of the process in order to re-

present the character of the play. However, the theatrical work cannot be identified with any of these strata or correlatives: it stays extrinsic in relation to them.

Steinbeck's relationship to Ingarden's concepts is also examined as well as the Polish philosopher's impact on aesthetics in Germany and Poland.

Philosophical contexts are also introduced in the next section of the book (*Symbol, Myth, Archetype*) centred on various genres and aspects of symbolic criticism. Four realms are distinguished here: the realm of cosmic matter and anthropological criticism; the realm of collective myths (whether national, popular or literary); the individual myth (*myth personnel* de Ch. Mauron); the realm of ritual, social and religious, as a model for the theatre. These domains are discussed in succession, beginning with Bachelard, the recognized patron of symbolical criticism to-day.

From among many symbolic motifs proposed by Bachelard, only a few are chosen for closer analysis, i. e. those more often explored by both theatrical practice and theory, namely the theme of cosmic pychoanalysis, of verticality, poetics of space, le dedans et le dehors (inner and outer space). With reference to Durand's book (on the *Anthropological Structures of Imagination*), the author brings up the problem of different hermeneutics so clearly exposed by Ricoeur. The concern with these problems as well as the proliferation of the studies on the topic, seem to give evidence of a definite revival and revaluation of symbolic thinking, despised as it was for many years.

The archetypal method in theatre criticism is exemplified by Maud Bodkin's pre-war book and her subsequent study on *Aeschylus and Eliot* (*Orestes and Eumenides*). Many other names are also mentioned, such as F. Fergusson, K. Burke, S. Langer, N. Frye, C. S. Crane and P. Goodman. Myth criticism is now represented by so many books that it would be quite impossible to list them all; the author had to confine herself to some general proposals of methodological nature concerned with the typology of myths, their understanding and dramatic use. The variety of interpretations are exemplified with reference to Oedipus-myth.

Richard Schechner's tenets on ritualistic features of the theatre help to elucidate the problem, which has proved to be extremely fascinating to the critics. Schechner uses conclusions drawn by sociologists (E. Burns, E. Goffman) in their inquiries about social rituals. In order to compare „ritualized social drama" with aesthetic drama, he presents a diagram listing all distinctive features of both. Moreover, the history of the theatre, according to Schechner, can be conceived of as a „braided structure" of two simultaneous strivings: the pragmatic and the ludic. The flourishing periods in theatrical life are those of dynamic collisions, of a „tight braid".

The chapter is meant to give a general introduction to myth-criticism in the theatre and is thus far from being exhaustive. It deals with only some examples of it. The well known theories (of Lévi-Strauss, Mircea Eliade and Teilhard de Chardin) are omitted here: they are mentioned in other sections of the book. Problems of social myths are included elsewhere, too.

From psychoanalysis to psychocritique and back runs the title of the following chapter, which is to indicate a striking shift in critical interest: the classical psychoanalysis of Freudian obedience, almost forgotten some years ago, appears to have regained its previous position. As for the *psychocritique*, it is represented here by Ch. Mauron, the creator of the term and of the theory. The return of the psychoanalysis to theatre criticism it substantiated by A. Green's book *Un oeil en trop*, which quickly won recognition and proved very influential.

Green's book deserves special attention since it is concerned with the relationship between psychoanalysis and theatre. Both deal with the stage, the former focussing on the „inner stage" (*l'autre scène, la scène du non-dit*). The problem is submitted to a close scrutiny. Besides, Green meets many charges directed against psychoanalysis and tries to refute them using the ever-recurring example of the Oedipus myth. Focussing his critical interests on the poetics of the unconscious, of the non-explicit, Green is able to detect and to describe all sorts of theatrical things that refer to these „absent structures".

The conciseness of this book does not allow us to enlarge on the subject: I have to limit myself to a few samples of psychoanalytic criticism. However, two books on oneiric and grotesque theatre are considered, too, both by P. Vernois. On account of Lacan's concern with word, his tenets are discussed in more detail in subsequent chapters.

Another ample section of the book is concerned with sociological studies. The most comprehensive of them, *La sociologie du théâtre* by Jean Duvignaud (1965), is given due attention. The French author's typology and categories prove to be useful in ordering this vast body of material. However, a slightly different set of problems is presented in this book, which reviews in succession studies concerned with 1. the audience, 2. theatrical space as a problem of stage-audience relationship, 3. the actor, 4. morphology of the performance, 5. various social functions of the theatre.

The first problem, that of the audience, is dealt with at greater length, considering the number of studies and centers concerned (in France, Belgium, Austria and elsewhere). Originating in the German-speaking world, this type of research has spread quickly, developing new methods (statistics, questionnaires, inquiries, tests, performances „monitored" by sociologists placed among the audience) and using new equipment (apparatus to record people's response, *applaudimètres*). Also stressed are methodological changes in approach to the problem, new experiments, the extreme concern with audience and its authentic participation.

Space has become one of the crucial problems of our times: its sociological aspects pertain to the theatre, too. It is believed that architectural solutions of spatial problems have vital consequences for the actor-audience relationship. Discussions on the subject are presented in the book and special symposia are mentioned. The author also introduces some distinctions proposed by E. Souriau, namely: *théâtre cubique* vs. *théâtre sphérique*. These categories have been maintained in theatre criticism and have been widely used. What seems to the sociologists to be an almost insoluble puzzle, is the world-wide career of

the „Italian stage" (*scène à l'italienne*), of the cubic theatre. Duvignaud is as committed to the elucidation of this preference as is R. Demarcy, the author of a modest but fascinating paperback on the sociology of the performance (*La sociologie du spectacle*).

The title is meant to call our attention to a problem overlooked by sociologists, i. e. that of the theatrical performance itself. Examined are various conventions, particularly those used in the light repertoire (musicals, operettas). They take after Offenbach, all of them obeying some unwritten laws, which are listed by Demarcy: proliferation of colours and costumes (purple and gold); feathers; stairs as a background for the stars; easy music and much dancing. Contemporary (pseudo) folkloristic ensembles fulfill the same model. Another wing of the mass repertoire, the „noble" one, satisfies the audiences' ambitions and longings for self-respect; it follows a stereotyped pattern as well.

Many authors, among them Duvignaud and Demarcy, seem to be very much interested in the actor's myth, its origin and fate. Since the actor's vocation and main task is to create the signs of participation, and behavioral models — the actor's myth indicates the idea of man proper to his period.

Theatrical conventions are also studied carefully by many scholars nowadays, because the close relationship between theatrical and social rituals (or conventions) attracts sociologists as well as *hommes de théâtre*. One of the most remarkable works on the subject, that by E. Burns (*Theatricality: a study of conventions in the theatre and in social life*) is discussed in the book.

Many facts of the sociological interest in drama are frequently evidenced in the criticism of Brecht. The author reviews some of the most representative speciments of this criticism, done mainly along Marxist lines, and also mentions L. Goldmann's tenets.

Another topic brought up in this section of the book is psycho- and sociodrama, which are frequently related to the modern theatre nowadays. The role theory is discussed as well as E. Goffman's inspiration easily detected in many an essay. In conclusion we may say, however, that most of the studies considered represent the sociology of the theatre, not a theatrical sociology, to use D. Steinbeck's distinction and phrasing.

The largest part of the book deals with the semiotics of the theatre. Three phases are considered here: 1. the initial period (1931—1941) when such criticism originated in Prague, within the framwork of the Prague Linguistic Circle, and 2. that started by the Franch critics in the late fifties and early sixties, 3. the most recent period: 1977—1987. Much attention is devoted to the first period when virtually all theory of theatrical signs developed owing to the work of such scholars as Mukarovský, Bogatyrev, Honzl, Brušák, Veltruský. Their concern was centered mainly on the actor as a creator of a *„herecká postava"* (*Rollentraeger*), an intermediary between the actor as an individual and the character intended to be incarnated. Manifold functions and features of theatrical signs were examined by Bogatyrev, Mukarovský and Honzl; thus, their contribution cannot be overemphasized. Moreover, they attempted

at the application of the doctrine to the analysis of one particular convention (the old Chinese theatre).

The following period (1960—1976) had to be treated more synthetically because of the abundance of the names and items concerned. After general introductory remarks (on Eco, Mounin, Durand, Helbo) only a few works are chosen for closer analysis: those by T. Kowzan (1970), a series of essays by F. Ruffini (*Semiotica del teatro*, 1974—1976) and two anthologies published in Belgium and Spain (1975).

Kowzan's book attracted attention as the first presentation of all theatrical signs, and also as providing an analysis of a whole theatrical system, that of Kathakali. It met with as much laudatory response as severe criticism: the latter is represented by an Italian semiotician, F. Ruffini, the author of the most comprehensive study based both on linguistic and mathematical premises. Ruffini's methods are also discussed in the book.

Among semioticians dealing with the theatre and particularly active, in the last decade, French critics definitely prevail: Anne Ubersfeld and Patrice Pavis, along with the Slavic scholars living in France (Tadeusz Kowzan, Jiři Veltruský). Discussed are in the book their very ambitious projects, especially *le Dictionnaire du Théâtre Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, by Pavis (1980, 1987). However different in scope and size, some other attempts at a synthetical presentation of the semiotic approach to theatre should not be forgotten: that of Eco, Ruffini, De Marinis in Italy; that by Keir Elam in English, and the vast, 3 volume work by E. Fischer-Lichte in Germany. All these studies are given some attention in the book, too hasty of necessity.

The last part of this section of the book (on semiotics) is devoted to some attempts at examining dramatic structures in mathematical terms, whether geometric figures or algebraic symbols. As Bense's aesthetics may be recognized as a point of reference for such strivings, the author begins with his name, to pass then to more recent authorities, such as Solomon Marcus. His theories and categories e. g. strategy if the characters, diameter of their interrelations, the core of the graph and the like are explained in the book. Ruffini's mathematical approach has already been mentioned; some other studies are brought up, too, among them those by the Polish authors, Balcerzan and Osiński. As early as 1965 they came up with a theory of the theatrical performance as a process of communication and information; their concept of intersemiotic translation appeared quite adequate when applied to the spectacle.

As mentioned above, the last section of the book differs in character from all the preceding ones. The author proposes to point out at least some of the basic problems with which theatre critics seem to be obsessed, regardless of their methodological views. Since the problems under consideration are evidently present in all contemporary criticism and reflections on culture, they are set in the book against the background of more general phenomena and related to anthropological theories (those of Leroi-Gourhan, M. Jousse). This is particularly true with reference to the last two chapters („Word and Gesture", „Time and Space"). This vast framework is almost entierly absent from the

first chapter, where predominance is given to the structuralist approach. Ommitted from the preceding parts of the book, it is presented here in more detail, for structuralists are concerned primarily with patterns of the plot and the functions of characters. These interests can be traced back to E. Souriau's book on 200.000 dramatic situations. His inspiration is explicit in Ginestier's book and the essays by some French critics.

More independent and novel are some categories introduced by Greimas such as: actants, rôles actantiels, rôles actoriels. They are discussed in this chapter at considerable length and related to some Russian formalists (V. Propp). Steen Jansen's and P. Hamon's essays centered on characters and plots can be placed along the same structuralist and semiotic lines. It is worth noting that the term action, so frequently used some twenty years ago, seems to have faded.

As for the dichotomy of Gesture versus Word, which stands for the vital conflict of two antinomic forces in our culture, it it discussed in the second chapter of the last section. The author undertakes to introduce some anthropological contexts, beginning with Leroi-Gourhan and M. Jousse. The latter's theories on rythmomimism, bilateralism and formulism, all of them stressing the leading role of gesture not only on human, but on a cosmic scale, are presented here.

With closer reference to the theatre the author mentions Nietzsche's and Artaud's impact on the modern theatre and on the dominance of gestures over words on the stage. Those most recent critics are also introduced who consider gestures to be the very substance of dramatic structure (R. Champigny). The spell of gesture can be easily detected in the psychoanalytic, mythographic and „ritualistic" criticism, and also in Bachelard's followers, who are so emphatic about the communicative potency of such tiny gestures as a gaze. The term the gaze has been frequently used even in the titles of several essays (A. Green, J. Starobinski, R. Barthes). Needless to add, the thesis is substantiated by theatrical practice nowadays, especially by the young groups, many of which imitate Grotowski.

Among the partisans of the word there are philosophers, theologians, psychologists and theatre critics. Unable to present all their tenets, the author chooses a few names that stand for this attitude, namely those of K. Rahner, W. Ong, P. Ricoeur, E. Levinas and J. Lacan. As for theatre criticism, the most comprehensive and most recent monograph on dramatic language (that by Larthomas) is discussed here as well as some books and essays on the roles of words in individual playwrights and plays.

In conclusion the author points out some of the recurrent (or obsessive) problems in this area: nearly all of them pertain to the unexpressed and inexpressible (*le non-dit, l'inconscient, le subconscient, l'absent*). Since the silent theatre has come into existence already, it follows that theatre science should also develop a theory of dramatic silence. Foundations for such a poetics have been laid by some nineteen century poets.

The last chapter of the book takes up two crucial problems of our culture:

time and space, tightly linked or in separation. The spell of time appeared to prevail at the beginning of the Century; now, we have entered the period of the predominance of space, the period of visual and tactile culture. Because of the interdisciplinary character of the problem, it seemed necessary to relate it to anthropologists' tenets as well as to the studies of more general scope, such as that of G. Matoré on human space. With reference to the latter, the concept of modern space is brought out, that of the post-expressionistic generation, the main features of that space being mobility and discontinuity (*espace troué*).

To enlarge the framework of the problem, Hall's *proxemics* as well as A. Moles' and Bachelard's contributions are also mentioned. In the realm of literary criticism and aesthetics, Bachelard's impact proved to be powerful; categories such as verticalism, *le dedans et le dehors* and the oneiric space turned into key-words.

At for poetic space, the pioneering books by Frank and Blanchot had to be recalled, none of them having lost their interest or relevance. Moreover, their steady reference to the poetry of Rilke, Eliot, Claudel and Proust is significant. At this point in our discussion the origin and the very meaning of poetic space for own sensibility is also investigated. The early contributions of the Russian formalism should be remembered as well as those of the present semioticians.

Chosen for closer examination are four problems, on which critics' attention seems to focus nowadays: 1. open space vs. closed space; *le dehors et le dedans*; 2. (would-be) geometric forms imposed upon or detected in a work of verbal art; 3. visual and acoustic signs meant to convey space in drama and in performance; 4. space: sacred and profane. Each of the problems listed above is discussed at some length and is specified with reference to theatre criticism.

Open space, one of the catchwords nowadays, is given special attention, as is the problem of inner and outer space (*le dehors-le dedans*) so frequently used, particualarly by French critics. The latter are also much dedicated to the endeavours of detecting geometric forms, such as circle, triangle, spiral in dramatic structures. G. Poulet and P. Vernois should be mentioned here. The use of vertical and horizontal lines, their symbolic meaning and treatment on the stage is touched upon, too.

As for space in drama, it is structured with a twofold scope: in order to convey a theatrical vision designed for the stage (scenic microcosm), for the visual display, and to create a new poetic reality (theatrical macrocosm). Various theatrical signs used by the producer to suggest the absent space are examined here.

Eliade's impact on our sensibility and language is conspicuous in the frequency of terms: sacred and profane. In many a theatrical essay they are introduced to delineate the realm of hierophanic meanings. Several essays are mentioned by the author of the book, including her own on Norwid and Wyspiański, and some French studies on Claudel.

When approaching the problem of time, which should not be overlooked or underrated, the author feels particularly ambarassed because of the complexity and variety of the phenomena involved. The problem calls for philosophical introductions presenting the birth of new concepts and the shifts in their meanings in the span of the present century at least. The names of Bergson, Husserl, Minkowski, Merleau-Ponty, Heidegger are of prime importance; yet such an introduction was not possible in the context of the book. The author had to confine herself to a brief survey of some recent ventures in research and of some editorial projects, such as that promoted by UNESCO: „Les cultures et le temps", in order to concentrate on works which pertain to art and to the theatre more directly. Thus, even some anthropological tenets had to be recalled, for they are steadily exploited in the theatre nowadays (e. g. *régime nocturne* vs. *régime diurne*); anthropological structures of imagination as exposed by G. Durand; his reflections on the „epiphany of horror", so evidently relevant to modern theatrical practice.

Out of the abundance of problems concerned, the author chooses only a few for closer scrutiny, namely those with which theatre critics and practitioners seem to be particularly preoccupied: duration of time (involving the means of its theatrical structuring); the instant, the moment as the privileged concept of scenic dimension; cyclic and multi-leveled time in poetic drama; sacred, oneiric and mythic time as opposed to the uni-dimensional, profane, flat time of naturalistic productions.

All these problems are discussed too briefly considering their intricate nature, because the author of the book has dealt with them in her previous studies and she felt entitled to present something less than an exhaustive study. Nevertheless, all of Poulet's works are recalled, with a special emphasis of his *Measure of the Instant*; the contributions of Bachelard, Berger and Gouhier (in his *Philosophy of the theatre*); the concepts of the sacred and mythic time worked out by Eliade and Ricoeur.

With special reference to time in the theatre, a few monographs are presented here: the only theoretical attempt at embracing all temporal problems by P. Puetz (1970); studies by V. Klotz and an important chapter in Steinbeck's book; an extensive treatment of time in Greek tragedy (a book by J. Romilly).

The growing interest in the temporal structure of drama and theatrical performance at the universities can be substantiated by the doctoral these, presented at Vienna and Munich, one of them (W. Hochkeppel's) dealing with the changes in time consciousness in modern theatre; the other one — by A. Wildbolz — undertaking the scrutiny of the structure of time in contemporary theatre plays.

Both authors are interested in detecting the impact of the changing perception of time upon dramatic works and performances; both refer to the same playwrights and plays (Priestley, Wilder, Claudel, Beckett); both stress the discontinuity, the sense of being outside the stream of history, a sense, proper to modern man and mirrored in the theatre. Time is perceived as multi-dimensional and open, not liable to any causal connections and in some plays sen-

seless, leading nowhere, quite void. Can drama still persist if its time is nullified, deprived of all meaning? — asks Hochkeppel. Like many other critics and students of drama, both authors point out the instant as the only dimension in the modern theatre, the past and the future being rejected, or destroyed.

Should it be regarded as fortuitous that so many critics turn to Claudel and Greeks when interested in time structure and meaning? Certainly not. Depressed by the contemporary theatre, critics, as well as the readers and spectators, are in quest of a more significant concept of time, relating human beings to Transcendence, to their own eternity, indicating the importance of every moment in their lives, each of them being the moment of unevoidable choice.

The chapter on space and time closes upon a reflection on our being bound to live in time and space, subject to these two conditions as to two powers and owing them obedience and humility: the theatre of to-day reflects the human revolt against their laws, revolt, ending in an inevitable defeat and ruin.

It is difficult to conclude a book intended to guide the reader through a labyrinth of many various phenomena, all of them dialectically linked by invisible threads, homologous and heterogeneous at the same time, and which are constantly changing. Thus, the conclusion can be anything but conclusive.

As the theatre in every period has been the stage of human longings and sensibility, one finds oneself at the crossroads of the most vital forces in culture when trying to encompass its problems. The basic conflict of these forces is reflected in the growing antinomy between two hermeneutics: the semiotic and the symbolical. This struggle was laid bare by Poulet and Ricoeur (among other): it has become more explicit since then. Roughly speaking, this conflict amounts to the opposition between a reductive, monosemantic interpretation of signs in the process of transmitting measurable information — and a philosophical, ontological reading of the world as a realm of symbols that relate man to the sacred.

Another fact of the same basic antinomy can be observed in the disparaging attitude towards verbal langugage, so conspicuous in the theatre nowadays. In defence of this threatened treasure, the Logos and the Mythos are jointly exalted.

Closely connected to this phenomenon (if not included in it) are endeavours meant to replace us in history, to rebuild our time, to restore its significance: until now, the theatre is replete with images of its destruction.

The destruction of time leads to emphasis put on the moment, and to the dominance of space as a visible, tangible shelter for human beings, who can feel safe when crawling or sinking into it. These gestures have been translated into scenic images, too.

Not that the urgent appeal of verticalism challenging man to stand up, to adopt a more dignified posture, has ceased for a moment: the young theatrical groups, however, turn a deaf ear to this call, being still in their „crawling" period.

Theatre criticism is a sensitive seismograph registering every quake as soon as it starts shaking our culture, alternately foreboding crisis or bringing hope. Hence, a deeper insight into its manifestations cannot but result in increasing our understanding, provided we enlarge the area of our vision so as to embrace the analogous (or homologous) phenomena in other fields. Some of these contexts are introduced here.

The author does not claim to have achieved her objectives fully: on the contrary, she is well aware of the shortcomings of the book. Far from complete is her survey of research done in theatre science; a vast bibliography in various languages may help the reader, though. Certainly oversimplified is her brief presentation of methodological approaches in theatre criticism and that of more general forces active in the theatre today. However, should her efforts bring new inspiration or help the reader towards a more penetrating gaze at the theatre as a centre of our culture, the author will consider her labours not lost.

Bibliografia

I. Socjologia teatru

Allévy M. A., *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Paris 1938.

Angermeyer Ch., *Der Zuschauer im Drama: Brecht, Dürrenmatt, Handke*, Frankfurt am M. 1971.

Anzieu D., *Le psychodrame analytique chez l'enfant*, Paris 1956.

Bab J., *Der Mensch auf der Bühne*, 1920; *Schauspieler und Schauspielkunst*, 1926; *Das Theater im Lichte der Soziologie*, Berlin 1931 (wznow. 1974).

Balcerzan E., *Perspektywy „poetyki odbioru"* (w:) *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 79—95.

Balle F., Padioleau J. G., *Sociologie de l'information. Textes fondamentaux*, Paris 1973.

Basilli R., *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, (in:) *La Performance*, Milano 1979, vol. 2.

Bastide R. *Pour une coopération entre la psychanalyse et la sociologie dans l'élaboration d'une théorie des „visions du monde"*, (w:) *Critique sociologique et critique psychanalytique. Etudes de sociologie de la littérature*, Bruxelles 1970.

Birdwhistell R. L., *Introduction to Kinesics*, Louisville 1952, Univ. of Louisville Press.

Bogatyriew P. G., *Siemantika i funkcija sielskogo etikieta*, (w:) *Tiezisy dodokładow IV letniej szkoły po wtoricznym modielirujuszczim sistiemam 17—24 awgusta 1970*, Tartu 1970; *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.

Bour P., *Le psychodrame et la vie*, Paris 1972.

Brach-Czaina J., *Scena i widownia w teatrze współczesnym*, „Studia Estetyczne" t. VI, 1969, s. 135—148; *Socjologia aktora*, „Studia Estetyczne" t. VI, 1969, s. 376—380; *Dramat — spektakl — widownia* (*Współczesne teorie dzieła teatralnego*), „Studia Estetyczne" t. VII, 1970, t. 105—129; *Życie towarzyskie a dzieło teatralne*, w tomie autorki *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Warszawa 1975, s. 90—135.

Braun K., *Nadmiar teatru*, Warszawa 1984; *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1928; *Teatr wspólnoty*, Kraków 1973.

Brecht B., *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny" 1956, z. 1.
Brook P., *The empty space*, London 1968. Polski przekład: *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1977.
Brumer W., *Scena i widownia*, Warszawa 1925.
Burdowicz-Nowicka M., *Rozprawy z socjologii teatru*, Wrocław 1971.
Burkart W., *Befreiung durch Aktionen. Die Analyse der gemeinsamen Elemente im Psychodrama und Theater*, Wien-Köln 1972.
Burns E., *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*, London 1972. Polski przekład: *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*, tłum. H. Holzhausen, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3 s. 285—323.
Byrski T., *Kto to jest ten widz? Tak sobie myślę*, „Więź" 1973, nr 5, s. 145—150; *Siła społecznej sugestii i prawo do zachwytu*, „Więź" 1975, nr 3, s. 135—140.
Cazeneuve J., *Sociologie de la Radio-Télévision*, Paris 1969.
Chambers R., *L'ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, Paris 1971.
Clevenger Th. jr, *Behavioral research in theatre*, „Educational Theatre Journal" vol. XVII, 1965, nr 2.
Communicazione di massa, ed. P. Baldinelli, Milano 1974.
Coppietars F., Tindemans C., *The theatre public. A semiotic approach*, Institut fur Publikumforschung, Wien 1977, s. 32—41.
Critique sociologique et critique psychanalytique, Bruxelles 1970.
Csató E., *Widz w teatrze*, Warszawa 1958.
Current trends in mass communication, ed. G. Gerbner, Mouton.
Czapów G. i Cz., *Psychodrama. Próba oceny*, Warszawa 1969; *Teatr i psychodrama. Psychodrama jako procedura kształcenia i doskonalenia aktora*, „Dialog" 1970, nr 1, s. 101—114.
Dawydow J., *Sztuka jako zjawisko socjologiczne, Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1971.
Demarcy R., Eléments d'une sociologie du spectacle, Paris 1973.
Descotes M., *Le théâtre romantique et sens grands créateurs (1827—1839)*, Paris 1955; *Les grands rôles du théâtre de J. Racine*, Paris 1957; *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris 1960; *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris 1962; *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964; *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, Paris 1972.
Diederichsen D., *Methodische Probleme der Publikumforschung*, „Maske und Kothurn" 1971, nr 4, s. 304—319.
Dietrich M., *Tęsknota teatru współczesnego: homo ludens*, omówienie, „Dialog" 1964, nr 3, s. 121—125; *Der Schauspieler und das Publikum*, „Maske und Kothurn" 1964, nr 1. Streszczenie opublikowano w „Dialogu" 1964, nr 9; *Der Mensch und der szenische Raum*, „Maske und Kothurn" 1965, nr 3.
Dort B., *Théâtre public*, Paris 1967.
Dramaturgie et société. Etude des rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècles, Paris 1968.

Durkheim E., *Regeln der soziologischen Methode*, „Soziologische Texte", ed. R. König 2/1965.
Duvignaud J., *Le mythe Chaplin*, „Critique" t. X, 1953, nr 84; *Sociologie du théâtre. Les ombres collectives*, Paris 1965 (wyd. 2 pt. *Les ombres collectives*, Paris 1973); *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris 1965; *Spectacle et société*, Paris 1970; Bibliothèque Médiations 66; *Socjologia sztuki*, tłum. J. Wojnar, Warszawa 1970; *Dwa fragmenty*, tłum. J. Stuga, „Dialog" 1971, nr 12, s. 116—123; *Georges Gurvitch — symbolisme social et sociologie*, Paris 1971; *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans la société*, Paris 1972; *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*, tłum. R. Modrzewska-Węglińska, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 283—297.
Eco U., *Le problème de la réception*, (w:) *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles 1970.
Fanchette J., *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris 1971.
Fik M., *Widzowie: ludzie czy butaforia?*, „Twórczość" 1972, nr 12, s. 125—127.
Francastel P., *L'arte e la civilità moderna*, Milano 1959; *Etudes de sociologie de l'art*, Paris 1970; *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*, tłum. J. Karbowska, A. Szczepańska, przedm. J. Starzyński, Warszawa 1973.
Gallo B. R., *El teatro y la politica*, Buenos Aires 1969.
Garnier Ph., Bonnot-Matheron S., *Le psychodrame-une psychothérapie analytique*, Paris 1981.
Garry R., *Sociodrama in High-School Adjustment Class*, (w:) *Readings in educational psychology*, 1955.
Gawlik J. P., *Społeczna funkcja teatru*, rozm. przepr. K. Starczak-Kozłowska, „Fakty" 1976, nr 11.
Gębala S., *Teatr a wychowanie przez sztukę*, „Profile" 1971, nr 2, s. 37—39; *Beckett a mitologia kultury masowej*, „Dialog" 1975, nr 3, s. 156—163.
Głowiński M., *Odbiór, konotacje, styl*, (w:) *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 84—106.
Goban-Klas T., *Audytorium a publiczność*, „Studia Socjologiczne" 1968, nr 2, s. 165—182; *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*, „Kultura i Społeczeństwo" t. XIII, 1969, nr 3, 207—225.
Goffman E., *The presentation of self in everyday life*, New York 1959; *Encounters*, Indianopolis 1961; *Behavior in public places*, New York 1963; *Interaction Ritual*, 1961; *La mise en scène de la vie quotidienne*: I. *La présentation du soi*, Paris 1973, II. *Les relations en public*, Paris 1973; *Frameanalysis. Uwagi końcowe*, tłum. Z. Łapiński, „Teksty" 1977, nr 5/6, s. 236; *Scena i zaplecze*, „Dialog" nr 6.
Goldmann L., *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964; *The theatre of Genet: a sociological study*, „The Drama Review", New York vol. 12, 1968, nr 2; *Metoda strukturalno-genetyczna w historii literatury*, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod red. H. Markiewicza, t. III, Kraków 1973.
Gołaszewska M., *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967.

Gonczarski E., *Świat murów teatru. Refleksje z widowni*, „Argumenty" 1973, nr 24, s. 8—11.
Goodlan J. S. R., *A sociology of popular drama*, London 1971.
Grabowski L., *Sztuka i społeczeństwo*, „Przegląd Humanistyczny" 1976, nr 5, s. 35—44.
Gurvitch G., *Sociologie du théâtre*, „Lettres Nouveles" 1956, nr 35, s. 196—210; *Dialectique et sociologie*, Paris 1962; *La vocation actuelle de la sociologie*, vol. 1—2, Paris 1963.
Guyau M. J., *Sztuka z socjologicznego punktu widzenia*, roz. III, tłum. T. Dmochowska, (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. I, cz. II, s. 123—139, pod red. S. Skwarczyńskiej, Kraków 1966.
Hall E. T., *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1966.
Hansen O. *Vaincre la barrière entre le spectateur et l'acteur.* (Teatr „Studio"), „Le Théâtre en Pologne" 1976, nr 7, s. 19—20 (także wersja ang.).
Hausbrandt A., *Funkcja społeczna teatru*, „Teatr Ludowy" 1969, nr 3, s. 3—6 i nr 4, s. 8—14; *Teatr uczestnictwa — teatr ceremonii — teatr terapeutyczny*, „Kultura i Ty" 1976, nr 5, s. 50—52, nr 6, s. 42—45, nr 7/8, s. 43—45; *Co wiemy o publiczności?*, „Dialog" 1976, nr 9, s. 126—132; *Teatr happeningu — teatr jednego aktora*, „Kultura i Ty" 1976, nr 9, s. 40—42, nr 10 s. 37—39.
Heintze Th., *Theater zwischen Wirklichkeit und Moeglichkeit. Theorie und Praxis sozialwissenschaftlicher Theaterforschung — dargestellt am Beispiel Expertenbefragung in Berlin*, Köln-Wien 1973.
Hendrykowski M., *Sztuki masowe — teoria i praktyka*, (w:) *O postawach badawczych wobec sztuki współczesnej*. Materiały sesji: Spór o metodę w badaniach nad sztuką, Warszawa 13 i 14 listopada 1973, Wrocław 1975.
Hera J., *A. kiedyś, kiedy teatr był żywy...*, „Dialog" 1972, nr 12, s. 157—164.
Hertz A., *Teatr jako zagadnienie socjologiczne*, „Scena Polska" 1937, z. 1/4, s. 219—234; *Aktor jako przedmiot ocen społecznych*, „Scena Polska" 1938, z. 1; *Zagadnienia socjologii teatru*, „Wiedza o Teatrze" t. IV, Lwów 1938; *Zadania społeczne teatru*, „Scena Polska" 1938, z. 2/3, s. 402—426.
Hess-Luttich E. W. B., *Multimedial Communikation als Realität der Theaters*, (in:) Oehler K. (Hrsg.), *Zeichen und Realität*, Wiesbaden 1984.
Holoubek G., *„Teatr powinien porozumiewać się z ludźmi w sposób bezwzględnie szczery, autentyczny i odważny..."*, rozm. przepr. Z. Taranienko, „Argumenty" 1976, nr 24, s. 1, 8—9.
Horzyca W., *Słowo w teatrze*, „Ilustrowany Kurier Polski" 1947, nr 259, s. 7.
Huizinga J., *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956. Polski przekład M. Kureckiej i W. Wirpszy: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1967.
Iwanow W. W., *K analizu obchazskich narodnich igr*, (w:) Simpozium po strukturnomu izuczeniju znakowych sistiem, Moskwa 1962.
Jarociński S., *Estetyka a socjologia sztuki*, (w:) *O postawach badawczych wobec sztuki współczesnej*. Materiały sesji: Spór o metodę w badaniach nad sztuką. Warszawa 13 i 14 listopada 1973, Wrocław 1975.

Jaumain M., *Approches méthodologiques de l'audiece théâtrale à partir d'une enquête dans sept théâtres de Bruxelles*, par..., „Cahiers Théâtre Louvain" 49(1983), s. 5—39.
Jeannings H., *Sociodrama as Educative Process*, (w:) *Fostering Mental Health in Our Schools*, ed. C. M. Tyron, Washington 1950.
Kalinowski W., *O przedmiocie, możliwości i potrzebie uprawiania estetyki socjologicznej*, „Studia Socjologiczne" 1973, nr 1, s. 201—213; *Estetyka socjologiczna. Funkcjonalizm versus genetyzm*, „Studia Socjologiczne" 1973, nr 2, s. 117—143.
Kantor T., *Jedyną realnością jest widz... O teatrze happeningu*, rozm. przepr. Z. Taranienko, „Tygodnik Demokratyczny" 1973, nr 21, s. 14; *Widz i aktor*, „Polska" 1976, nr 9, s. 62—63, il., także ang. i niem. materiały.
Karpiński M., *Dyskretny urok frekwencji*, „Dialog" 1973, nr 7, s. 141—142.
Kasperski E., *Aktor — gest — widownia. Prototypy form*, „Nowy Wyraz" 1973, nr 3, s. 54—60.
Kayser W., *Kunst und Spiel*, 5 Goethe-Studien 1961.
Kindermann H., *Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft*, Wien 1955; *Plädoyer für die Publikumforschung*, „Maske und Kothurn" 1971, nr 4, s. 293—303; *Die Funktion des Publikums im Theater*, Wien 1971.
Kirby M., *Happenings*, New York 1965; *O happeningu*, „Dialog" 1971, nr 10.
Kłak I., *Sztuka w greckich koncepcjach wychowania*, „Rocznik Nauk.-Dydaktyczny WSP Rzeszów, Nauki Pedagog." 1970, s. 76—99.
Kłoskowska A., *Kultura masowa (krytyka i obrona)*, Warszawa 1964; *Proces symbolizowania a interakcja społeczna. (Koncepcja stosunku społeczeństwa i kultury)*, (w:) *Moralność i społeczeństwo*. Księga jubileuszowa dla Marii Ossowskiej, Warszawa 1969.
Kowalewicz K., *Potoczny odbiór teatru*, „Dialog" 1976, nr 9, s. 133—138; *Socjologia i widz*, „Dialog" 1976, nr 11, s. 155—157.
Krutch J. W., *Teatr jako wspólny mianownik kultury* (omówienie), „Dialog" 1956, nr 2, s. 140—141.
Kuczyńska A., *Odbiorca wobec dzieła sztuki*, „Argumenty" 1971, nr 27, s. 8—9; *Sztuka jako forma więzi ze światem*, „Studia Filozoficzne" 1973, nr 6, s. 165—174.
Kudliński T., *Przebudzenie widowni*, „Życie Literackie" 1976, nr 23, s. 12.
Lalewicz J., *Próba zrozumienia McLuhana*, „Dialog" 1976, nr 12, s. 146—153.
Le Bon G., *Psychologia tłumu*, tłum. Z. Poznański, Lwów-Warszawa 1899.
Lebel J. J., *Le Happening*. Dossiers des Lettres Nouvelles, Denoël 1966.
Leenhardt J., *Sémantique et sociologie de la littérature*, (w:) *Sociologie de la littérature*, Bruxelles 1970, s. 99—111.
Lekomcew J. K., *Psichiczeskaja situacija, priedłożenije i siemanticzeskij priznak*, „Trudy po Znakowym Sistiemam", t. VI, Tartu 1973.
Le lieu théâtral dans la société moderne, ed. D. Bablet, Paris 1963.
Le littéraire et le social, ed. R. Escarpit, Paris 1970, Berlin 1974.

Lowenthal L., *Literature and the Image of Man. Sociological Studies of the European Drama and Novel 1600—1900*, Boston 1957.
Lukács G., *Zur Soziologie des modernen Dramas*, (w:) „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik", 1938.
Mackeurie F., *Plays and pleasure*, London 1964.
Magala S., *Teatralizacja życia*, „Literatura" 1976, nr 37, s. 6.
Mann P., *Surveying a theatre audience: methodological problems*, „British Journal of Sociology" XIV, 1966, 4, s. 380—387.
Manzini, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Bari 1975.
Marek H. G., *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie*, Wien 1956.
Matoré G., *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée de l'art contemporain*, Paris 1962.
Mauss M., *Esquisse d'une théorie de la magie*, (w:) *Sociologie et antropologie*, Paris 1950; *Une catégorie de l'esprit humain: la notion de Personne, celle de Moi*, (w:) *Sociologie et antropologie*.
Maxwell H. G., *The reticulum as epochal image for the technetronic age*, (w:) *Literary criticism and sociology*, Pensylwania 1973, s. 59—88.
McLuhan M., *Understanding Media*, New York 1964; *Hot and Cool*, New York 1967.
McQuail D., *Toward a sociology of mass communication*, London 1969.
Mead M., Metraux R., *The study of culture at a distance*, Chicago 1953.
Media Sociology, ed. J. Tunstall, London 1970.
Mejłach B., *Odbiór dzieła sztuki jako problem naukowy*, tłum. E. Korpała-Kirszak, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 4, s. 339—359.
Miller J. N., *„Totus mundus agit Histrionem"*, „Teatr" 1947, nr 4/5, s. 8—13.
Mitosek Z., *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.
Moles A., *Sociodynamique de la culture*, Paris-La Haye 1967.
Morawiec E., *Jak robić teatr?*, „Życie Literackie" 1974, nr 42, s. 7; *Publiczność i teatr*, „Życie Literackie" 1976, nr 6, s. 17.
Morawski S., *Happening*, „Dialog" 1971, nr 9, 10.
Moreno J. L., *The concept of sociodrama*, „Sociometry" vol. VI, 1943; *Psychodrama I*, New York 1946; *Fondaments de la sociométrie*, Paris 1954; *Gruppentherapie und Psychodrama*, Stuttgart 1959; *Psychothérapie de Groupe et psychodrame*, Paris 1965; *Il teatro della spontaneità*, Rimini 1976.
Morin E., *L'Esprit du temps*, Paris 1962. Polski przekład A. Olędzkiej-Frybesowej: *Duch czasu*, Kraków 1966.
Morstin L. H., *Scena i widownia*. Program Teatru im. J. Słowackiego, Kraków 1966.
Mukařovský J., *Język sceniczny w teatrze awangardowym*, tłum. J. Dutkowski, „Nurt" 1967, nr 9; *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, (w:) tomie autora, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 41—135.
Nadrowski H., *Wychowawcza funkcja sztuki religijnej i sakralnej*, „Ruch Biblijny" 1973, nr 4, s. 194—200.
Natanson W., *Dwie koncepcje*, „Tygodnik Powszechny" 1947, nr 12, s. 9;

O widzach w teatrze i recenzjach w prasie, „Teatr" 1960, nr 1, s. 3; *Teatr a medycyna*, „Służba Zdrowia" 1967, nr 46.
Non-verbal communication, ed. R. A. Hinde, Cambridge 1972.
Olszewski M.. *Happening*, „Litery" 1969, nr 8, s. 24—26.
Osiński Z., *Sztuka a teoria przekładu*, „Nurt" 1968, nr 8, s. 56—57, 62 *Estetyka teatru Adama Hanuszkiewicza*, „Dialog" 1970, nr 11, s. 150—157; *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym*, (w:) *Z teorii teatru*. Materiały z sesji teatralnej. Poznań 1970, Warszawa 1972, s. 47—101.
Ossowski S., *Socjologia sztuki. Przegląd zagadnień*, „Przegląd Socjologiczny" t. IV, 1936.
O współczesnej kulturze literackiej t. I—II, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1973.
Pawell-Waśkiewicz T., *Znaczenie estetyki w życiu i na scenie*, „Teatr" 1947, nr 6, s. 32—35.
Perz J., Śliwonik L., *Teatr i widz wiejski*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 48, s. 10.
Pfuetzner K., *In Sachen Publikum. Erfahrungen mit kunstsoziologischen Methoden*, „Theater der Zeit" 1967, nr 24.
Piscator E., *Le théâtre politique*, Paris 1962.
Plechanow J., *Francuska literatura dramatyczna i malarstwo francuskie wieku XVIII z punktu widzenia socjologii*, (w:) tomie autora: *O literaturze i sztuce*, Warszawa 1956, s. 137—166.
Plessner H., *Zur Anthropologie des Schauspielers*, (w:) *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, Bern 1953.
Pospelow G. N., *Littérature et sociologie* (w:) *Sociologie de la création littéraire*, „Revue Internationale des Sciences Sociales" vol. XIX, New York 1967, s. 573—589.
Poulet G., *O „teatrze codzienności" we Francji*, tłum. P. Szymanowski, „Dialog" 1977, nr 9, s. 89—94.
Problemy socjologii literatury, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1973.
Ptaszkowska H., *Happening w Polsce*, „Współczesność" 1969, nr 9—10, s. 8, il.
Quinto J. M., *Il teatro y la sociologia*, Buenos Aires 1969.
Ratajczak D., *Odbiorca teatralny wobec nowatorskich propozycji*. (Na przykładzie warszawskiego Teatru Artystycznego), (w:) *Tradycja i nowoczesność*. Konferencja teoretyczno-literacka w Ustroniu, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1971, s. 68—88.
Ravar R. M., Anrieu P., *Le spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique d'après „M. Biedermann et les incendiaires"*, Bruxelles 1964.
Reichert W., *Informationsaesthetische Untersuchungen am Drama* Stuttgart 1965.
Renouvier P., *The group psychotherapy movement and J. L. Moreno, its pioneer and founder*, New York 1958.
Richard J. P., *Porozumiewanie się i teatr*, tłum. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2, s. 237—254.

Rocheblave-Spenlé A. M., *La notion de rôle en psychologie sociale*, Paris 1962. *Role*, ed. J. A. Jackson, Cambridge 1972.
Rosenberg I., *Z myślą o młodym widzu*. (Międzynarodowe Stowarzyszenie Teatrów dla Dzieci i Młodzieży), rozm. przepr. H. Witalewska, „Głos Nauczycielski" 1976, nr 2, s. 5.
Ruda M., *Kłopoty z popularnością teatru*, „Życie Literackie" 1973, nr 7, s. 5.
Sander H. D., *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*, Tübingen 1975.
Saurmann C. W., *Kritik und Publikum. Untersuchungen zur Soziologie des Theaters*, Phil. Diss, Köln 1935.
Schechner R., *Environmental Theatre*, New York 1973; *Essay on Performance Theory 1970—1976*, New York 1977.
Schedler M., *Kindertheater. Modelle. Projekte*, Frankfurt a. M. 1972.
Schutzenberger A., *Précis de psychodrame*, Paris 1966.
Semiotyka kultury, pod red. M. R. Mayenowej i E. Janus, przedm. S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
Shank Th., *Teatr zmiany społecznej*, przekład M. Kubicki, „Dialog" 1977, nr 3, s. 110—118.
Sielicki K., *Widz teatru poszukującego*, „Scena" 1976, nr 7, s. 22—23.
Sieradzka Z., *Kłopoty z widownią*, „Teatr" 1976, nr 14, s. 3.
Sławińska I., *Miejsce teatru w kulturze*, „Znak" 1964, z. 124; *Socjologia teatru dziś. Szkic informacyjny*, „Pamiętnik Teatralny" 1976, z. 3, s. 203—225.
Smith Ch. W., *Space*, „Architectural Form" 1948, listopad.
Smuszkiewicz A., Konferencja na temat: „Teatr a szkoła" (Gniezno 3—4 II 1971), „Polonistyka" 1971, nr 4, s. 76—78.
Sonrel B., *Les salles à construire*, (w:) *Architecture et dramaturgie*, Paris 1950, s. 101—146.
Souriau E., *Le cube et la sphère*, (w:) *Architecture et dramaturgie*, Paris 1950, s. 63—83; *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950; *Situation dramatique et participation collective*, (w:) *Théâtre et collectivité*, Paris 1953, s. 54—67; *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, tłum. B. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 259—282.
Społeczne funkcje literackich i paraliterackich tekstów, pod red. S. Żółkiewskiego, Wrocław 1974.
Staud G., *Le théâtre et le public*, Budapest 1963.
Steinbeck D., *Zur Psychologie und Soziologie des Publikums*, (w:) *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.
Straszewska M., *Życie literackie a teatr*, (Rozdz. pracy pt. *Problematyka badań nad życiem literackim*), (w:) *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976, s. 454.
Strzelecki Z., *Teatr elżbietański*, „Łódź Teatralna" 1946/47, nr 8, s. 25—32.
Styan J. L., *Stage and Audience*, London-New York 1975.

Sztuka i dziecko. Materiały I Biennale Sztuki dla Dziecka. Poznań 9 V — 13 V 1973, Poznań 1974.

Sztuka i społeczeństwo, pod red. A. Kuczyńskiej, t. I. *Ocalenie przez sztukę*, Warszawa 1973.

Świerkowska M., *Teatr wspólnoty — to takie proste*, „Kultura" 1974, nr 32, s. 11; *„Teatr mój widzę malutki"*, „Kultura" 1974, nr 46, s. 12—13; *„Przyciągać, nie łapać"*, „Dialog" 1975, nr 11, s. 140—141; *Akcja widz*, „Scena" 1975, nr 11, s. 36—37; *Eksperci a publiczność*, „Dialog" 1976, nr 8, s. 162—163.

Świontek S., *Oswajanie potworów*, „Nowy Wyraz" 1974, nr 9, s. 83—88; *O konwencji teatralnej*, (w:) *Problemy socjologii literatury*, Warszawa 1971.

Taviani F., *Ekologia teatru*, przekład E. Komorowska, „Dialog" 1982, nr 5, s. 81—86.

Télévision: dramaturgie nouvelle, Paris 1964.

Terlecki T., *Funkcja społeczna teatru*, „Życie Sztuki" 1938, s. 95—110; *Moralność w teatrze*, „Kultura" (Paryż) 1950, nr 5; *Widz i aktor*, „Kultura" (Paryż) 1951, nr 10, s. 47—57, przedruk: „Dialog" 1984, nr 4, s. 85—93.

Théâtre et collectivité, Paris 1953.

Thomson G., *Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichten Ursprunge des Dramas*, Berlin 1961. Polski przekład: *Ajschylos i Ateny. Studium nad społeczną genezą dramatu*, tłum. A. Dębicki, cytaty z Ajschylosa przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1956.

Tokarski W., *Społeczna rola aktora*, „Pomorze" 1968, nr 20, s. 5.

Tomczyk Z., *Teatr i jego studencka publiczność. (Teatr Wybrzeże)*, „Teatr" 1973, nr 7, s. 9—10.

Traoré B., *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, Paris 1958.

Trzcińska W., *Mit o nieprzygotowaniu widza*, „Pobrzeże" 1974, nr 60, s. 30.

Tyszkowa M., *Recepcja sztuki teatralnej przez dzieci przedszkolne*, „Wychowanie w Przedszkolu" 1975, nr 11, s. 531—538.

Ughetto J., *Le sociodrame*, Paris 1964 (powiel.).

Uljanow M., *Teatr i fabryka*, „Kultura i Ty" 1973, nr 11, s. 11—12.

Villiers A., *La psychologie du comédien*, Paris 1946; *La psychologie de l'art dramatique*, Paris 1951.

W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych, oprac. A. Mencwel, t. I—II, Warszawa 1977.

Watson M., *Proxemic Behavior: a mass-cultural study*, The Hague 1970; *Wege der Literatursoziologie*, Neuwien 1971.

Wiencer N., *Cybernetics*, New York 1948.

Wierzbicka-Michalska K., *Publiczność teatralna w Warszawie za Stanisława Augusta*, „Scena Wrocławska" 1950, nr 3, s. 20—24; *Teatr trybuną patriotyzmu*, „Scena" 1975, nr 12.

Williams R., *Drama in a dramatised society*, Cambridge 1975.

Wirth A., *Dywagacje powierzchowne*, „Polityka" 1957, nr 40, s. 6.

Witalewska H., *Zbliżenie do Grotowskiego. Teatr i nauczyciel.* (Ogólnopolskie seminarium w Warszawie). „Głos Nauczycielski" 1973, nr 18, s. 17; *A dzieci*

są tak obezwładniająco spontaniczne, „Głos Nauczycielski" 1975, nr 44, s. 8, il.

Wolicki K., *Socjolog pod teatrem*, „Dialog" 1972, nr 8, s. 100—106; *Teatr uliczny*, „Dialog" 1973, nr 12, s. 102—111; *Elita i egalitarność (teatru)*, „Dialog" 1976, nr 9, s. 139—146.

Woroszylski W., *Głupi Zdzisiu. (Rozbrat publiczności z teatrem)*, „Więź" 1973, nr 7/8, s. 242—244.

Wróblewski A., *Jak kształtować publiczność?*, „Teatr" 1971, nr 3, s. 11; *Czym przyciągnąć publiczność?*, „Argumenty" 1972, nr 21, s. 9; *Odebrano nam śmiech. Teatr i widzowie*, „Argumenty" 1973, nr 16, s. 10.

Yates F., *The theatre of the world*, Routledge 1969.

Zagórski A., *Zagadnienie sceny i zagadnienie widowni*, „Scena Polska" 1925, z. 3, s. 213—234.

Żółkiewski S., *Socjologia kultury a semiotyka*, „Studia Socjologiczne" 1967, nr 4, s. 5—21; *Problemy socjologii literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 3; *Rewolucja a przemiany kultury literackiej 1918—1933*, (w:) *Literatura polska wobec rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971; *Wiedza o kulturze rewolucji*, pod red. M. Janion, Warszawa 1971; *Wiedza o kulturze literackiej, socjologii literatury i historii życia literackiego*. Dorobek Instytutu Badań Literackich PAN, „Kultura i Społeczeństwo" 1973, nr 4; *Kultura Literacka 1918—1932*, Wrocław 1973; *Główne tendencje rozwoju polskiej kultury literackiej 1918—1939*, „Dzieje Najnowsze" 1974, nr 1; *Pola zainteresowań współczesnej socjologii literatury*, „Kultura i Społeczeństwo" 1976, nr 1, s. 17—39, nr 2, s. 9—32; *Pomysły do teorii odbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3, s. 3—41.

Żurowski M., *Widz — współtwórca teatru*, „Współczesność" 1963, nr 18, s. 9.

II. Strukturalizm i semiotyka teatru

Allégri L., *Semiotica e teatro*, (in:) *Per una storia del teatro come spettacolo*, 1978.

Alter J., *Vers le mathémxtexte au théâtre: de codant „Godot"*, (w:) *Sémiologie de la réprésentation*, ed. A. Helbo, Bruxelles 1975, s. 42—60.

Analyse sémiotique du spectacle théâtral, ed. T. Kowzan, Lyon 1976.

Balcerzan E., Osiński Z., *Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie*, tłum. na niem. H. Orłowski, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. VIII 1966, z. 2, s. 65—88, t. X 1967, z. 1, s. 122—131. Polski oryginał pt. *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, (w:) *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, I. *Dramat — Teatr*, Wrocław 1974, s. 223—252.

Barthes R., *Littérature et signification*, „Tel Quel" 1963; *Ecrits critiques*, Paris 1964; *Eléments de sémiologie*, „Communications" 1964, nr 4; *Le degré zéro de l'écriture suivi des éléments de sémiologie*, Paris 1965; *Działalność strukturalistyczna*, tłum. B. Biskupska, „Twórczość" 1965, nr 6; *Wstęp*

do analizy strukturalnej opowiadań, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki" 1968, nr 4; *Historia czy literatura*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki" 1969, nr 4; *Nie ma szkoły Robbe-Grilleta. Literatura i metajęzyk*, tłum. J. Barczyński, „Odra" 1969, nr 6; *Wyobraźnia znakowa*, tłum. J. Barczyński, „Twórczość" 1969, nr 12; *L'empire des signes*, Génève 1970; *Mit i znak. Eseje*, wybór i wstęp J. Błoński, Warszawa 1970; *Krytyka i prawda*, tłum. W. Błońska, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1972.

Bense M., *Geistesgeschichte und Mathematik*, t. I—II, 1947—1949; *Aesthetica*, t. I—IV, Stuttgart 1954—1960; *Zusammenfassende Grundlegung modernen Aesthetik und Dichtung*, München 1965.

Beraldo G., *Semiologia dello spettacolo. Analisi delle pagine sugli spettacoli in alcuni quotidiani*, „Strumenti Critici" 1971, I.

Białkowski G., *Poetyka i matematyka*, „Poezja" 1966, nr 55, s. 54—62.

Birdwhistell R., *Communication as a Multi-Channel System*, „International Encyklopedia of the Social Sciences", New York 1965; *Kinetics and Communication*, „Explorations in Communication", Boston 1960.

Birkhoff G. D., *A mathematical theory of aesthetics and its application to poetry and music*, „Rice Institute Pamphlet Juby" 1932, vol. XIX.

Bodin J., Pelanne Y., *L'univers des signes*, Paris 1974.

Bogatyriew P. G., *Kroj jako znak. Funkční a strukturální pojetí v národopisu*, „Slovo a Slovesnost" 1936, nr 3, 43—47; *Souvislosti tvorby*, Praha 1971; *Znaký divadelní*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 4, s. 133—149; *Diekoracija, chudożestwiennoje miesto i wriemia w narodnom tieatrie*, (w:) III Łotnija szkoła po wtoricznym modelirujuszczim systemam. Tiezisy. Kaariku 10—12 maja 1968, Tartu 1968; *O wzaimnoswiazi dwuch blizkich siemioticzeskich sistem (kukolnyj tieatr i tieatr żywych aktiorow)*, (w:) „Trudy po Znakowym Sistemam" t. VI, Tartu 1971; *Semiotyka kultury ludowej*, wstęp, wybór i oprac. M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.

Bogatyriew P. G., Jakobson R., *Czesskij kukol'nyj i russkij narodnyj tieatr*, Berlin-Petersburg 1923. W polskim opracowaniu: *Czeski teatr a rosyjski teatr ludowy*, „Teatr Lalek" 1970, nr 2.

Bouissac P., *La Mesure des gestes: Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague: Mouton 1973.

Bourgy V., Durand R., (ed.) *La relation théâtrale*, Lille 1980.

Brach J., *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne" t. II, 1965, s. 243—260; *Dramat — spektakl — widownia* (współczesne teorie dzieła teatralnego), „Studia Estetyczne" t. VII, 1970, s. 105—129.

Brušák K., *Znaký na čisnkém divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5.

Burian E. L., *Přispěvek k problemu jevištné mluvy*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5.

Corvin M., *Approche sémiologique d'un texte dramatique. „La Parodie" d'Arthur Adamov*, „Littérature" 1973 nr 2, s. 86—100; *La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral*, „Degrés" 1978, 13, s. c1—c17.

Cube F. von, *Das Drama als Forschungsobjekt der Kubernetik*, (w:) *Mathematik und Dichtung*, ed. H. Kreuzer, München 1965, s. 333—345.
Danek D., *Konferencja semiotyki w Kazimierzu*, „Twórczość" 1966, nr 12, s. 147—151; *Na marginesie francuskiej propozycji semiologicznej*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 1, s. 167—183, z. 2, s. 467—501.
Dąbrowski S., *Dwójtekst semiologiczny Jurija M. Łotmana*, „Teksty" 1979, nr 2, s. 99—116.
Dąmbska I., *Semiotyczne koncepcje filozofii K. Twardowskiego*, „Ruch Filozoficzny" XXVII 1969, nr 1, s. 180—181.
De Marinis M., *Lo spettacolo come testo*, I. „Versus" 21, 1978, II. „Versus" 22, 1979, s. 3—31; *Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali*, „Versus" 33, 1982, s. 111—130; *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
Dobrowolski T., *Strukturalizm w historii sztuki*, „Studia Metodologiczne" 1969, z. 6, s. 3—48.
Doležel L., *Szkoła praska i statystyczna teoria języka poetyckiego*, tłum. M. Basaj, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 2, s. 275—291.
Doroszewski W., *O pojęciu znaku*, „Poradnik Językowy" 1960, nr 1.
Durand R., *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, ed. A. Helbo, Bruxelles 1975, s. 112—120.
Eco U., *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano 1968; *Poetyka dzieła otwartego*, tłum. K. Fekecz, „Miesięcznik Literacki" 1969, nr 6; *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, przedm. M. Czerwiński, Warszawa 1972; *Paramètres de la sémiologie théâtrale*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, ed. A. Helbo, Bruxelles 1975, s. 33—41; *Trattato de semiotica generale*, Milano 1975; *Semiotics of Theatrical Performance*, „The Drama Review" 21, 1977, s. 107—112.
Elam K., *The semiotics of theatre and drama*, London 1980. Rec. W. Rulewicz, „Przegląd Humanistyczny" 1981, nr 6, s. 159—163, il.
Erlich V., *Russian Formalism*, The Hague 1955; *Russischer Formalismus*, München 1964.
Ertel E., *Éléments pour une sémiologie du théâtre*, „Travail théâtral" 1977, 28/29, s. 121—150.
Eschbach A., *Pragmasemiotik und Theater*, Tübingen 1979.
Eschbach A., Rader W., *Semiotik*. Bibliographie, Frankfurt a. M. 1976.
Falicka K., *R. Barthes i jego metoda krytyczna*, „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 5, s. 47—59; *Semiologia we francuskich badaniach literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XV 1972, z. 1, s. 109—127.
Faryno J., *Kultura jako system semiotyczny*, „Nurt" 1971, nr 11; *Propozycje semiotyków radzieckich*, „Teksty" 1972, nr 1, s. 158—173; *Semiotyka radziecka a teatr i film*, „Dialog" 1973, nr 3, s. 127—133; *Bibliografia radzieckich prac semiotycznych* (1962—1973), (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 460—495.
Féral J., (ed.) *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtubise 1986.
Fischer-Lichte E., *Semiotik des Theaters. Eine Einfuhrung*, Tübingen, 9.

Narr, 1983, B. I *Das System der theatralischen Zeichen*, B.II *Vom „künstlichen" zum „natürlichen" Zeichen*, B. III *Die Aufführung als Text*; *The Dramatic Dialogue — Oral or Litteral Communication*, (in:) A. van Kesteren, H. Schmid, (ed.) *Drama, Theatre and Semiotics*, Amsterdam 1983.

Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris 1966; *Słowa i rzeczy*, tłum. S. Cichowicz, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 316—340.

Głowiński M., *Mukařovský*, „Literatura" 1975, nr 16, s. 10.

Grajewski W., *Problemy semiologii literatury*, „Kultura i Społeczeństwo" 1969, nr 3.

Grande M., *La cultura alla luce della semiotica*, (in:) *Ivanov, Lotman i inni*, 1973, s. 5—33.

Greimas A. J., *Sémantique structurale*, Paris 1966; *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970; *Les actants, les acteurs et les figures*, (w:) *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris 1973, s. 161—176; *Sémiotique et sciences sociales*, Paris 1976.

Greimas A. J., Courtes J., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné et comparé*, Paris, Hachette, 1978.

Guiraud P., *La sémiologie*, Paris 1971. Polski przekład: *Semiologia*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1974.

Hamon Ph., *Pour un statut sémiologique du personnage*, „Littérature" 1972, nr 6, s. 86—110.

Helbo A., *Pour un proprium de la représentation théâtrale*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles 1975, s. 62—72; *Prolégomènes à la sémiologie théâtrale: une lecture de „Port Royal"*, „Semantica" 1974, nr 11—14, s. 359—374.

Hess-Luttich E. W. B., *Drama, Silence and Semiotics*, (in:) „Kodikas Code", vol. 1, 1979, nr 2, s. 105—120.

Hjelmslev L., *Prolegomena to a theory of language*, Madison 1963.

Hołówka T., *Bibliografia tekstów semiotycznych zawartych w polskich czasopismach niefilozoficznych do roku 1967*, (w:) *Studia z historii semiotyki*, t. I, Wrocław 1971, s. 292—302; *Bibliografia tekstów semiotycznych zawartych w polskich czasopismach naukowych lub wydanych w formie książkowej w latach 1967—1970*, (w:) *Studia z historii semiotyki*, t. II, Wrocław 1973, s. 217—237.

Hołyński M., *Sztuka i komputery*, Warszawa 1976, seria „Omega" 301; *Komputery i teatr. Komputery i integracja sztuki. Sztuka komputerowa*, „Informatyka" 1976, nr 4, s. 39—40, nr 5, s. 36—38.

Honzl J., *Herecká postava*, „Slovo a Slovesnost" 1939, nr 5; *Pohyb divadelního znaku*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6; *Prostorové problemý divadla*, (w tomach autora) *Slàva a bida divadel*, Praha 1937, s. 163—177, i: *Základy a praxe moderního divadla*, Praha 1963, s. 148—159; *Hierarchie divadelních prostředků*, „Slovo a Slovesnost" 1945, nr 9.

I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico ed. U. Eco, R. Faccani, Milano 1969.

Iwanow W. W., *Ewolucija znakow-simwołow*, (w:) „III Letniaja szkoła po

wtoricznym modielirujuszczim sistemam. Tezisy". Kaariku 10—12 maja 1968, Tartu 1968; *Znaczenije idej M. M. Bachtina o znakie, wyskazywanii i dialogie dla sowriemiennoj siemiotiki*, (w:) „Trudy po Znakowym Sistemam" t. VI, Tartu 1973; *O Bachtinie i semiotyce*, rozm. przepr. Z. Podgórzec, „Tygodnik Powszechny" 1974, nr 19; *Rola semiotyki w cybernetycznym badaniu człowieka i społeczności*, tłum. O. Główko, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 84—99.

Iwanow W. W., Łotman J. M., Piatigorskij A. M., Toporow W. N., Uspienskij B. A., *Tezisy k siemioticzeskomu izuczenju kultur (w primienienii k slawjanskim tiekstam)*, (w:) *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław 1973, s. 9—32.

Jačinský B., *Divadelni znak české strukturální školy (od řeči úst k řeči těla, k řeči véči)*, (w:) *Prolegomena Scenografické Encyklopedie*, 13, Praha 1972, Scenogr. Ústav, s. 135—156.

Jagjit S., *Teoria dell'informazione*, Milano 1969.

Jakobson R., *Socha v symbolice Puškinově*, „Slovo a Slovesnost" 1937, nr 3; *Sémiologie, poétique, épistémologie*, Paris 1975; *Czy upadek filmu?*, „Res Facta" 1969, nr 3, s. 137—140.

Jansen S., *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, „Langages" 1968, nr 12, s. 71—93; *Qu'est-ce une situation dramatique?*, „Orbis Litterarum" (Copenhague" 1973, nr 4, s. 264—292; *Appunti per l'analisi dello spettacolo*, Urbino, Centro Internazionale de Semiotica e Linguistica, Working Paper 68, 1972.

Jarociński S., *Symbol w sztuce. (Próba definicji)*, „Rocznik Historii Sztuki" 1966, s. 163—173.

Keisergruber D. D., Lempert J., *„Phèdre" de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique*, Paris 1972.

Karpińska O., Riewzin I. I., *Analiza semiotyczna wczesnych sztuk Ionesco „Łysa śpiewaczka", „Lekcja"* (Tezy), tłum. A. Jędrzejkiewicz, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 384—387.

Kasperski E., *Elementy semiologii*, „Kultura i Społeczeństwo" 1965, nr 4, s. 107—123; *Przesłanki semiotyczne narracji*, „Kultura i Społeczeństwo" 1967, nr 3, s. 151—162.

Kesteren A. van, Schmid H., (ed.), *Drama, Theatre and Semiotics*, Amsterdam 1983.

Kijowski A. T., *O całkiem naturalnej semiotyczności opisu teatralnego*, „Dialog" 1983, nr 11, s. 148—153.

Kłoskowska A., *Semiotyczne kryterium kultury*, (w tomie autorki) *Z historii i socjologii kultury*, Warszawa 1969, s. 373—404.

Kmita J., *Strukturalizm jako koncepcja metodologiczna*, „Kultura i Społeczeństwo" 1968, nr 2, s. 45—63; *Z problemów semiotyki sztuki*, „Nurt" 1968, nr 7, s. 30—33; *Wartości — dzieło — sens. Sens i konwencja*, „Nurt" 1972, nr 3, s. 39—42.

Kmita J., Ławniczak W., *Znak, symbol, alegoria*, „Studia Semiotyczne" t. II, Wrocław 1970, s. 75—109.

Koch W. A., *Structurelle Textanalyse*, „Studia Semiotica" 1972, nr 1 (New York).
Korzeniewski B., *Teatr i komputery*, „Teatr" 1969, nr 17, s. 15.
Kostyrko T., *Znak i wartość estetyczna. Z problemów semiotyki sztuki*, „Nurt" 1968, nr 9, s. 37—39.
Kotarbiński T., *Spór o desygnat*, „Prace Filozoficzne" XVIII 1968, s. 83—87.
Kowzan T., *Znak w teatrze*, „Dialog" 1969, nr 3, s. 88—104; *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, „Dialog" 1969, nr 11; *O autonomiczności sztuki widowiskowej*, „Pamiętnik Teatralny" 1970, nr 1—2; *Spektakl pod mikroskopem*, „Dialog" 1970, nr 8; *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Warszawa 1970; *Analyse sémiologique de spectacle théâtral*, Lyon, Centre d'études et recherches théâtrales, Univ. de Lyon II, 1976; *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, „Dialog" 1965, nr 11, s. 90; *Jeu scénique comme système de signes codifiés et codés (XVI—XX siècle)*, (Komunikat na II Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Studiów Semiotycznych w Wiedniu), 1979; *Le texte et son interprétation théâtrale*, „Semiotica" 33 (1981), z. 3/4, s. 201-210; *L'art en abyme*, „Diogène" nr 96, oct-déc; *Création — Emission — Perception. Interprétation: étapes du Fonctionnement des Signes au Théâtre*, „Polish Art Studies" IV, Wrocław, 1983.
Kristeva J., *Semiotike*, Paris 1969; *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.
Krzemień-Ojak S., *Teoria dzieła otwartego (Eco)*, „Miesięcznik Literacki" 1969, nr 6, s. 79—83.
Książek-Konicka H., *Teoria sztuki wobec teorii znaków*, (w:) *O podstawach badawczych sztuki współczesnej*. Materiały sesji: Spór o metodę w badaniach nad sztuką, Warszawa 13—14 listopada 1973, Warszawa 1975.
Kubiński T., *Pełność niektórych teorii oznaczenia*, „Ruch Filozoficzny" XXVII 1969, nr 2, s. 162—165.
Kuźnicka D., *Semiotyka teatru, twórcza rola widza, happening i „sztuka-" — tematy polsko-amerykańskiego sympozjum w Nieborowie*, „Teatr" 1985, nr 10, s. 24—26.
Kwiatkowski T., *Semiotyka Ajdukiewicza na tle jego poglądów filozoficznych*, „Ruch Filozoficzny" XX, 1960—1961, s. 125—131.
Lem S., *Wyznania antysemioty*, „Teksty" 1972, nr 1, s. 62—75, oraz w tomie autora: *Rozprawy i szkice*, Kraków 1975.
Le signe et son double, „Littérature" nr 25 (numer specjalny).
Łotman J. M., *Problema znaka w iskusstwie. Igra kak siemioticzeskaja problema i jejo otnoszenije k prirodie iskusstwa*, (w:) „Programma i tezisy dokładow w lietniej szkolie po wtoricznym modielirujuszczim sistemam". 12—29 awgusta 1964, Tartu 1964; *Znakowyj miechanizm kultury*, (w:) *Sbornik statiej po wtoricznym modielirujuszczim sistemam*, Tartu 1970; *Kultura i informacja. Problema znaka i znakowoj sistemy i tipologija russkoj kultury* XI—XIX w., (w:) tomie autora: *Stati po tipologii kultury*, z. 1, Tartu 1970; *O zna-*

czeniach we wtórnych systemach modelujących, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1, s. 279—295: *O pojęciu tekstu*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 2, s. 207—216; *Scena i żywopis'kak kodirujuszczije ustrojstwa kulturalnogo prowiedienija czełowieka naczała XIX stoletija*; *Tieatr i tieatralnost' w stroje kultury naczała XIX wieka*, (w:) *Stati po tipologii kultury*, z. 2, Tartu 1973, oraz w pracy zbiorowej: *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław 1973, s. 337—355. Przekład polski A. Bogusławski, „Nowy Wyraz" 1974, nr 11, s. 96—111; *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. W. Bolecki „Nurt" 1976, nr 1; *Dwa teksty semiologiczne*, „Teksty" 1974, nr 3, s. 92—113; *Semiotyka sceny*, tłum. B. Żyłko, „Dialog" 1984 nr 11, s. 87—103.

Łotman J. M. Uspieńskij B. *O semiotycznym mechanizmie kultury*, tłum. J. Faryno (w:) pracy zbiorowej: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 177—201.

Łuczko B., Rykowska, B., Chodkowski T., *Bibliografia tekstów semiotycznych zawartych w polskich czasopismach filozoficznych do roku 1967*, (w:) *Studia z historii semiotyki*, t. I, Wrocław 1971, s. 269—292.

Marconi E., Rovetta A., *Il teatro come modello generale del linguaggio*, Milano 1975.

Marcus S., *Poétique mathématique non-probabiliste*, „Langages" 1968, z. 12, s. 52—55; *Poetica matematica*, Bucuresti 1970; *Stratégie des personnages dramatiques*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles 1975, s. 73—95; *Modèles mathématiques dans l'étude du drame*, „Informations" (Paris) 1967, nr 2, s. 86—87, także (w:) *Méthodologie de l'histoire et de la critique littéraire*, Bucuresti 1969; *Questions de poétique algébraique*. Actes du X[e] Congrès International des Linguistes, Bucuresti 28 VIII—9 IX 1967, III, s. 67—76, Bucuresti 1970.

Markiewicz H., *Literatura w świetle semiotyki. (Na marginesie prac J. Lotmana)*, (w:) tomie autora: *Konteksty nauki o literaturze*, Wrocław 1973; *Literatura w ujęciu semiotycznym*, (w:) tomie autora: *Nowe przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1974.

Maser S., *Numerische Aesthetik*, Stuttgard 1971.

Matejka L., Titunik I., (eds.) *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.

Mayenowa M. R., *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 2, s. 419—429; *Semiotics today. Reflections on the second international conference on semiotics*, (w:) „Social Science, Information sur les Sciences Sociales" vol. VI, 1967, nr 2/3, s. 59—64 (Paris); *O przekształceniach znaków w tekście literackim*, „Roczniki Humanistyczne" 1971, z. 1, s. 289—296.

Metz Ch., *Spécificité des codes et spécificité des langages*, „Semiotica" I, 4.

Mężyński A., *Zur Abhandlung „Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie"* von E. Balcerzan und Z. Osiński, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. X, 1967, z. 1, s. 109—121.

Minkowski E., *Métaphore et symbole*, „Studia Estetyczne" t. IV, 1967, s. 303—309.

Misiewicz J., *O znakowej interpretacji dzieła sztuki*, „Studia Estetyczne" t. XII, 1975, s. 91—101.
Moles A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958.
Morawski S., *Estetyka a semiotyka*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3, s. 359—402.
Morris Ch., *Signs, Language and Behavior*, New York 1946; *Signification and Significance*, Cambridge 1964.
Mounin G., *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970.
Mukařovský J., *L'art comme fait sémiologique*, (w:) *Actes du Congrès d'Esthétique à Prague*, Praha 1934; *Dvě studie o dialogu*, (w:) *Kapitoly z české poetiky*, t. I, 1948; *O estetyce filmu*, „Res Facta" 1969, nr 3 (prwdr. (w:) *Listy po uměni a kritiku* 1933, 3); *K dnešnímu stavu teorie divadla* (1941), (w:) *Studie z estetiky*, Praha 1966; *Pokus o strukturňi rozbor hereckého zjevu* (1931), (w:) *Studie z estetiky*, Praha 1966; *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, wybór, wstęp J. Sławiński, tłum. J. Baluch i in., Warszawa 1970.
Nanni L., *Per una nuova semiologia dell'arte*, Milano 1980.
Osiński Z., *Przekład tekstu literackiego na język teatru*, (w:) *Dramat i teatr*. V Konferencja Teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie, Wrocław 1967, s. 119—156; *O semiologii teatru*, „Nurt" 1969, nr 10, s. 69—70; *O scenariuszu teatralnym*, „Miesięcznik Literacki" 1972, z. 1.
Osolsobě I., *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*, (w:) *Otazky divadla a filmu*, Brno 1970, s. 11—46; *Der vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Prospekt einer strukturalen Operettenwissenschaft*, (w:) *Otazky divadla a filmu*. II, Brno 1971; *Divadlo, které mluvi, zpiva a tanči, Teorie jedne komunikační formy*, Praha 1974; *Cours de théatristique générale*, „Etudes Littéraires" vol. 13, nr 3, Déc. 1980., s. 413—435.
Ossowski S., *Analiza pojęcia znaku*, „Przegląd Filozoficzny" XXXIX 1936, s. 29—55.
Owczarek B., *Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*. Rozprawy Literackie Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN, Wrocław 1975.
Pagnini M., *Per una semiologia del teatro classico*, „Strumenti Critici" 1970 II, s. 121—140.
Pala K., *O komunikační situace*, (w:) *Semiotyka i struktura tekstu*, Warszawa 1973, s. 49—61.
Panas W., *Semiotyka kultury*, „Znak" 1976, z. 2, s. 235—250.
Pavis P., *Problèmes de sémiologique théâtrale*, Montréal 1976; *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse du théâtre*, Paris 1980, 1986; *Languages of the stage*, New York 1982, Performing Arts Journal Publication; *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, Lille 1982; *O semiologii inscenizacji*, tłum. S. Świątek, „Acta UŁ Fol. Art." 1982, z. 3, s. 169—184, sum.; *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, (2e ed. augmentée) 1985; *Marivaux à l'épreuve de la scene*, Paris, Publ. de la Sorbonne, 1986.

Pawłowski T., *Interpretacja dzieła sztuki*, „Studia Filozoficzne" 1971, nr 5, s. 69—81; *O estetyce matematycznej*, „Studia Filozoficzne" 1976, nr 4, s. 147—163.

Pelc J., *Z amerykańskiego sympozjum na temat metafory*, „Studia Filozoficzne" 1964, nr 3, s. 219—222; *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*, (w:) *Rozprawy logiczne*. Księga pamiątkowa ku czci K. Ajdukiewicza, Warszawa 1964; *Poetyka a semiotyka logiczna*, „Teksty" 1977, nr 4, s. 7—25.

Piatigorski A. M., *O możliwościach analizy tekstu jako pewnego typu sygnału*, tłum. J. Wajszczuk, (w:) pracy zbiorowej: *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 114—129.

Piatigorski A. M., Łotman J., *Tekst i funkcja*, tłum. J. Faryno, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 100—113.

Piatigorski A. M., Uspieński B. A., *Personologia i semiotyka*, tłum. S. Balbus, „Teksty" 1972, nr 3, s. 143—164.

Polieri J., *Scénographie, sémiographie*, Paris 1971.

Pomorska K., *Russian Formalist Theory and its ambiance*, The Hague 1973.

Popović A., *Strukturalizmus v slovenskej vĕde (1931—1949)*, Martin, Matica Slovenská 1970; *Slova, význam, dielo. Antologia pol'skej literarnej vĕdy*, Bratislava 1972.

Porębski M., *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki" t. III, 1962, s. 44—106; *Obrazy i znaki. Zarys problematyki*, „Kultura i Społeczeństwo" 1967 nr 1, s. 119—142; *Ikonosfera*, Warszawa 1972; *Semiotyczny i ikoniczny horyzont badań nad sztuką*, „Studia Estetyczne" t. XIII, 1976, s. 3—15. *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948*. Wybór materiałów, pod red. M. R. Mayenowej, Warszawa 1966.

Prieto L., *Principes de Néologie. Fondaments de la théorie du signifié*, The Hague 1964; *Przekazy i sygnały*, Warszawa 1970; *Lineamenti di semiologia*, Bari 1971; *Message et signaux*, Paris, PUF, 1966; *Pertinence et pratique, Essais de la sémiologie*, 1973.

Problemi di semiologia dello spettacolo, (antologia), ed. F. Ruffini, Roma 1976.

Prokop J., *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*, „Teksty" 1976, z. 2, s. 106—119.

Pszczołowska L., *O zjawiskach pozajęzykowych w utworze literackim*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1, s. 139—148.

Raffa P., *Semiologia delle arti visive*, Bologna 1976.

Reznikow L. C., *Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik*, Berlin 1968; *Semiotica e marxismo*, Milano 1967.

Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS. (Semioticeskije isledovanija), J. M. Lotman e B. Uspenskij, Torino, Einaudi, 1975 (76)5275).

Riewzina O. G., Riewzin I. I., *On Marcus' descriptive model of theatre*, „Cahiers de Linguistique Théorique et Appliquée" vol. X, 1973, nr 1, s. 27—31; *Ionesco jako eksperyment semiotyczny*, tłum. J. Faryno, „Dialog" 1973, nr 3.

Rosner K., *A. J. Greimasa semiotyka narracji*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 341—352; *Estetyka filozoficzna a socjologiczne i semiotyczne analizy odbioru sztuki*, „Studia Socjologiczne" 1982, nr 1/2, s. 71—94.
Ruffini F., *Semiotica del teatro*, „Biblioteca Teatrale": I. *Ricognizioni degli studi*, BT 9, 1974; II. *La stabilizzazione del senso. Un aproccio inforamzionale*, BT 12, 1975; III. *Per una epistemologia degli studi teatrali*, BT I. 14, 1976; *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma 1978.
Rzeuska M., *Semiotyka w literaturze anglosaskiej 1910—1957. Rys bibliografii, problematyki i historii*, „Ruch Filozoficzny" XVIII, 1958, s. 146—172.
Saison M., *Les objets dans le création théâtrale*, „Revue de Metaphisique et de Morale", 1974, 2. Ausie-Juin.
Savona J., (ed.) *Théâtre et théâtralité*, Montréal 1981, Etudes Littéraires.
Schaff A., *Wstęp do semantyki*, „Studia Filozoficzne" 1961, nr 4, s. 175—186; *Język a poznanie*, Warszawa 1967; *O specyfice znaku słownego*, „Studia Filozoficzne" 1967, nr 1, s. 43—56; *Szkice z filozofii języka*, Warszawa 1967.
Schäffer P., *Représentation et communication*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles 1975, s. 167—193.
Schäffer B., *Teatr instrumentalny*, (w:) *Dźwięki i znaki*, Warszawa 1969.
Schapiro M., *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych. Pola i nośniki znaków obrazowych*, „Kultura i Społeczeństwo" 1967, nr 1, s. 101—119.
Schmid H., *Strukturalistische Dramentheorie*, Krönberg: Scriptor 1973.
Sebeok T. A., *6 espèces de signes: propositions et critiques*, „Degrés", Bruxelles 1974, 4.
Segre C., *La funzione del linguaggio nell' „Acte Sans Paroles" di Samuel Beckett*, (w:) *Le strutture e il Tempo*, Torino 1974, s. 253—274; *A contribution to the semiotics of theatre*, „Poetics today" II (1981), 3, s. 39—48.
Semiologia del teatro, ed. J. M. Diez Borque, Barcelona 1975.
Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée, ed. A. Helbo, Bruxelles 1975.
Sémiologie et théâtre, Université de Lyon II, 1980.
Semiotics of art, Cambridge 1976.
Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1973.
Semiotyka kultury, wybór i oprac. E. Janus, M. R. Mayenowa, Warszawa 1975.
Semiotyka polska 1894—1969, wybór, wstęp i przypisy J. Pelc, Warszawa 1971.
Serpieri A. et al., *Towards a Semiotic Segmentation of the Dramatic Text*, „Poetics today" 1980.
Shannon C., Weaver W., *The mathematical theory of Communication*, Univ. of Illinois Press, 1949.
Sinko G., *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław, 1977; *Opis przedstawienia teatralnego: problem semiotyczny*, Wrocław, 1982 (rec. w przypisach); *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze*, Warszawa 1988.
Skalmowski W., *Pojęcie subkodu w semiotyce*, „Res Facta" 1967, s. 143—145.
Skwarczyńska S., *Semantyka i funkcja dramaturgiczna dwóch elementów*

scenograficznych w „Weselu", „Życie i Myśl" 1969, nr 11/12, s. 80—102 oraz w tomie autorki: *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 88—110; *Les signes théâtraux et la phrase dans un communiqué théâtral à trame dramatiqus*, „Roczniki Humanistyczne" t. XXV, 1977, z. 1; *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*, (w:) tomie autorki: *Wokół teatru i literatury*, s. 56—75; *Chocholi taniec jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzydziestolecia*, „Dialog" 1969, nr 8, s. 99—119;

Sławińska I., *Les problèmes de la structure du drama*, (in:) *Stil-und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, s. 108—113; *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931—1941*, „Roczniki Humanistyczne" 1977, z. 1, s. 53—76; *La semiologia del teatro in statu nascendi: Praga 1931—1941*, „Biblioteca Teatrale" 1978, s. 114—135; *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979; *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.

Słownik i semantyka. Definicje semantyczne, oprac. E. Janus, Wrocław 1975.

Stiepanow J. S., *Siemiotika*, Moskwa 1971.

Structuralism, Yale French Studies, New Haven 1966.

Structuralisme, „Les Temps Modernes" 1966.

Sychra A., *Zastosowanie cybernetyki i teorii informacji w estetyce marksistowskiej*, „Studia Estetyczne" t. IV, 1967, s. 3—15.

Szewcow-Szewczyk M., *Struktura semiotyczna groteski (na przykładzie dramatu)*, (w:) *Studia z historii semiotyki*, Wrocław 1971, s. 269—292.

Sztabiński G., *Zagadnienie znaku w sztuce nowoczesnej*, „Stud. Philos. Christ." 8, 1972, nr 1, s. 113—131; *Do czego może służyć pojęcie znaku przy analizie dzieł sztuki*, „Studia Estetyczne" t. XI, 1974, s. 337—354.

Sztykiel A., *Funkcja estetyczna wieloznaczności dramatu*, „Studia Estetyczne" t. X, 1973, s. 277—285.

Świontek S., *O strukturalnych związkach i zależnościach tworzyw dzieła dramatycznego. Próby ustaleń*, „Kultura i Społeczeństwo" 1967, nr 3, s. 163—171.

Taranienko Z., *Ze słownika Mukařovskiego. Wyzwanie metodologiczne*, „Współczesność" 1971, nr 24, s. 4.

Todorov T., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1965; *Littérature et signification*, Paris 1967.

Toporow W. N., *O semioticzeskom aspektie mitraiczeskoj mifologii w swiazi s rekonstrukciej niekotorych drewnich predstawlenij*, (w:) *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław 1973, s. 357—371.

Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1977; *L'Objet théâtral*, Paris 1978; *L'espace théâtral*, Paris 1979; *L'Ecole du spectateur*, (*Lire le théâtre*, 2), 1981.

Uspienskij B. A., *O semiotikie iskusstwa. Semiotika u Czestertona*, (w:) Simpozium po strukturnomu izuczeniju znakowych sistem, Moskwa 1962; *Poetika kompozicii. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskwa 1970; *Strukturalna wspólnota rodzajów sztuki*. (Na przykładzie malarstwa i literatury), tłum. Z. Zaron, (w:) *Semiotyka Kultury*, Warszawa 1975, s. 211—242.

Veltruský J., *Člověk a předmet na divadle*, „Slovo a Slovesnost" 1940, nr 6,

s. 154—159, także (w:) P. L. Garwin (ed.), *Prague School Reader on Aesthetics*, Washington DC 1964; *Dramatický tekst jako součást divadlo*, „Slovo a Slovesnost" 1941, nr 7, a także (w:) L. Matejka, I. Titunik, *Semiotics of Art: Prague School Contribution*, Cambridge 1976, MIT Press, s. 94—117; *Drama jako básniké dílo*, (w:) *Čteni o jazyce a poezii*, ed. Havránek, Praha 1942; *Das Drama als literarisches Werk*, (w:) H. van Kesteren, H. Schmid (ed.), *Moderne Dramentheorien*, Kronberg 1975, s. 96—132; *The Prague School Theory of Theater*, „Poetics Today" vol. 2 : 3 (1981), s. 225—235; *Comparative semiotics of art*, (w:) *Image and Code*, ed. W. Steiner, A. Arber 1981, s. 109—132; *La semiologie du spectacle à la recherche de son passé*, (w:) *Approches de l'Opéra*, Paris 1986, s. 13—18.

Wallis M., *L'art au point de vue sémantique. Une méthode récente d'esthétique* (w:) *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, t. I, Paris 1937, s. 17—21; *Świat sztuki i świat znaków*, „Ruch Filozoficzny" XX 1960—1961; *O polu semantycznym*, „Ruch Filozoficzny" XXII 1963—1964, s. 228—232; *Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych*, „Kultura i Społeczeństwo" 1968, nr 2, s. 63—75.

Watrak Z., *Znak plastyczny w teatrze Szajny*, „Teksty" 1976, nr 2, s. 47—68.

Wellek R., Warren A., *Obraz, metafora, symbol, mit*, „Przegląd Humanistyczny" 1970, nr 1, s. 73—99.

Wierzbicka A., *Miejsce problematyki ekspresji w teorii semantycznej*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 3, s. 49—61; *Dociekania semantyczne*, Wrocław 1960.

Winner Th., *Semiotyka estetyczna Romana Jakobsona (1896—1982)*, tłum. M. Witkowski, „Studia Semiotyczne" 1986, t. 14/15, s. 25—44.

Wojtasiewicz O., *Próba ogólnej teorii systemów znakowych*, „Studia Logiczne" XXI, 1967, s. 31—89.

Zalizniak A., Iwanow W., Toporow W., *O możliwościach strukturalno-typologicznych badań semiotycznych*, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1975, s. 67—83.

Zanussi K., *Aktor w świetle teorii informacji*, „Kultura Filmowa" 1969, nr 1, s. 3—16.

Zapaśnik S., *Refleksje antysemiologiczne*, „Sztuka" 1981, nr 3, s. 46—54, il., sum.

Zich O., *Estetika dramatičeského umění*, Praha 1931; *Estetika dramatičeského umění. Teoriticka dramaturgie*, przedm. O. Sus, Jal reprint. Würzburg 1977.

Ziomek J., *Aktor w systemie znaków*, „Dialog" 1967, nr 9, s. 75—82; *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty" 1976, nr 2, s. 9—27.

Żółkiewski S., *O integracji badań literackich*, „Kultura i Społeczeństwo" 1960, nr 4, s. 29—49; *Socjologia kultury a semiotyka. Zagadnienie tzw. teorii pośredniczącej*, „Studia Socjologiczne" 1967, nr 4, s. 5—21; *Problemy modelu kultury*, „Kultura i Społeczeństwo" 1967, nr 4, s. 29—49; *Niektóre problemy semiotyki kultury*, „Studia Semiotyczne" t. VI, Wrocław 1975, s. 13—28; *Orientacje semiotyczne w badaniach literackich XX w.*, „Humanitas" t. 11, 1986, s. 251—272.

Żurowski M., *Teoria sztuki widowiskowej*, „Dialog" 1970, nr 10, s. 106—113.

III. Ogólna teoria teatru: teatr w perspektywach antropologicznych

Abel L., *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York 1963.

Achremowiczowa W., *Rola obrzędowości w „Kleopatrze" Norwida. Znaki i gesty jako współczynniki słowa*, „Roczniki Humanistyczne" t. IV, 1953, z. 1, (Lublin 1955).

Adamczewski Z., *Tragiczny protest*, Warszawa 1969.

Agel H., *Le cinéma et le sacré*, Paris 1961.

Angerer P., *Muzyka sceniczna jako element kształtujący przestrzeń*, „Dialog" 1966, nr 5, s. 158—163. (Skrócona wersja art. z „Maske und Kothurn" 1965, nr 4).

Appia A., *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wybór i noty: J. Hera, tłum. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, wstęp. J. Kosiński, Warszawa 1974.

Argyle M., Ingham R., *Gaze, mutual gaze and proximity*, „Semiotica" 1972, nr 1, s. 32—49.

Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, tłum. J. Błoński, Warszawa 1966.

Auden W. H., *The Christian Tragic Hero*, „The New York Times Book Review"

Augustynek Z., *Własności czasu*, Warszawa 1970; *Natura czasu*, Warszawa 1975.

Bachelard G., *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1948; *L'espace onirique*, „Revue XX^e siècle" 1952, nr 2, także w trzecim wydaniu: *Le droit de rêver*, Paris 1973; *La poétique de l'espace*, Paris 1957; *Bestiarium Lautréamonta*, tłum. H. Chudak „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2 s. 189—205; Wstęp do „Poetyki przestrzeni", tłum. W. Błońska, (w:) antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Kraków 1972; *La dialectique de la durée*, Paris 1972; *Instant poétique et instant métaphysique* (1939), (w:) *Le droit de rêver*, s. 224—232; *Wyobraźnia i materia*, tłum. W. Błońska, (w:) antologii: *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. II, cz. I, Kraków 1974, s. 597—616; *Fenomenologia obrazu poetyckiego*, tłum. R. Łoziński, „Poezja" 1974, nr 6, s. 45—56; *Dialektyka zewnętrza i wnętrza*, tłum. J. Skoczylas, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 284—305; *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokon. H. Chudak, tłum. H. Chudak, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975; *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1976, t. 1, s. 233—243; *Chwila poetycka i chwila metafizyczna*, tłum. H. Chudak, „Poezja" 1977, nr 1, s. 14—18.

Bachtin M. M., *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 4.

Backes J. L., *La métaphore géométrique dans l'oeuvre de Jean Rousset*, „Critique" 1970, nr 272.

Balcerzan E., *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego. Elementy*, „Nurt" 1968, nr 1, s. 34—35, nr 2, s. 33—35.

Balthasar H. U. von, *Theodramatik*, Johannes Verlag, Einsiedein 1973: t. I, *Prolegomena*, t. II, *Die Personen des Spiels*, cz. 1, *Der Mensch in Gott*, cz. 2, *Die Personen in Christus*.

Barba E. *Antropologia teatru. Pierwsze hipotezy* tłum. M. Berwid-Osińska, „Dialog" 1981, nr 1, s. 94—100; *Antropologia teatru. Krok dalej*, tłum. P. Szymanowski, „Dialog" 1982; nr 4, s. 81—94; *Po tamtej stronie pływających wysp*, tłum. P. Szymanowski, „Dialog" 1985, nr 5, s. 106—113.

Barrault J. L., *Du théâtre total et de Christophe Colomb*, „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault" 1953, nr 1; *Concerto pour l'homme*, tłum. J. Lipiński, „Pamiętnik Teatralny" 1958, z. 1, s. 39—58; *O sztuce gestu*, tłum. T. Dzieduszycka, „Teatr i Film" 1958, nr 2, s. 10; *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris 1955; *Le Phénomène théâtral*, Oxford 1961.

Barth H., *Zeit. Gesellschaft und Geschichte*, (w:) *Das Zeitproblem im Jahrhundert XX*, München 1964, s. 318—341.

Barthes R., *Pięć szkiców o widowisku*, tłum. J. Błoński, „Dialog" 1959, nr 12; *Mit dzisiaj*. (*Fragmenty*), tłum. W. Błońska, „Poezja" 1967, nr 11; *Co to jest krytyka?*, tłum. M. Głowiński, „Współczesność" 1965, nr 7/8.

Bartolucci G., *La scrittura scenica*, Roma 1968.

Baudouin Ch., *Blaise Pascal ou l'ordre du coeur*, Paris 1952; *Psychoanaliza W. Hugo*, tłum. S. Skwarczyńska, (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków 1974.

Bayer R., *Structure du drame*, „Revue d'Esthétique" 1960, z. 1.

Beckerman B., *Dynamics of drama*; *Theory and method of analysis*, New York 1970.

Berger G., *Phénoménologie du temps et prospective*, Paris 1964.

Bergson H., *Myśl i ruch. Wstęp do metafizyki. Intuicja filozoficzna. Postrzeżenie zmiany. Dusza i ciało*, tłum. P. Beylin, K. Błeszyński, Warszawa 1963.

Berry F., *Poetry and the physical voice*, London 1962.

Berton J. C., *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*, Paris 1958.

Białostocki J., *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*, (w:) tomie autora: *Teoria i twórczość*, Poznań 1961.

Bieńkowska E., *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricoeura*, „Twórczość" 1971, nr 4.

Blanchot M., *L'espace littéraire*, Paris 1955.

Błoński J., *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda*, „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 1, s. 310—318; *Dramat i przestrzeń*, „Dialog" 1977, nr 8, s. 93—101.

Bodkin M., *The quest for salvation in an ancient and a modern play*, Oxford 1941; *Archetypal patterns in poetry. Psychological studies in imagination*, Oxford 1968. Polski przekład fragm. tejże książki: *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*, tłum. P. Mroczkowski, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2 oraz (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków 1974.

Borie M., *Teatr i antropologia: Powrót do źródeł*, tłum. M. Berwid-Osińska, „Dialog" 1980, nr 9, s. 113—117.

Brach-Czaina J., *On not role playing, on dignity*, tłum. L. Wiewiórkowski, „Pol. Art. Stud." vol. 5, 1984, s. 147—157.
Brecht B., *Schriften zum Theater*, Berlin 1957; *O teatrze eksperymentalnym*, tłum. G. Sinko, „Dialog" 1976, z. 8, s. 77—85 (tekst z 1939 r.).
Brereton G., *Principles of tragedy*, London 1968.
Brook P., *The empty space*, London 1968. Polski przekład: *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1977; *Teatr święty*, tłum. S. Magala, „Odra" 1971, nr 10.
Brooks C., Heilman B., *Understanding Drama*, New York 1948.
Brunel P., *Théâtre et cruauté, ou gionysos profané*, Paris 1982, Libr. des Méridiens.
Buland M., *The presentation of Time in the Elizabethan Drama*, New Haven, Yale Univ. Press, 1957.
Burke K., *The philosophy of literary form*, Louisiana 1941; *The grammar of motives*, Prentice Hall 1945; *Language as Symbolic Action*, Berkeley 1966.
Burns E., *Od rytuału do dramatu*, tłum. H. Holzhausen, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3, s. 287—323.
Byrski M. K., *Teatr i ofiara. (Antyczny teatr indyjski a msza wedyjska)*, „Zeszyty Naukowe KUL" 1968, nr 2, s. 27—31; *Grotowski a tradycja indyjska*, „Dialog" 1969, nr 8, s. 86—91; *Indyjski teatr ludowy*, „Dialog" 1971, nr 4, s. 119—123.
Camus A., *Meditation sur le théâtre et la vie*, Liège 1961.
Caradec Fr., *La farce et le sacré. Fêtes et farceurs, mythes et mystificateurs*, Tournai 1977.
Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, I: *Die Sprache* 2/1953; *Esej o człowieku*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971.
Cayrol J., *L'espace humain*, Paris 1968.
Chabert P., *Samuel Beckett metteur en scène ou répéter „La dernière bande" avec l'auteur*, „Revue d'Ésthétique" 1976, nr 2/3, s. 224—248.
Champigny R., *Le genre dramatique*. Essai, Monte Carlo 1965.
Chase R., *Quest for Myth*, Baton Rouge 1949.
Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*, wybór i przed. K. Estreicher, Warszawa 1960 (m. in. art. *Teatr przyszłości*); *Pisma filozoficzne i logiczne*, wybór i wstęp K. Pasenkiewicz, t. I, Warszawa 1961 (w rozdziale *Zabawa i sztuka bawienia się*, cz. *Teatr*).
Clarke M. J., *Anthropology, psychology, language and philosophy*, London 1966.
Claudel P.. *Możliwości teatru*, tłum. M. Skibniewska, wybór i wstęp I. Sławińska, noty M. Uchańska, Warszawa 1966; *Claudel aux Etats-Unis* — 1927—1933. Textes présentés et annotés par Lucile Garbagnati, Paris, Gallimard, 1982.
Closs A., *O tragedię religijną*, „Dialog" 1957, nr 10, s. 153—154.
Cohen P. S., *Theories of myth*, „Man" 1969, vol. 3, 4.
Craig E. G., *O sztuce teatru*, wybór G. Sinko, tłum. M. Skibniewska, wstęp i noty Z. Hübner, Warszawa 1964.

Crane R. S., *The languages of criticism and the structure of poetry*, Toronto 1953; *The idea of humanities and other essays*, Chicago 1967; *Koncepcje struktury poetyckiej we współczesnej krytyce*, tłum. J. Japola, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2, s. 233—245.

Critics and criticism, ed. R. S. Crane, Chicago 1952.

Csató E., *Funkcje mowy scenicznej*, „Estetyka" III, 1962, s. 177—202; *Monologizatorzy*, „Teatr" 1968, nr 3, s. 6—7.

Curtius E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954; *Topika*, tłum. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 1, s. 231—265.

Cywińska I., *O sztuce teatru*. Mała wszechnica „Nurtu", „Nurt" 1971, nr 12, s. 47—49.

Czarnowski S., *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, (w:) *Dzieła*, t. III, Warszawa 1956, s. 221—236, 237—241.

Czermińska M., *Problematyka czasu we współczesnych badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 4, s. 354—374; *Dwa modele czasu powieściowego (strumień świadomości i nouveau roman)*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" Prace Hist.-Lit. 1969, nr 2, s. 187—201; *Czas w powieściach Parnickiego*, Wrocław 1972.

Czybulka U., *Der Mythos des Tragischen. Zur Ideologie eines Begriffes*, München 1973.

Dars E., Benoit J. C., *L'expression scénique, psychologie de l'expression, théâtre et psychothérapie*, Paris 1964.

Dąbrowski S., *Z zagadnień dramatu. Niektóre opinie o roli słowa w dramacie*, „Pamiętnik Teatralny" 1972, z. 2, s. 147—161.

Demorest J. J., *Une notion théâtrale de l'existence*, „Esprit Créateur" vol. XI, 1971, z. 2, s. 77—91.

Derrida J., *De la grammatologie*, Paris 1967; *L'écriture et la différence*, Paris 1967.

Dittmann J., *Stil — Symbol — Struktur*, München 1967.

Domenach J. M., *Le retour du tragique*, Paris 1967. W polskim przekładzie ukazał się fragm. tej książki pt. *Powrót tragizmu*, tłum. J. Lalewicz, „Dialog" 1971, nr 6, s. 113—128.

Dorson R. M., *Theories of Myth*, „Daedalus" (Spring) 1959, s. 274—285.

Dort B., *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil. 1979.

Doubrovsky S., *Księżna de Clèves — interpretacja egzystencjalna*, tłum. W. Karpiński, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 66—86.

Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'anthropologie générale*, Grenoble 1960; *L'imagination symbolique*, Paris 1964.

Dürrenmatt F., *Theaterprobleme*, Zürich 1955.

Degler J. *Problemy teorii dramatu i teatru*, Wrocław 1988; zob. też: *Wprowadzenie do nauki o teatrze.*

Duvignaud J., *Le théâtre et après*, Paris 1971. Rec. I. Wojnar, „Miesięcznik Literacki" 1972, nr 6, s. 134—135.

Dziamski G., *Performance Art;* „Dialog" 1982, nr 7, s. 79—95.
Dziemidok B., *Katharasis jako kategoria estetyczna,* „Studia Estetyczne" t. VIII, 1971, s. 29—52.
Eco U., *Pejzaż semiotyczny,* tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972; *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych,* tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973; *Possible Worlds and Text Pragmatics: Un drame bien parisien,* „Versus" 1978, s. 5—72.
Efron C., *Gesture and Environment,* New York 1941.
Eideldinger M., *Mythologie solaire dans l'oeuvre de Racine,* Paris 1970.
Eliade M., *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions,* Paris 1949, II wyd. 1969; *La Nostalgie du Paradis,* (w:) *Mythes, rêves et mystères,* Paris 1957; *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religioesen,* Hamburg 1957; *Traktat o historii religii,* tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966; *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów,* wybór i wstęp M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
Eliot T. S., *Poezja i dramat,* tłum. A. Konarek, „Dialog" 1957, nr 12; *Poezja i dramat,* (w:) *Szkice literackie,* red. W. Chwalewik, Warszawa 1963.
Ellis-Fermor U., *The Frontiers of drama,* London 1945.
Esslin M., *Znaczenie absurdu,* tłum. P. Bikont, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3, s. 261—283.
Fenomenologia Romana Ingardena, Warszawa 1972.
Fergusson F., *The idea of a theater. The art of drama in changing perspective,* Princeton 1949; *The human image in dramatic literature,* New York 1957; *„Makbet" jako naśladowcnictwo działania,* „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3, s. 252—259.
Fiałkowski A., *Paul Ricoeur i hermeneutyka mitów,* „Znak" 1968, z. 10.
Fiedler L. A., *Archetype and signature,* „The Sewanee Review" 1952. Polski przekł.: *Archetyp i sygnatura,* „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2, s. 247—265.
Fletcher A., *Allegory. The theory of symbolic mode,* Ithaca 1964.
Fo D., Vitez A., *Théâtre d'auteurs — Théâtre d'acteurs,* Paris, Casette Diz, 1979.
Foucault M. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines,* Paris 1967; *L'archéologie du savoir,* Paris 1972, polski przekład: *Archeologia wiedzy,* tłum. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.
Foucré M., *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett,* Paris 1970.
Francuska krytyka tematyczna (wybór przekładów), oprac. M. Głowiński, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2.
Frank J., *Spatial form in literature,* „The Sevanee Review" 1945. Polski przekład M. Żurowski, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej,* „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 2, s. 115—137.
Frazer J. G., *Złota gałąź,* tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1965.
Frenzel E., *Stoff — Motiv — und Symbolforschung,* 1963.
Freud S., *Wstęp do psychoanalizy,* Warszawa 1957; *Oedipus and Hamlet,* (w:) *European Theories of the Drama,* ed. B. H. Clark, Crown Publishers,

1970; *Pisarz a fantazjowanie*, (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków 1974.
Frisch H., *Symbolik und Tragik in Hebbels Dramen*, Bonn 1961.
Fromm E., *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, wstęp K. T. Toeplitz, tłum. J. Marzecki, Warszawa 1973.
Fry Ch., *Dlaczego piszę wierszem?*, „Dialog" 1956, nr 7, s. 107—112.
Frye N., *Anatomy of criticism. Four Essays*, Princeton 1957; *Specific forms of drama*, (w:) *The Context and Craft of Drama*, ed. R. W. Corrigan, J. L. Rosenberg, San Francisco 1964; *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2, s. 283—302; *Archetypy literatury*, tłum. A. Bejska, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1972, s. 281—299; *The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto (Canada), Academic Press, 1981.
Furmanik S., *O sztuce teatru*, (w:) tomie autora: *Słowo i obraz*, Poznań 1967, s. 166—177.
Gale R., *The language of time*, New York 1969.
Galle R., *Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner*, Stuttgart, E. Klett, 1976.
Gamier Ph., Bonnot-Matheron S., *Le Psychodrame*, Paris 1981.
Garapon R., *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français*, Paris 1959.
Gassner J., *Tragedy in modern theatre*, (w:) *The theatre in our times*, New York 1954. Polski przekład: *Tragedia w nowoczesnym teatrze*, „Dialog" 1957 nr 9, s. 114—131; *Form and idea in modern theatre*, New York 1960; *Perspektywy nowej tragedii*, fragm. książki: *Theatre at the crossroads*, tłum. G. Sinko, „Dialog" 1971, nr 6, s. 129—138.
Gawlik J. P., *Struktura teatru*, „Polityka" 1972, nr 26.
Genêt J., *Dziwne słowo*, tłum. P. Kamiński, „Dialog" 1981, nr 4, s. 99—103.
Genette G., *Le jour, la nuit* (w:) G. Genette, *Figures. Essais*, Paris 1969, s. 101—122; *L'espace et le langage*. Polski przekład: *Przestrzeń i język*, tłum. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 227—232.
Gent W., *Das Problem der Zeit*, Hildesheim 1965.
Gerstinger H., *Theater und Religion heute. Aspekte und Profile*, Wien, Bergland Verl. Im Spektrum, Bd. 2, 1972.
Ginestier P., *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris 1961.
Girard R., *Dionysos et la genèse violente du sacré*, „Poétique" 1970, nr 3; *La violence et le sacré*, Paris 1974, (wyd. II).
Girard G., Quellet R., Rigault A., *L'Univers du théâtre*, Paris, PUF, 1978.
Głowiński M., *Francuska krytyka tematyczna. Wprowadzenie*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2, s. 175—187; *O konkretyzacji*, „Nurt" 1973, nr 5; *On Concretization*, (w:) *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, Warszawa 1975.
Goldmann L., *Tragiczna wizja świata w teatrze Racine'a*, tłum. W. Karpiński, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 88—122.

Gołaszewska M., *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963; *Świadomość piękna. Problematyka genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, Warszawa 1970; *Zarys estetyki. Problemy, metody, teorie*, Kraków 1973.

Gołdyka L., *W sprawie pojęcia przestrzeni społecznej*, „Kultura i Społeczeństwo" 1976, nr 2, s. 193—201.

Goodman P., *The structure of literature*, Chicago 1954.

Gottschalk T. F., *Die teatralische Struktur des Dramas*, Bonn Phil. Diss., 1952.

Gouhier H., *L'essence du théâtre*, I. Paris 1943; *Le théâtre et l'existence*, II, Paris 1953; *L'oeuvre théâtrale*, III, Paris 1958; *Istota teatru*, tłum. M. Majewska-Kwiatkowska, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 231—258; *Note sur l'instant dramatique dans le théâtre de Claudel*, (w:) *Mouvements premiers. Etudes*, Paris 1972, s. 207—214.

Gravel P., *Pour une logique du sujet tragique: Sophocle. Essai*, Montréal, Les Presses Univ., 1980.

Green A., *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris 1969; *Oedipe et Hamlet*, Paris, 1982.

Grotowski J., *Teatr a rytuał*, „Dialog" 1969, nr 8, s. 64—74.

Grundbaum A., *Philosophical problems of space and time*, New York 1963.

Guarino R., *L'archeologia del teatro. Problemi di reconstruczione dello spettacolo*, 1979.

Guiraud P., *Index du vocabulaire du symbolisme*, T. I—III, Paris 1953; *Temps narratif et temps dramatique: le récit dramatique*, (w:) *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969, s. 151—173.

Guitton J., *Le Temps et l'éternité chez Plotin et St. Augustin*, Paris 1933.

Hall E. T., *The silent language*, New York 1959; *The language of space*, „Landscape" 1960; *Proxemics. A study of man's spatial relationships*, (w:) *Man's image in medicine and anthropology*, ed. I. Gladson, New York 1963; *The hidden dimension*, New York 1966. Polski przekład: *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, wstęp A. Wallis, Warszawa 1976.

Hallman R. J., *Psychology of literature. A study of alienation and tragedy*, New York 1961.

Hamburger K., *Versuch zur Typologie des Drames*, „Poetica" 1967, nr 2.

Hamrick W. S., *Ingarden i twórczość artystyczna*, „Studia Estetyczne" 1976, s. 17—31.

Handke R., *Zagadnienie czasu w nowszych pracach literaturoznawstwa niemieckiego kręgu językowego*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 4, s. 375—392.

Hathorn R. J., *Tragedy, myth and mystery*, London 1966.

Hausbrandt A., *Problemy struktury teatru*, „Dialog" 1972, nr 1, s. 122—127.

Hayes F., *Gestures. A working bibliography*, „Southern Folklore Quarterly" 1954.

Hebeisen H., *Versuch einer ontologischen Analyse der Zeit und der Handlung unter besonderer Besichtigung der Asthetik des Dramas*, Zürich, Diss. 1961.

Heilman R. B., *This Great Stage*, Baton Rouge 1948, Louisiana, Univ, Press;

Tragedy and Melodrama, (w:) *Tragedy: Vision and Form*, Bd. R. B. Corrigen, San Francisco 1965.
Henn T. R., *The harvest of tragedy*, London 1956.
Herrick M. T., *Tragikomedia pastoralna*, tłum. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3/4, s. 427—450.
Hinder M., *Ritual and Tragic Action. A Synthesis of Current Theory*, „The Journal of Aesthetic and Art Criticism" 1974, s. 357—373.
Hintze J., *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Mahrburg, Elwert, 1969.
Hjelmslev L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris 1968.
Hoppe H., *Das Theater der Gegenstände*, Basel 1971.
Hristić J., *Problem tragedii*, tłum. J. Chmielewski, „Dialog" 1985, nr 1, s. 118—129.
Ingarden R., *Człowiek i czas*, „Przegląd Filozoficzny" 1938; *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, (w:) *Szkice z filozofii literatury*, Łódź 1947; *Z dziejów teorii dzieła literackiego. Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa*, „Kwartalnik Filozoficzny" t. XVII, 1948; *Von den Funktionem der Sprache im Theaterschauspiel*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. I, Wrocław 1959; *O funkcjach mowy w widowisku teatralnym*, (w:) *O dziele literackim*, Warszawa 1960; *Raccourci de perspective du temps dans la concrétisation de l'oeuvre littéraire*, „Revue de Métaphysique et de Morale" 1960; *Sztuka teatralna*, (w:) *O dziele literackim*; *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 1962; *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, 1968; *Studia z estetyki*, t. III, Warszawa 1970 (rozdział *Funkcje artystyczne języka, Mowa przedstawiona i jej funkcje artystyczne*).
Iwanow W. W., *K semioticzeskomu analizu i formalizowannoj zapisi mifa i rituala na biełorusskom materiale*, (w:) *Tezisy dokładow po wtoricznym modielirujuszczim sistemam* 16—26 awgusta 1966, Tartu 1966; *Czisłowyje charakticristiki rimskoj mifologii i ritualow*, (w:) *III Letniaja szkoła po wtornicznym modielirujuszczim sistemam. Tezisy. Kaariku 10—20 maja 1968*, Tartu 1968; *K tipołogii driewniebliżniewostocznych gimnow sołncu*, (w:) *Sbornik statej po wtoricznym modielirujuszczim sistiemam*, Tartu 1973; *Katiegorija „widimogo-niewidimogo" w tiekstach archaiczeskich kultur*, (w:) *Sbornik statiej po wtoricznym modielirujuszczim sistemam*, Tartu 1973.
Iwanow W. W., Toporow W. N., *K siemioticzeskoj interpretacji korowaja i korowajnych obriadow u biełorusow*, (w:) „Trudy po Znakowym Sistemam" t. III, Tartu 1967.
Jakobson R., *Poetyka w świetle lingwistyki*. „Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2.
Jamati G., *Théâtre et vie intérieure*, Paris 1952.
Jammer M., *Concepts of space*, Darmstadt 1954; *Das Problem des Raumes*, Darmstadt 1960.
Janion M., *Historia literatury a historia idei. (Propozycja nowej problematyzacji)*, masz. powiel.
Jasińska Z., *Problem tekstu pobocznego w dramacie polskim*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL" 1953, nr 7, Lublin 1956, s. 109—114

Johnson A. F., *Drama: technique and philosophy*, Chicago-Los Angeles 1963.
Jones E., *A psychoanalytic study of „Hamlet"*, (w:) *Essays in applied psychoanalysis*, London 1926; *Hamlet and Oedipus*, New York 1954, Paris 1967.
Joseph M., *Sh's use of the art of language*, New York 1947.
Jousse M., *L'anthropologie du geste*, I: *L'anthropologie du geste*, Paris 1974, II: *La manducation de la parole*, Paris 1975.
Jouvet L., *Dokąd idzie teatr?*, tłum. W. i Z. Bieńkowscy, „Pamiętnik Teatralny" 1957, z. 1, s. 51—75.
Jung C. G., *Die Psychologie der Ubertragung*, Zurich 1946; *Psychologia i twórczość*, tłum. K. Krzemień-Ojak, (w:) *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, cz. I, Kraków 1974.
Junghans F., *Zeit im Drama*, Berlin 1931.
Kačer M., *Budowa dialogu we współczesnym czeskim dramacie lirycznym*, (w:) *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1965, s. 216—217.
Karpiński W., *Gombrowiczowska przestrzeń*. Fragm. „Współczesność" 1969, nr 20.
Kasperski E., *Aktor — gest — widownia. Prototypy form*, „Nowy Wyraz" 1973, nr 3, s. 54—60.
Kaszyński S., *Z problematyki konstrukcji przestrzeni w dramatach Słowackiego*, „Zeszyty Naukowe Uniw. Łódzkiego" Nauki Humanistyczno-Społeczne S. I 1975, z. 2.
Kellner L., *Piranesi i mit spiralnych schodów*, tłum. M. Dramińska-Joczowa, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 257—272.
Kern E., *Concretization of metaphor in theatre. Commedia dell'arte and the modern theatre*, The Hague 1966.
Kerr W., *Tragedy and comedy*, New York 1967.
Kindermann H., *Der gesprochene Raum*, „Maske und Kothurn" 1965, nr 3.
Kinoshito J., *L'Univers du drame*, Tokyo 1968.
Kirby E. T., *The shamanistic origin of popular entertainments*, „The Drama Review" 1974, nr 18.
Kirby M., *Art of time. Essays on the Avant-Garde*, New York 1969.
Kitto H. D., *Form and meaning in drama*, London 1956.
Klotz V., *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969.
Knapp A., *Kreacja zbiorowa: Utopia czy nowy język?*, tłum. T. Garncarek, „Dialog" 1977, nr 3, s. 119—123.
Knapp B. L., J. Racine: *Mythos and renewal in modern theatre*, 1971.
Kolankiewicz L., Szpakowska M. *Antropologia teatru: swojskie i obce*, „Dialog" 1987, nr 11—12.
Kołtuniakowa J., *Od mitu do moralitetu*, (w:) *Wrocławskie spotkania teatralne*, Wrocław 1967.
Konic P., *Antropolog w przestrzeni teatru*, (rec. E. T. Halla, *Ukryty wymiar*), „Teatr" 1977, nr 2, s. 24.
Konigson E., *L'espace théâtral médiéval*, Paris 1975.
Korzeniewski B., *Spektakl dzisiejszy albo walka wyobraźni*, „Dialog" 1970, nr 8, s. 73—79.

Kowzan T., *La musique et l'art plastique à la conquête de l'espace et du temps* „Diogène" 1971, nr 73; *Tematologia, teoria i praktyka*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1969, z. 4.
Kreczmar J., *Sprawa monologu*, „Teatr" 1952, nr 4, s. 18.
Kristéva J., *Le Geste, pratique ou communication*, „Langages" 1968, nr 10, s. 48—64.
Kudliński T., *Teatr syntetyczny*, „Przegląd Współczesny" LXVIII 1939, nr 203, s. 98, LXIX 1939, nr 205, s. 96.
Lacan J., *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, (w:) *Ecrits*, t. I, Paris 1966, s. 110—208.
Lambrechts G., *Un aspect du style de théâtre: les métaphores*, „Etudes Anglaises" 1964, nr 4.
Langbaum R., *The dramatic monologue and the poetry of experience*, London 1956; *The dramatic monologue in modern literatury tradition*, New York 1957.
Langer S., *Philosophy in a New Key*, Cambridge 1942; *Feeling an Form*, New York 1953; *The dramatic illusion*, (w:) *The context and craft of drama*, ed. R. W. Corrigan, San Francisco 1964.
L'art du théâtre, ed. O. Aslan, Paris 1963.
Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris 1972.
Lebenstein J. C., *L'espace de l'art*, „Critique" 1970.
Lebiedziński W., *Interpretacja „Bedeutung" w koncepcji semantycznej Fregego*, „Ruch Filozoficzny" XXVII 1969, z. 2, s. 153—157.
Lecuyer M., *Le langage dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, Houston 1965, Rice Univ. Studies, vol. 51, nr 3.
Leenhardt J., *Psychocritique et sociologie de la littérature*, (w:) *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1968.
Leroi-Gourhan A., *Le geste et la parole*, I: *Technique et langage*, Paris 1964, II: *La mémoire et les rythmes*, Paris 1965.
Les voies de la création théâtrale, ed. J. Jacquot, Paris 1970.
Levin H., *Thematics and criticism*, (w:) *The disciplines of criticism*, New Haven-London 1968. Polski przekład: *Tematyka a krytyka*, tłum. B. K. Michalski, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 1, s. 267—286.
Lévi-Strauss C., *Struktura mitów*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4, s. 243—266; *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 4, *Antropologia strukturalna*, wstęp B. Suchodolski, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970; *Od Chrétiena de Troyes do Richarda Wagnera*, tłum. L. Kolankiewicz, „Dialog" 1986, nr 2, s. 111—122.
Lichaczow D. S., *Czas artystyczny w folklorze*, tłum. H. Walińska, „Literatura Ludowa" 1972, nr 2, s. 31—44; *Poetyka przestrzeni artystycznej*, tłum. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 245—255.
Lipiński J., *Mimika i gest*, „Dialog" 1970, nr 10, s. 95—105.
Lore L., *Dialogstrukturen und ihre szenischen Elemente im deutschsprachigen Drama des 20. Jahrhunderts*, Bonn 1969.

Łopatyńska L., *Skala czasowa dramatu*, „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń ŁTN", Łódź 1952, nr 2.

Łotman J. M., *O strukturze dialogiczeskogo teksta w poemach Puszkina (Problema awtorskich primieczanij k tiekstu)*, (w:) *Puszkin i jego sowriemienniki*, Pskow 1970; *O pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich*, tłum. E. Balcerzan, „Teksty" 1974, nr 3; *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawą 1975, s. 243—295; *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 213—226.

Łotman J. M., Uspienskij B., *Mif-imia-kultura*, (w:) „Trudy po Znakowym Sistemam" t. VI, Tartu 1973.

Maatitee F. C., *Versuch einer Poetik des Raumes: der Lyrische, Epische und Dramatische Raum*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XI, 1968, z. 1, s. 5—23.

Maatitee P., *O logikie sceniczeskoj stichotwornoj rieczi na scenie*, Tallin 1963.

Mack D., *Ansichten zum Tragischen und zur Tragödie*, München 1970.

Madaule J., *Claudel et le langage*, Paris 1968.

Maguire B. P., *L'Anti-théâtre: le langage*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. V, 1963, z. 2.

Makarius L., *Les clowns rituels et les comportements symboliques*, „Diogène" 1970, nr 69; *Le sacré et la violation des interdits*, Paris 1974.

Makota J., *O klasyfikacji sztuk pięknych. Z badań nad estetyką współczesną*, Kraków 1964; *O najogólniejszych strukturach świata dzieł sztuki*, „Studia Estetyczne" t. VII, 1970, s. 55—69.

Makowiecki A. Z., *O sztuce teatru*, „Kontrasty" 1972, nr 6, s. 17—18.

Makowiecki T., *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, Tow. Literackie im. A. Mickiewicza, wyd. II, Warszawa 1969; *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, Prace Tow. Nauk. Wydz. Filolog.-Filozof. t. IV, z. 2.

Malinowski B., *Myth in primitive psychology*, (w:) *Magic, science and religion and other essays*, Boston 1948.

Marcel G., *L'heure théâtrale*, Paris 1958; *L'être en situation*, „Recherches Philosophiques" t. VI, nr 5; *Théâtre et religion*, Lyon 1958.

Marias J., *Philosophy as dramatic theory*, Univ. Park 1971.

Martz L. L., *The Saint as Tragic Hero*, (w:) *The tragic themes in western literature*, ed. C. Brooks, Yale Univ. Press 1960.

Marxist Critique of phenomenology and the philosophy of Roman Ingarden, „Dialectics and Humanism" (Warszawa) 1975, vol. II, 2, s. 67—175, nr 3, s. 5—124.

Matoré G., *Le Vocabulaire et la societé sous Louis Philippe*, Paris 1951; *L'espace humain*, ed. Vieux Colombier, Paris 1962; *Przestrzeń i język*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1.

Mauron Ch., *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, 1950; *L'Inconscient dans la vie et l'oeuvre de Racine*, „Annales de la Faculté des Lettre d'Aix-Marseille" 1957; *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction*

à la psychocritique, Paris 1963; *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964; *„Phèdre" — la situation dramatique*, Paris 1968; *Le théâtre de Giraudoux. Etude psychocritique*, Paris 1971; *Wprowadzenie do psychokrytyki*, tłum. W. Błońska, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1972; *Metoda psychokrytyczna*, tłum. W. Karpiński (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 359—375.

Mayen J., *Monolog i dialog radiowy*, „Dialog" 1957, nr 12, 1958, nr 2, 3, 4, 6, 7.

Mayenowa M. R., *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*, „Pamiętnik Literacki" 1964, z. 2, s. 419—428; *Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka*, Wrocław 1975.

Mazzetti L., *Teatro dell'io: L'onirodramma. I bambini dramatizzano a scuola i loro sogni*, Rimini-Firenze 1975.

Mehlman J., *Entre psychanalyse et psychocritique*, „Poétique" 1970, nr 3.

Melchiorre V., *L'immaginazione simbolica*, Bologna 1972.

Mendel O., *A definition of tragedy*, New York 1961.

Mensch und Zeit, „Eranos-Jahrbuch" XX, Zurich 1952.

Merle O., *L'homme et la verticale*, ed. Vieux Colombier, Paris 1960.

Meyers H. A., *Tragedy. A view of life*, New York 1956.

Michel L., *The possibility of a Christian tragedy*, „Thought" 1956 (autumn).

Minkowski E., *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Paris 1967 (wyd. I 1936); *Le temps vécu. Etudes phénoménologiques et psychopathologiques*, Paris 1968 (wyd. I 1933).

Miodońska-Brookes E., *O kompozycji przestrzeni dramatycznej w „Legionie" Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1, s. 23—38; *La composition du temps dramatique dans l'oeuvre de Stanislas Wyspiański étudiée d'après „Achilleis"*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XIII, 1970, z. 1, s. 29—48; *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972.

Mit i archetyp w badaniach literackich. (Wybór przekładów), „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 2.

Mitosek Z., *Antropologia mimesis*, „Kultura i Społeczeństwo" 1985, nr 2, s. 23—39.

Modrzewska-Węglińska R., *La structure temporelle des pièces de théâtre de Samuel Beckett*, „Romanica Wratislaviensia" XI, Wrocław 1975, s. 81—90.

Moles A., Rohmer E., *Psychologie de l'espace*, Paris 1972.

Mrazek S., *Z zagadnień gestyki w utworach dramatycznych Stanisława Przybyszewskiego*, „Roczniki Naukowo-Dydaktyczne WSP Kraków. Prace Historyczno-Literackie" 1971, z. 5, s. 81—107.

Mukařovský J., *O ideologii czechosłowackiej teorii sztuki*, tłum. M. R. Mayenowa, (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, Kraków 1972, s. 7—21.

Munz R., *Vom Wesen des Dramas*, Halle 1963.

Murray G., *Hamlet and Orestes*, (w:) *The classical tradition in poetry*, Oxford 1927.

Myth and literature, ed. J. B. Vickery, 1966.
Myth and symbol, ed. B. Slote, 1963.
Niemirowicz-Danczenko W. J., *O teatrze*, tłum. K. Piotrowski, Warszawa 1957.
Nøjgaard M., *Tempo drammatico e tempo narrativo: saggio sui livelli temporali nel La Dernière Bande di Beckett*, „Biblioteca Teatrale" 1978, s. 64—74.
Nowakowski J., *Pod znakiem mitu i historii. Kilka uwag o konstrukcji czasu i przestrzeni w „Nocy listopadowej"*, (w:) *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Warszawa 1965, t. I.
Nowik J. S., *Kamlanije szamana kak dramatizirowannoje opisanije wsielennoj*, (w:) *Sbornik statiej po wtoricznym modielirujuszczim sistemam*, Tartu 1973.
Nygaard J., *An analysis of Ingarden's distinction between the literary work of art and selected branches of art*, „Dialectics and Humanism" (Warszawa) 1975, vol. II, nr 2, t. 109—121.
Olson E., *Tragedy and the theory of drama*, Detroit 1961.
Ong W., *The presence of the word*, New Haven 1967.
Ormesco J., *La métaphore de la tragédie*, Paris 1978.
Ortega y Gasset J., *Idea del teatro*, „Rivista del Occidente" 1958.
Osiński W., *Antropologia filozoficzna — nowa nauka o człowieku*, „Znak", 1963, nr 11.
Osiński Z., *Le „Symbolisme du Centre" au théâtre de Wilam Horzyca*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XII, 1969, z. 1, s. 61—68; *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Kraków 1972.
Palant P., *El texto dramatico*, Buenos Aires 1969.
Panofsky E., *Father time*, (w:) *Studies in iconology*, New York 1962; *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, (w:) *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11—32.
Payatos F., *Gestures Inventaries: Fieldvark Methodology and Problems*, „Semiotica" 1975, nr 2.
Pelc J., *O pojęciu tematu*, Wrocław 1961.
Perger A., *Grundlagen der Dramaturgie*, Graz-Köln 1952.
Petsch R., *Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945.
Picard R., *Nowa krytyka czy nowe szalbierstwo?*, tłum. W. Karpiński, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974.
Pienme J. M., *L'Organisation de l'espace scénique et les problèmes du lieu théâtral*, „Revue des Langues" 1968, nr 3.
Piwińska M., *Tragedia i romantycy*, „Dialog" 1971, nr 7, s. 102—125.
Plebe A., *La Rivoluzione delle espressioni spaziali*, (w:) *La Communicazione di massa*, Milano 1974.
Pomian K., *Człowiek i jego czas*, „Twórczość" 1958, nr 2.
Poulet G., *Etudes sur le temps humain*, t. I—IV, Paris, I: *Etudes sur le temps humain*, 1950, II: *La distance intérieure*, 1952, III: *Le point de départ*, 1964, IV: *Mesure de l'instant*, 1968; *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1961; *L'espace proustien*, Paris 1963; *L'instant, point de départ du temps. Essai sur le temps dans la littérature contemporaine en France*, (w:) *Das Zeitproblem*

im 20. Jahrhundert, München 1964; *Les chemins actuels de la critique*, Paris 1968; *Baudelaire*, tłum. J. Rogoziński, „Poezja" 1971, nr 10, s. 62—76; *Gaston Bachelard*, (w:) *La conscience critique*, Paris 1971; *Hugo*, tłum. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 2, s. 207—236.

Prior M. B., *The language of tragedy*, New York 1947.

Problematyka czasu. (Sesja naukowa KUL), „Życie i Myśl" 1976, nr 4, s. 187—188.

Pronko L., *Theater East and West: perspectives toward a Total Theater*, Berkeley 1967.

Propp W., *Morfologia skazki*, Leningrad 1928; *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga Zagórska, Warszawa 1976; *Transformacje bajek magicznych*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1.

Przestrzeń — czas — ruch. Wybór prac uczonych radzieckich, Warszawa 1976.

Puetz P., *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.

Pyzik T., *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie światowej*, Katowice 1976.

Raglan L., *The Hero. A study in tradition, myth and drama*, London 1937.

Rahner K., *Hörer des Wortes. Zur Grundlegung einer Religionsphilosophie*, Freiburg im Br. 1971.

Raphael D., *The paradox of tragedy*, Bloomington 1960.

Ratajczak D., *Przestrzeń domu w dramacie i teatrze*, „Pamiętnik Literacki" 1978, z. 2, s. 87—110; *Przestrzenie narodowej tragedii*, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 2, s. 43—82.

Réalisme et poésie au théâtre, ed. J. Jacquot, Paris 1960.

Richard J. P., *Vertical et horizontal dans l'oeuvre poétique de Vigny*, „Critique" 1970; *Śmierć i jej postacie*, tłum. M. Wodzyńska, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 156—182.

Richter W., *Myth and literature*, London 1975.

Ricoeur P., *Finitude et culpabilité*, II: *La symbolique du mal*, Paris 1960; *Le conflit des hermeneutiques. Epistémologie des interprétations*, „Cahiers Internationaux du Symbolisme", 1962, 1; *Contribution d'une reflexion sur le langage à une théologie de la Parole*, „Ruvue de Théologie et de Philosophie" Louvain 1968, s. 333—348; *Funkcja symboliczna mitu*, tłum. H. Bortnowska, „Znak" 1968, z. 10; *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*, „Znak" 1971, z. 2—3; *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, oprac. i posłowie S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska (i in.), Warszawa 1975; *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, tłum. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2, s. 269—286; *Model tekstu: działanie znaczące rozważane jako tekst*, tłum. J. Falkowska, „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 2, s. 329—354.

Riewzina O. G., Riewzin I. I., *Semioticzeskij ekspieriment na scenie. (Naruszenije postulata normalnogo obszczenija kak dramaticzeskij prijom)*, (w:) „Trudy po Znakowym Sistemam" t. V, 1971, s. 232—254.

Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics, Warszawa 1975.
Romańczuk M., *Czas i przestrzeń. Dostojewski i Kafka*, „Litery" 1972, nr 1, s. 28—29.
Romilly J., *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris 1971.
Rosner K., *Ingardenowska koncepcja budowy dzieła literackiego jako źródło inspiracji do analizy artystycznej*, „Studia Semiotyczne" t. V, 1974, s. 55—74.
Rousset J., *Forme et signification*, Paris 1962; *L'intérieur et l'exterieur. (Essais sur la poésie et le théâtre au XVII^e siècle)*, Paris 1968.
Sadowskij J., *Stil dramaturga i problemy pieriewoda*, „Litieratura Azerbajdżana" 1964, nr 4.
Saltz R., Červenka E. J., *Handbook of Gestures: Colombia and the United States*, Mouton 1973.
Saparow M., *Die Organisation des Raum-Zeit-Kontinuums im Kunstwerk*, „Kunst und Literatur" 1976, nr 2.
Sariczewa E., *Sceniczeskaja riecz*, Moskwa 1955.
Sarment A., *Claudel et la liturgie*, Paris 1946.
Sarnowska Temeriusz E., *Problemy krytyki mitograficznej*, (w:) *Dramat i teatr*. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie, red. J. Trzynadlowski, Wrocław 1967, s. 179—193; *Literatura i mit*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 44; *W kręgu badań tematologicznych*, (w:) *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 145—174.
Schaettel M., *Gaston Bachelard et la lecture de l'oeuvre d'art*, Lille 1972.
Schechner R., *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*, tłum. M. Semil, „Dialog" 1967, nr 1; *6 actions for environmental theatre*, „The Drama Review" 1968, nr 39; *Dramatopisarz poza czasem*, tłum. M. Semil, „Dialog" 1971, nr 2, s. 107—120; *Pornografia i nowa eskpresja*, tłum. G. Sinko, „Dialog" 1972, nr 8, s. 93—99; *Drama, Script, Theatre and Performance*, „The Drama Review" 1973, s. 5—36; *Environmental theatre*, New York 1973; *From ritual to theatre and back: the structure-process of the efficiency-entertainment dyad*, „Educational Theatre Journal", New York 1975; *Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego*, tłum. G. Sinko, „Dialog" 1976, z. 5, s. 110—128; *Essays on Performance Theory (an essay on „Toward a Poetic of Performance")*, 1977; *Zmierzch i upadek (amerykańskiej) awangardy*, tłum. M. Boyer, „Dialog" 1983, nr 2, s. 92—107;
Schneider H., *Das dramatische Spiel. Versuch einer Grundlegung*, Phil. Diss. München 1955.
Sewall R., *The vision of tragedy*, New Haven 1962.
Siegał D. M., *O niekotorych problemach siemioticzeskogo izuczenija mifologii*. Simpozjum po strukturnomu izuczeniju znakowych sistem, Moskwa 1962.
Sieradzki I., *Przestrzeń w teatrze*, „Dialog" 1983, nr 4, s. 101—111.
Sierowa S. A., *Źródło konwencji gestu w teatrze chińskim*, tłum. S. Pollak, „Dialog" 1972, nr 4/5, s. 172—177.
Sinko G., *Angielskie kłopoty z wierszem*, „Dialog" 1962, nr 3; *Kryzys języka* —

czy odwołany? Na marginesie Kaspera Petera Handke, „Pamiętnik Teatralny" 1973; *O potrzebie teorii (teatru)*, „Teatr" 1974, nr 20, s. 4—5; *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?* Wrocław 1977; *Opis przedstawienia teatralnego — problem semiotyczny*, Wrocław 1982, rec. M. Sugiera, „Ruch literacki" 1983, z. 1/2, s. 105—109; A. Kijowski, „Dialog" 1983, nr 11, s. 148—153; W. Rulewicz, „Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 7, s. 152—156; L. Sokół, „Teatr" 1983, nr 4, s. 34—35.

Skwarczyńska S., *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny" 1949, nr 1/2; *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i charakter)*, „Prace Polonistyczne" 1950, przedr. w tomie autorki: *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953; *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, „Prace Polonistyczne" S. IX, 1951 oraz (w:) *Studia i szkice literackie*; *Realizm jako linia kształtująca rozwój tworzywa słownego w dramacie*, „Sprawozdanie z Czynności i Posiedzeń PAU" t. 52, 1951, nr 7, s. 605—607 i nadb; *Językowa teoria asocjacji w zastosowaniu do badań literackich*, (w:) *Studia i szkice literackie*; *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*, „Dialog" 1958, nr 6; *Uwagi o semantyce gestyki teatralnej*, (w:) *Wokół teatru i literatury*, Warszawa 1970, s. 56—75; *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretyczno-literackich Romana Ingardena*, (w:) *Fenomenologia Romana Ingardena*, Warszawa 1972, s. 323—358.

Sławińska I., *Problematyka badań nad językiem dramatu*, „Roczniki Humanistyczne" t. IV, 1955, z. 1; *O rozmowach w III części „Dziadów"*, Lublin 1957, Tow. Naukowe KUL, także (w:) *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960; *Teoria dramatu współczesnego*, „Dialog" 1958, nr 3; *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny"*, (w:) *Juliusz Słowacki. W 150-lecie urodzin*, Warszawa 1959, s. 283—299. Także w tomie autorki: *Sceniczny gest poety*, s. 129—154; *Badania literackie w Ameryce: rozwój dyskusji metodologicznej*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1960, z. 3, s. 181—201; *Spór o mythos w amerykańskiej krytyce literackiej*, „Zeszyty Naukowe KUL" III(1960), z. 4 s. 61—70; *„Ciąg scenicznych gestów" w teatrze Norwida*, (w:) *Sceniczny gest poety*; *Filozofia teatru*, „Dialog" 1961, nr 5, s. 119—124; *Teoria dramatu na Zachodzie (1945—1960)*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z. 3, s. 290—316, 1962, z. 1, s. 289—309; *Wkład Francji w nową estetykę teatru*, „Kwartalnik Neofilologiczny" 1962, nr 3; *Tragizm — czy smród metafizyczny?* „Dialog" 1971, nr 6, s. 101—112; *„Podróż do kresu nocy"*, (w:) tomie autorki: *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 228—247; *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krakusie" Norwida*, „Roczniki Humanistyczne" 1971, z. 1, s. 135—145 oraz w tomie *Sceniczny gest poety*, s. 210—227; *Kropla czasu w teatrze Norwida*, (w:) pracy zbiorowej: *Cyprian Norwid. 150-lecie urodzin*, Warszawa 1973, s. 39—52; *Inspiracja Ingardena w teatrologii współczesnej*, „Dialog" 1976, nr 5, s. 91—99; *Two concepts of time in dramatic structure: Turgenev and Norwid*, (w:) *For Wiktor Weintraub*, The Hague 1975, s. 479—492; *La structure temporelle du drame Brechtien „La vie de Galilée"*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. XIX, 1976, nr 2, s. 35—48; *Le théâtre dans la pensée contemporaine*, trad. Fr.

Rosset, „Cahiers Théâtre Louvain 54" 1985; *Le théatre liturgique an XX^e siècle* (*Genres et formes*), (w:) *Problèmes, interférences des Genres an théâtre et les fêtes, en Europe*, Etudes... réunies et présentées par I. Mamczarz, Paris 1985; *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.

Smolenskij J., *Partitura ritma*, „Tieatr" 1974, nr 6.

Souriau E., *Le Cid et l'espace-temps*, „Revue d'Esthétique" 1950, nr 3; *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950; *Paysages*, „Revue d'Esthétique" 1960; *Time in the Plastic Arts*, (w:) *Reflection on Art*, ed. S. K. Langer, 1961, przedr. (w:) „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" t. VII, nr 4, s. 294—307; *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1963; *Situation dramatique et participation collective*, (w:) *Théâtre et collectivité*, Paris 1953, s. 54—67; *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 2, s. 259—282.

Speaight R., *Nature in Shakespeare tragedy*, London 1955.

Stabryła S., *Mit w dramacie XX wieku*, „Ruch Literacki" 1967, z. 4.

Starobinski J., *Reconnaissance de Bachelard*, Genève 1964; *Hamlet et Freud*, Paris 1967; *Racine i poetyka spojrzenia*, tłum. W. Karpiński, (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 241—257.

Starowieyska-Morstinowa Z., *O gest chłopski*, „Listy z Teatru" 1947, nr 12, s. 4—5.

Steinbeck D., *Inszenierungsformen des „Tannhauser". Untersuchungen zur Systematik der Operregie*, Berlin, Phill. Diss., 1963; *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft* XIV, Regensburg 1964; *Die Oper als teatralische Form. Notizen und Anmerkungen zu einer Theorie*, (w:) *Die Musikforschung XX*, 1967; *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

Steiner G., *The death of tragedy*, London 1961.

Stern D., *On kinesic Analysis*, „The Drama Review" 1979, Sept.

Stern L., *Introduction à une théorie de la tragédie*, „Revue d'Esthétique" 1965, nr 3.

Sterz E., *Der Theaterwert der szenischen Bemerkungen im deutschen Drama von Kleist bis Gegenwart*, Berlin 1963.

Stępień A., *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975, Lublin 1984.

Straszewska M., *O milczeniu i ciszy u Norwida*, „Przegląd Humanistyczny" 1964, nr 4, s. 47—65.

Stróżewski W., *Gli studi di estetica di Roman Ingarden*, „Rivista di Estetica" 1963 VIII, fasc. I, s. 131—142.

Sturzl E., *Die Zeit in den Dramen J. B. Priestleys*, Germ. Rom. Monatschrift Bd. VII 1957 H. 1.

Styan J. L., *The dramatic experience*, Cambridge 1965; *Partytura dramatu*, tłum. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 3, s. 209—249.

Szczuka W., *Kultura gestu scenicznego*, Warszawa 1962; *Gest sceniczny*, Warszawa 1970.

Szondi P., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M., 1961.

Świderska A., *O gest kontuszowy*, „Listy z Teatru" 1946, nr 8, s. 1—2, 1947, nr 10 s. 28.
Tairow A., *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, wstęp i noty J. Koenig, tłum. J. Ludawska, Warszawa 1964.
Taranienko Z., *Czas i przestrzeń Joyce'a (o epizodzie dramatycznym „Ulissesa")*, „Studia Filozoficzne" 1969, nr 6, s. 97—118.
The concepts of space and time. Their structure and their development, ed. M. Capcho, Boston Studies, „The Philosophy of Science" vol. XXII 1975.
Theorie des Dramas, ed. V. U. Stahle, Stuttgart 1973.
Thomas L. X., *Anthropologie de la mort*, Paris 1975.
Tischner J., *Perspektywy hermeneutyki*, „Znak" 1971, z. 2—3.
Tonge F., *L'art du dialogue dans les comédies en prose d'Alfred de Musset*, Paris 1967.
Topos i temat. (Wybór przekładów), „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 1.
Total theatre. A critical anthology, ed. E. T. Kirby, New York 1969.
Tragedy: vision and form, ed. R. W. Corrigen, San Francisco 1965.
Turk H., *Dramensprache als gesprochene Sprache*, Bonn 1965.
Tyrmand M., *Czas w sztukach plastycznych*, „Res Facta" 1967, s. 122—126.
Unamuno M. de, *The tragic sense of life in men and peoples*, London 1921.
Todorov T., *L'origine des genres*, (w:) *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, s. 44—60.
Tragique et tragédie, Montréal, Presses Univ., 1979.
Tonelli Fr., *L'Esthétique de la cruauté. Etude des implications esthétiques du théâtre de la cruauté d'Ant. Artaud*, Paris 1972.
Vachon A., *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Paris 1965.
Vailland R., *Expérience du drame*, Paris 1953.
Valency M., *Kilka uwag o formie i znaczeniach w dramacie współczesnym*, tłum. P. Szymanowski, „Dialog" 1976, nr 7, s. 98—104.
Van Laan T. F., *The idiom of drama*, Ithaca 1970.
Vatanabe M., *L'Ecriture théâtrale*, „Revue Shingeki" Tokyo 1968, vol. XV.
Veinstein A., *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris 1955.
Vernant J. P., *Edyp bez kompleksu*, tłum. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 4, s. 385—403.
Vernois P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris 1972.
Villiers A., *Le personnage et l'interprète*, Paris 1959.
Volbach W. R., *Time and space on the stage*, „Educational Theatre Journal" 1967, vol. XIX, nr 2.
Von Ledebur R., *Überlegungen zur Aesthetik Roman Ingerdens an Beispielen neuerer deutscher Shakespearerezeption*, „Poetica" (Amsterdam) 1976, nr 2, s. 134—144.
Wachtangow J., *Poszukiwania*, wybór i tłum. H. Bieniewski, noty J. Koenig, Warszawa 1967.
Weinrich H., *Le temps*, Paris 1973.
Weischedel W., *Das heutige Denken zwischen Raum und Zeit*, „Universitas" 1967, z. 12.

Weisinger H., *Tragedy and paradox of the fortunate fall*, Michigan State Univ. Press. 1953.
Weissman Ph., *Creativity in the theatre. A psychoanalytic study*, New York 1965.
Wellek R., *Główne kierunki w krytyce literackiej XX wieku*, „Życie Literackie" 1965, nr 8.
Wellwarth G. E., *The theatre of protest and paradox*, London 1965.
Wellwarth G. E., *Modern drama and the death of God*, Mad. Wisconsin, 1986.
Went-Daoust X., *Le symbolisme des objets et l'espace mythique dans le théâtre de Jean Genêt*, 1980.
Weyl A., *The open world*, New Haven 1952.
Wildbolz A., *Analyse und Interpretation der Zeitstruktur im modernen Theater*, Diss. Wien 1955.
Williams R., *Modern tragedy*, Stanford Univ. Press 1966.
Woźniakiewicz-Dziadosz M., *Funkcja didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 3, s. 3—38.
Wprowadzenie do nauki o teatrze. (Materiały), wybór i oprac. J. Degler, Wrocław, t. I: *Dramat—teatr*, 1974, t. II: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, 1977, t. III: *Odbiorcy dzieła teatralnego: widz-krytyk-badacz*, 1978.
Zawistowski W., *Granice dramatu dzisiaj*, „Dialog" 1983, nr 9, s. 91—97.
Ziomek J., *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
Zotow N. N., *Osnowy dramaticzeskogo dialoga*, Moskwa 1964.
Zucchelli B., *Ricenti teorie sull'origine della tragedia e del tragico*, „Paideia" XXI 1966, s. 197—215.

Indeks osób

(Nie obejmuje streszczeń obcojęzycznych i bibliografii)

Abel Lionel 219
Adamczewski Zygmunt 38-42
Adamov Arthur 118, 119, 326
Adamov Jacqueline 118
Adler Alfred 360, 361
Ajschylos 44, 47, 84-86, 113, 343
Alain (właśc. Emile Chartier) 197
Aleksander I, cesarz rosyjski 200
Alter Jean 237, 240, 244, 256, 257
Anderson Maxwell 47
Angerer Paul 325, 326
Anrieu Paul 135, 148
Appia Adolphe 28, 99, 121, 325, 350
Apresjan Jurij D. 173
Argyle Michael 299
Arnold Wilhelm 162
Arrivé Michel 299
Artaud Antonin 55, 92, 94, 109, 110, 114, 120, 197, 292, 293, 308
Arystoteles 14, 15, 39, 45-48, 88, 89, 110, 112, 123
Augustynek Zdzisław 333

Bab Julius 124
Bablet Denis 144
Bachelard Gaston 7, 68-74, 76, 104, 115, 116, 120, 121, 273, 274, 311, 314, 315, 317, 318, 321, 323, 330, 331, 336, 337, 346, 364
Bachtin Michaił M. 317
Balcerzan Edward 6, 196, 238, 249, 250, 251, 317
Balthasar Hans Urs von 60, 62, 64-66, 361
Banu G. 229
Barba Eugenio 98, 362, 363
Bardot Brigitte 150
Barrault Jean Louis 122, 297, 308, 350
Barthes Roland 111, 151, 161, 172, 193, 197-199, 201, 214, 232, 261
Bartolucci Giuseppe 301, 302
Batteux Charles 197
Baty Gaston 15, 308
Baudelaire Charles 102, 105
Beckett Samuel 52-54, 58, 60, 117, 118, 203, 219, 222, 223, 242, 254, 256, 272, 293, 295, 299-301, 306, 324, 326, 327, 344, 345, 348, 349, 355
Béhar Henri 117
Bense Maks 246-249, 251
Beraldo G. 217
Berger Blandine Dominique 57
Berger Gaston 11, 334
Bergson Henri 13, 17, 23, 307, 311, 330, 336
Bernanos Georges 50
Berry Francis 301
Berton Jean-Claude 345
Bieńkowska Ewa 77, 82
Birdwhistell Ray 169, 206, 310
Birkhoff George David 247, 249
Blanchot Maurice 316, 317

Błoński Jan 68, 94, 292
Bodkin Maud 82-86
Bogatyriew Piotr G. 37, 161, 180-183, 185, 188-191, 193, 194, 197, 203, 212, 250, 251
Bond Edward 306
Bortnowska Halina 77
Bossuet Jacques-Bénigne 270
Bour Pierre 162
Bourilly Jean 44
Brach Jolanta 196, 238, 239
Braun Kazimierz 95
Brecht Bertolt 44, 51, 53, 58, 60, 148, 150, 152, 154, 155, 160, 209, 220, 251, 252, 322, 326, 334, 340, 348
Brereton Geoffrey 45, 47
Brook Peter 98, 145, 353
Brooks Cleanth 92
Brušák Karel 184, 185, 194, 234
Brzoza Halina 340
Büchner Georg 52, 53, 120, 300, 321, 340
Bühler Johannes 181
Bujak Adam 58
Bundalek Karel 35
Burdowicz-Nowicka Maria 169
Burian Emil František 190
Burian Václav 189
Burkhard Weronike 164
Burke Kenneth 87, 88
Burns Elizabeth 95, 153, 362
Buyssens Eric 200, 208
Byrski M. Krzysztof 95
Bystroń Jan Stanisław 308

Camus Albert 51, 52
Carnap Rudolf 210
Cassirer Ernst 74, 79
Cayrol Jean 310
Champigny Robert 293-295, 297
Chaplin Charles 99, 176, 197
Chomsky Noam 213, 214
Chudak Henryk 68
Cichowicz Stanisław 77, 304
Claudel Paul 18-20, 23, 50, 51, 58, 66, 71, 121, 258, 264, 297, 298, 301, 306, 309, 316, 318, 322, 328-330, 335, 342, 344-347, 356
Cohen Percy S. 78-80
Copeau Jacques 145, 147
Corneille Pierre 102, 105, 106, 142, 249, 255, 269, 278, 342
Craig Gordon 28, 99, 121, 145, 147, 325
Crane Ronald S. 88, 89
Crémieux Benjamin 292
Csató Edward 298
Cube Felix von 249-252
Čyževskyj Dmytro 181
Czapów Czesław 161, 163
Czapów Gabriela 161, 163
Czarnowski Stefan 308, 315, 327
Czechow Anton P. 187, 203, 268, 334, 342

Dalcroze Emile zob. Jaques-Dalcroze E.
Deák Francis 195
Degler Janusz 6, 196
Dejmek Kazimierz 324
Demarcy Richard 128, 147-152, 161, 170
De Marinis Marco 224, 225, 231-233, 237, 245
Derrida Jacques 114, 261, 291-293, 352
Descotes Maurice 128-131
Diderot Denis 160, 197
Diederichsen Diedrich 134, 135
Dietrich Margaret 139, 140
Dietrich Marlene 150
Díez-Borque José 205, 224, 322
Dinu Michai 253, 255
Doležel Lubomir 236
Domenach Jean Marie 39, 42, 51-56
Dorson Richard M. 75, 76, 78
Dort Bernard 154, 155
Dorval Marie 129
Dostojewski Fiodor M. 46, 56

Dullin Charles 15
Dumas Alexandre, syn 130
Durand Gilbert 68, 73-77, 86, 330, 331
Durand Régis 205-208, 234, 282, 315
Durkheim Emile 79, 153
Duvignaud Jean 94, 124-128, 145-147, 153, 157-161, 169, 264
Dziamski Grzegorz 244
Dżochadze Natalia 340

Eco Umberto 172, 173, 199, 205-208, 215, 223, 230, 245, 261
Egbak Niels 302
Elam Keir 224, 230, 231
Eliade Mircea 60, 68, 73, 76, 81, 82, 86, 97, 99, 120, 121, 315, 316, 327, 329, 331, 335, 346, 349
Eliot Thomas Stearns 50, 84-86, 258, 269, 311, 316
Ellis-Fermor Una 48
Ertel E. 224
Eurypides 343
Eysenck Hans Jürgen 162

Falk F. 59
Fanchette Jean 162, 163
Faryno Jerzy 317
Faulkner William 46
Fehling Jürgen 62
Féral Josette 244
Ferenczi Sandor 75
Fergusson Francis 87, 88, 92
Fialkowski Aline 77
Fink Eugen 359
Fischer-Lichte Erika 224, 231, 233-236
Foucault Michel 151
Fourcé Michel 295
Francastel Pierre 217, 308
Frank Joseph 316, 317
Freud Sigmund 67, 68, 75, 76, 79, 100, 102, 104, 109, 110, 113, 114, 163, 290, 291, 293, 353, 356, 357, 361
Frisch Max 135
Fromm Erich 76
Frycz Karol 325
Frye Northop 46, 87, 89-91, 99
Fuchs Georg 28

Gadamer Hans Georg 91
Galileusz (Galileo Galilei) 247
Gállego Cándido Pérez 322, 323
Garapon Robert 299
Garvin Paul L. 185, 195
Gawroński Jerzy 62
Genêt Jean 118, 120, 156, 219, 242
Genette Gérard 310, 316, 317, 331
George Mlle (właśc. Marguerite Josephine Weymer) 129
Ginestier Paul 256, 266-270
Girard René 92, 93
Giraudoux Jean 106, 107, 298-342
Gladston J. 312
Goethe Johann Wolfgang von 113, 134, 147, 322
Goffman Erving 95, 165, 166, 170, 206, 264, 362
Gogol Nikołaj W. 317
Goldmann Lucien 155-157, 169, 170
Gołaszewska Maria 36
Gołdyka Leszek 308
Gombrowicz Witold 156, 157, 187, 360, 362
Goodman Paul 89
Gorki Maksym 53
Got Jerzy 6
Gottschalk T. F. 35
Gouhier Henri 7, 12-23, 44, 47, 48, 60-62, 65, 132, 265, 268, 340-343, 357
Graff Piotr 36
Grédion S. 309
Green André 108-114, 120
Green Julien 337
Greimas Algirdas Julien 172, 173, 199, 229, 231, 241, 262, 266, 270-275, 278, 279, 297
Gropius Walter 144, 145

Grotowski Jerzy 58, 60, 68, 95, 98, 100, 152, 163, 353
Guiomar Michel 115
Guiraud Pierre 249
Gurenko Jewgienij G. 35
Gurvitch Georges 124, 126, 160, 169

Hall Edward Twitchell 169, 311, 312, 332
Hamon Philippe 270, 274-276, 279
Handke Peter 306
Hartmut Sierig 62
Hauptmann Gerhart 322
Havránek Bohuslav 190
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 42, 247
Heidegger Martin 76, 141, 305, 307, 330, 334, 344, 346
Heintze Thomas 168
Helbo André 205, 207, 208, 210, 222, 224, 234, 253
Hertz Aleksander 123
Hitler Adolf 42
Hjelmslev Louis 172, 173, 207, 214, 215, 276, 358
Hochkeppel Willy 344
Holm Ingvar 138
Hołówka Teresa 312
Honoriusz z Autun 98
Honzl Jindřich 37, 183-185, 189, 191, 193, 212, 213, 250, 276
Hoppe Hans 326
Horzyca Wilam 318, 327, 328
Hostinský Otakar 177
Hugo Victor 129
Huizinga Johan 359
Husserl Edmund 141, 276, 307

Ibsen Henrik 52, 63, 220, 322
Infeld Leopold 345
Ingarden Roman 10, 12, 24-37, 100, 175, 196, 227, 228, 248, 276, 307, 341, 357
Ingham Roger 299
Innes Christopher D. 60
Ionesco Eugène 52-55, 58, 60, 115-118, 120, 199, 279, 280, 299, 300, 306, 323, 324, 326, 340, 349
Issacharoff M. 246
Iwanow Wiaczesław W. 199

Jačinský B. 191, 192
Jacquot Jean 44, 144
Jakobson Roman O. 161, 172, 180-182, 188, 190, 193, 199, 206, 211, 226, 250, 353, 363
Jakubiński Lew P. 190
Jamati Georges 11
Jammer Max 309
Jan Ewangelista św. 287
Jansen Steen 173, 211, 220, 221, 240, 246, 256, 274, 276-278
Jaques-Dalcroze Emile 325, 350
Jarry Alfred 52, 54
Jasińska Zofia 301
Jaspers Karl 39, 47, 48
Jaumin M. 139
Johnson Samuel 48
Jousse Marcel 281, 285-288
Jouvet Louis 15, 308
Jung Karl Gustav 67, 74-76, 79, 82, 119, 219, 361
Junghans Ferdinand 338, 339, 341, 344

Kaczmarek Wojciech 66
Kalinowski Witold 145
Kalmar László 252
Kandinsky Wassily 310
Kantor Tadeusz 241
Kaszyński Stanisław 325
Kerr Walter 49
Kierkegaard Søren Aabye 49
Kijowski Andrzej Tadeusz 239, 241, 242
Kindermann Heinz 124, 132-134
Kirby Ernest Theodore 94, 97, 121
Kitto Humphrey Davy F. 47
Klee Paul 310

Klotz Volker 299, 300, 319, 320, 322, 338-340
Klünder Jürgen 141
Kniagininowa Maria 249
Kofler Edward 253, 255
Kouřil Miroslav 189
Kowzan Tadeusz 6, 94/95, 193, 196, 197, 199, 200-204, 212, 233, 234, 238, 239
Kreuzer Helmut 249
Kridl Manfred 175, 196
Kristeva Julia 172, 199, 207, 216
Kroetz Franz Xaver 306
Krook Dorothea 46-49
Krysiński Władimir 238
Krzemień-Ojak Sław 36
Kuczyński Janusz 36

Labuda Aleksander Wit 310, 316
Lacan Jacques 101, 114, 289-291, 293, 352
Lalewicz Janusz 198
Langer Susanne 39, 47, 87
Larthomas Pierre 296-298, 352
Leach Edmund Ronald 79
Le Bon Gustave 129
Ledebuhr Ruth von 35
Leenhardt Jacques 102
Leeuv Gerardus van der 76
Léger Fernand 310, 326
Leibniz Gottfried Wilhelm 350
Leiris Michel 160
Lemaître Frédéric 129
Leroi-Gourhan André 74, 281-284, 308, 309, 323, 330
Lessing Gotthold Ephraim 316, 350
Levinas Emmanuel 291, 292
Lévi-Strauss Claude 68, 73, 76, 79, 80, 93, 99, 272, 335
Lewański Julian 6
Lichaczow Dmitrij S. 317, 318
Lorenzo Luciano García 322
Lukács György 168

Łapiński Zdzisław 88-90
Łotman Jurij M. 172, 199, 200, 235, 242, 243, 247, 317, 318
Łoziński Romuald 68

Maciąg Włodzimierz 42
Maciejewski Marian 66
Madaule Jacques 50, 299, 301
Maeterlinck Maurice 121, 187, 309, 321, 353, 355
Makarius Laura 93, 94
Makota Janina 36, 37
Makowiecki Tadeusz 325
Malinowski Bronisław 79
Mallarmé Stéphane 72, 102, 104
Malraux André 42
Mandel Oscar 45
Marcel Gabriel 13, 23, 59, 65, 265, 307
Marconi Emo 302
Marcus Solomon 205, 240, 252-255, 257, 258, 278
Marinetti Filippo Tommaso 326
Marivaux Pierre Carlet de Chamblain 246
Markiewicz Henryk 36, 155
Marks (Marx) Karl 76, 357
Marouzeau Jules 297
Martinet André 226
Matejka Ladislav 195, 236
Matoré Georges 307, 310, 311, 316
Mauron Charles 101-108, 120, 122, 274, 346
Mauss Marcel 153, 159, 206
Mayenowa Maria Renata 180, 190, 191, 251, 298
Mazzetti Lorenza 119
Mead George H. 163
Meili Richard 162
Melchiore Virgilio 78
Melville Herman 46
Merlau-Ponty Maurice 330, 346
Metz Christian 207
Miciński Tadeusz 121, 322
Mickiewicz Adam 147, 322, 335
Miller Arthur 39, 52, 345
Milosz Oscar 316

Minkowski Eugène 307, 308, 330, 334, 346
Miodońska-Brookes Ewa 325, 328, 349
Modrzewska-Węglińska Renata 264, 348
Mojsiejew Igor A. 149
Moles Abraham 166, 167, 249, 311, 313, 314, 355
Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 102, 106, 249, 278
Moltmann Jürgen 62
Monferier Jacques 117
Monroe Marylin 150
Montherlant Henry de 222, 269
Moreno Jacob L. 162, 163
Morris Charles William 210
Mounin Georges 193, 199, 205, 208-211, 230, 363
Mroczkowski Przemysław 82
Mrożek Sławomir 138
Mukařovský Jan 28, 33, 174-176, 185, 188-193, 197, 200, 227, 299
Murray Gilbert 82

Nerval Gérard de 102, 105
Nietzsche Friedrich 42, 50, 76, 292, 293, 353, 357
Norwid Cyprian 54, 55, 147, 303, 306, 313, 325, 327, 335, 338, 348, 356

Offenbach Jacques 149
Ong Walter 91, 303
Onimus Jean 117
Orłowski Hubert 250
Ortwin Ostap 121
Osiński Zbigniew 6, 95, 196, 236, 238, 250, 251, 318, 327, 328
Osolsobě Ivo 194, 236, 237
Ossowski Stanisław 123
Osterwa Juliusz 58

Pagnini Marcello 199, 213, 214, 218, 245
Pascal Blaise 264, 270
Pavis Patrice 224-228, 234, 245, 246
Pawłowski Tadeusz 248, 249
Peirce Charles S. 225, 248
Pépin Jean 335
Petsch Robert 338, 341
Philibert Michel 81, 352
Philipe Gérard 150
Piaget Jean 315
Pirandello Luigi 163, 220, 236, 269, 270
Piscator Erwin 145
Pitoëff Georges 15
Plebe Anna 310
Poe Edgar Allan 72
Polieri Jacques 145
Polti Georges 249, 263
Pomian Krzysztof 79
Poulet Georges 67-70, 72, 73, 104, 116, 121, 279, 318, 323, 328, 330, 332, 334, 337, 338, 346
Poznański Zygmunt 129
Priestley John Boynton 340, 344, 345
Prieto Luis J. 172, 173, 199, 211, 213-216
Prior Matthew E. 299
Pronko Léonard C. 122
Propp Władimir J. 261, 270-272, 274
Proust Marcel 316
Pütz P. 338, 339

Racine Jean 19, 23, 50, 101-103, 105, 106, 142, 155, 249, 255, 265, 270, 278, 281, 299, 337, 342, 356
Raglan Fitzroy Richard Somerset 82
Rahner Karl 303, 304
Raphael D. D. 45, 47, 48
Rastier François 278
Raszewski Zbigniew 6, 44
Ravar Raymond M. 135, 148
Reinhardt Max 121, 144, 145, 147
Renouvier P. 164
Richard Jean Pierre 72, 104, 299
Richards Ivor Armstrong 48, 346
Richelieu Armand Jean du Plessis de 130

Ricoeur Paul 73, 76-78, 80-82, 91, 303-306, 333, 335, 352, 356-358
Riewzin Izaak I. 199, 253, 293, 363
Riewzina Olga G. 199, 253, 293, 363
Rilke Rainer Maria 72, 316, 317
Rittner Tadeusz 313
Robin Pierre 117
Rohmer Eric 313, 355
Romilly Jacqueline de 343, 344
Rousset Jean 72
Rovetta A. 302
Rowiński Cezary 73
Różewicz Tadeusz 324
Ruffini Franco 173, 193, 205, 210-216, 220, 221, 234, 245, 256, 261, 276, 278, 279
Rulewicz Wanda 230, 239

Saint Just Antoine Louis de 42
Sardou Victorien 131
Sarnowska Elżbieta 75, 89
Sartre Jean Paul 44, 51, 52, 145, 344
Saussure Ferdinand de 220, 225, 237
Scève Maurice 337
Schaettel Marcel 68
Schechner Richard 95-99, 362, 363
Schéhadé Georges 117
Scheler Max 43
Scherer Jacques 153, 154
Schneider Heinrich 35
Schneider Reinhold 60, 62-65
Schopenhauer Arthur 350
Schraud P. 132
Schuf O. F. 62
Schumann 58
Scribe Eugène 130, 131, 267, 270
Sebeok Thomas A. 172, 173, 208
Segre Cesare 222, 223, 245, 301
Sewall Richards 45-47, 49
Shakespeare William 47-50, 64, 87, 92, 107, 113, 218, 220, 301, 340, 345, 346, 356
Shaw Georg Bernard 268
Siedlecki Franciszek 182, 325
Sieroszewski Wacław 97
Simmel Georg 153
Sinko Grzegorz 6, 173, 238-241, 306
Skwarczyńska Stefania 6, 9, 190, 196, 262, 265, 298
Sławińska Irena 9, 34, 38, 57, 59, 88, 154, 155, 171, 265, 298-300, 321, 325, 338, 345, 348
Sławiński Janusz 173, 175
Słowacki Juliusz 321, 325, 335
Sofokles 47, 50, 76, 87, 89, 208, 343
Sokół Lech 239
Sonrel Pierre 143
Sorokin Pitrim A. 308
Souriau Etienne 11, 14, 19, 60, 132, 142, 189, 231, 249, 261-268, 270-272, 274, 278, 295, 319, 340-342
Spitzer Leo 116
Stalin Józef 42
Stanisławski Konstantin S. 160, 162
Starobinski Jean 71, 72, 104, 299, 346
Steinbeck Dietrich 26, 29-37, 137, 161, 170, 211, 228, 265, 266, 339-341
Steiner George 38, 50-53, 55, 56
Stępień Antoni 36, 37
Sterz Erika 301
Strindberg August 52, 118, 322, 355
Sugiera Małgorzata 239
Sus Oleg 174, 236
Swinarski Konrad 324
Synge John Millington 53
Syrkuz Szymon 144
Szajna Józef 324
Szekspir zob. Shakespeare William

Świontek Sławomir 226

Taine Hyppolite Adolphe 103
Tairow Aleksandr J. 239
Tatarkiewicz Anna 315
Teilhard de Chardin Pierre 99, 284, 311, 321
Teodorescu-Brinzeu P. 255
Terlecki Tymon 123

Tesnière Lucien 270
Therrien Vincent 68
Tischner Józef 77
Titunik Irvin R. 195, 236
Tiutczew Fiodor I. 317
Tołstoj Lew N. 53
Trzynadlowski Jan 236
Turgieniew Iwan S. 348

Ubersfeld Anna 225, 227-230, 233, 234, 237
Unamuno Miguel de 39

Vachon André 328, 329, 345, 346
Valéry Paul 102, 105, 311
Van Laan Thomas F. 301
Veinstein André 9
Veltruský Jiři 185-188, 190, 193, 195, 202, 236, 242, 246, 265, 266, 306, 326
Vernois Paul 115, 116, 120, 122, 279, 280, 323, 324
Villiers André 11, 142, 161
Villiers de L'Isle-Adam Auguste de 309
Vodička Felix 227
Volbach Walther R. 350
Voltz Pierre 117

Wagner Richard 121, 184, 191, 325, 350
Wahl Jean 346
Wallis Aleksander 312
Wallis Mieczysław 196
Watson Juan Broadus 169
Weischeidel Wilhelm 350, 351
Weiss Peter 220
Wekwerth Manfred 155
Wierusz-Kowalski Jan 315
Wildbolz A. 344
Wilder Thornton 20, 342, 344, 345
Wilnauer F. 62
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 56, 110, 118
Witruwiusz (Marcus Vitruvius Pollio) 217
Wittig Susan 218-220
Woytyga-Zagórska Wiesława 261
Wölfflin Heinrich 146, 320
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 301
Wyspiański Stanisław 63, 121, 183, 322, 324, 325, 328, 332, 335, 349

Young Marjorie 58

Zabłocki Nikołaj A. 317
Zapolska Gabriela 313
Zavodský Artur 194
Zich Otakar 174, 177-180, 182, 185, 188-195
Ziomek Jerzy 196, 238, 239
Znaniecki Florian 163, 308

Żurowski Maciej 316
Żyłko Bogusław 199, 242

Opracowała *Barbara Gomulicka*

Spis treści

Założenia książki 5

Teatr w oczach filozofów 11

Egzystencjalna filozofia teatru 12
Ingardenowska teoria dzieła teatralnego 24
Tragizm — czy „odor metaphysicus"? (Spór o tragedię znów wznowiony) 38

Symbol, mit, archetyp 67

Preliminaria krytyki symbolicznej 67
Od psychoanalizy do psychokrytyki i z powrotem 100

Socjologiczne widzenie teatru 123

Semiotyka teatru 171

In statu nascendi: Praga 1931 - 1941 174
Semiotyka teatru — dziś 195

Kluczowe problemy 260

Sytuacje i postaci 261
Gest i słowo w perspektywie antropologicznej 281
Przestrzeń i czas 307
Zamiast podsumowania 351

Résumé 365

Summary 373

Bibliografia
I. Socjologia teatru 385
II. Strukturalizm i semiotyka teatru 394
III. Ogólna teoria teatru: teatr w perspektywach antropologicznych 406

Indeks osób 425

433

BIBLIOTEKA NARODOWA

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Wydanie pierwsze. Nakład 1850+150 egzemplarzy
Arkuszy wydawniczych 27,0. Arkuszy drukarskich 27,25
Papier drukowy satynowany kl. III 80 g, 61×86 cm
Oddano do składania w styczniu 1989 roku
Podpisano do druku w lipcu 1990 roku
Druk ukończono w lipcu 1990 roku
Zamówienie nr 36/89

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego

Nakładem PWN
ukazały się:

IRENA SŁAWIŃSKA

Odczytywanie dramatu

Warszawa 1988

O dramacie
Od Arystotelesa do Goethego
Poetyki, manifesty, komentarze

Antologia, pod redakcją

ELEONORY UDALSKIEJ

Warszawa 1989

ISBN 83-01-09327-7

25.08.90

BN
BIBLIOTEKA NARODOWA
1341267

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001018432112