

II. RECENZJE

Gilles Girard, Claude Rigault, L'UNIVERS DU THÉÂTRE. Presses Universitaires de France Vendôme 1978, ss. 232.

L'Univers du théâtre — sam tytuł zmusza do sięgnięcia po tę pozycję, ponieważ niedostatek prac z dziedziny teatru dotkliwie jest odczuwany przez jego badaczy i miłośników. Jest to także powód, dla którego wydaje się ona godna przedstawienia polskiemu czytelnikowi.

Publikacja składa się z trzech części: pierwsza jest poświęcona spektaklowi, druga — partyturze i fabule, trzecia nosi tytuł *Manifestations*, który rozszyfrowany będzie poniżej. Ciekawy jest sposób prezentacji problemów. Autorzy zaczynają swoje wywody na temat danego zjawiska od przytoczenia jego definicji encyklopedycznej lub słownikowej, po czym konfrontują ją najczęściej z definicjami autorów uznanych za klasyków w dziedzinie teatrologii. Z kolei następuje rys historyczny a następnie ilustracja przykładami reprezentatywnymi dla teatru współczesnego.

Część pierwszą rozpoczyna krótki rozdział poświęcony komunikacji w teatrze, a właściwie teatrowi jako systemowi komunikacji. Godne przytoczenia są pojęcia komunikacji typu „intrafictionnel” i „extrafictionnel”, ponieważ często występują w dalszych częściach książki.

Korzystając z definicji Mounina (określa on przedstawienie teatralne jako konstrukcję relacji bardzo złożonych między sceną a salą; w każdym momencie, na różnych płaszczyznach wytwarzają się stymulatory językowe, wizualne, świetlne, plastyczne. Każdy z nich należy do innego systemu, którego zasady można wyłożyć, s. 25), autorzy uważają, że typ komunikacji „intrafictionnel” dotyczy sceny, podczas gdy typ „extrafictionnel” występuje w relacjach między sceną a salą.

Najobszerniejszy rozdział omawianej książki

obejmuje dwanaście podrozdziałów poświęconych językom teatru. W rozdziale tym autorzy powołują się między innymi na typologię Ingardena, wskazując na następujące funkcje języka: przedstawienie, ekspresja, komunikacja, perswazja. Jako rozwinięcie wywodu służą wypowiedzi Barthesa o twórczości Racine'a.

Uwagi dotyczące dialogu pochodzą z dzieł klasycznych z dziedziny teatrologii, takich jak: praca Larthomasa (*Le langage dramatique*), czy Scherera (*La dramaturgie classique en France*), zaś dialog jest analizowany według Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques*). Podlega również analizie zagadnienie różnicy między wypowiedzią skierowaną do publiczności („extrafictionnel”) a monologiem („intrafictionnel”).

Przy omawianiu gestu autorzy konfrontują definicję słownikową z określeniem Koechlina i Kowzana. Powołują się na typologię Larthomasa, Creswella i Greimasa. Poświęcają wiele miejsca funkcji modalności i efektem gestu, jego funkcji pragmatycznej i wartości symbolicznej. Autorzy ukazują ponadto różnorodne odczytanie gestu na przykładzie kilku propozycji realizacji postaci Fedry, podkreślając znaczenie znajomości technik gry (jednym z przykładów jest „gest oczyszczony” obecny w realizacjach twórczości teatralnej Brechta stworzonych pod kierunkiem Manfreda Karge i Matthiasa Langhoffa). Wiąże się z tym problem znaków (wcześniej w książce omawiany), ich hierarchii ustalonej przez reżysera (Grotowski w teatrze ubogim, charakteryzującym się dużym stopniem kodyfikacji wewnętrznej, czy teatr Nô, typowy teatr kodu i konwencji, gdzie cała przyjemność widza polega na rozszyfrowaniu znaków).

W rozdziale tym, omawiającym znaki i ich zagęszczenie, autorzy poświęcają wiele miejsca

aktorowi, mimice, słowu, kostiumowi, dekoracji itd.

Uwagę moją zaabsorbowało szczególnie omówienie ruchu, a zwłaszcza problem rytmu postaci i jej współczynnik żywotności wprowadzony przez Rewzina, według którego parametrem ruchliwości postaci jest współczynnik między wejściami i wyjściami postaci a globalną liczbą scen.

Interesujące są także uwagi dotyczące mimiki wspomaganej makijażem, dostarczającym informacji o wieku, charakterze i temperamencie postaci. Tym bardziej są one ciekawe, że semiotologia fizjonomii nie jest jeszcze opracowana w stopniu, który pozwalałby na pomijanie informacji kontekstu i innych języków teatru. Jako przykład autorzy przytaczają doświadczenia teatru Grotowskiego oraz teatru Kathakali, w których aktorzy po długich ćwiczeniach potrafią używać równocześnie kilku mięśni twarzy w zróżnicowanych rytmach.

Znajomość kodu jest również niezbędna przy rozszyfrowaniu makijażu zmierzającego do materializacji cech ogólnych lub indywidualnych postaci (temperament, stan zdrowia, wiek). Znamienny jest tu przykład teatru w starożytnych Indiach, w którym jedynie znajomość kodu umożliwiała odróżnienie np. ras zachodnich od tubylców. Podobna sytuacja ma miejsce w teatrze chińskim, w którym nie można odczytać sensu sztuki bez znajomości kodu (np. czarny makijaż oznacza szczerłość, niebieski — brutalność, żółty — okrucieństwo itp.). Natomiast w teatrze Kathakali konkretne znaczenie posiada np. fryzura.

Dużo miejsca w tym rozdziale zajmuje kostium — dawniej własność aktora, świadcząca o jego zamożności i guście, dziś traktowany zupełnie inaczej. Przykładem obrazującym to stwierdzenie jest realizacja *Antygony* w Living Theatre, w której gra aktorów w codziennych ubraniach spowodowała zmiany w systemie komunikacji. Odwołując się do propozycji Barthesa, autorzy przytaczają jego zalecenie, aby kostium był argumentem o dużej wartości semantycznej, pozwalającym na rozszyfrowanie idei.

Omawiając wszechstronnie muzykę i szmery, autorzy podkreślają płynność granicy między nimi, korzystając z przykładu Open Theatre (asocjacja: dźwięk-ruch). Podkreślają rolę muzyki w strukturze aktantów, która określa związki postaci oraz ich ewolucję poprzez interfe-

rencję motywu przewodniego. Jako przykład służy reżyseria Planchona, gdzie orkiestra odgrywa o wiele większą rolę niż w dramacie wagnerowskim. U Claudela muzyka amplifikuje słowo i rozwija je, podczas gdy u Brechta muzyka posiada pewną autonomię w odniesieniu do słowa. Omówione jest tu także dość szeroko znaczenie muzyki w strukturalizacji przestrzeni dramatycznej — przestrzeni fikcyjnej przedstawionej i przestrzeni fizycznej przywołanej — na przykładzie realizacji utworu Arrabala *Dieu tenté par les mathématiques*. Dźwięk implikuje związek z czasem oraz rytmem przedstawienia. Muzyka sprawia wrażenie upływu czasu oraz przyczynia się do powstania rodzaju współdziałania między sceną a salą (np. Artaud i teatr okrucieństwa oddziałujący na sferę zmysłową).

Bardzo interesujący jest rozdział omawiający postać, a także próby zrezygnowania z niej dla racji filozoficznych, estetycznych czy politycznych. Postać, z pochodzenia człowiek, jest nośnikiem wszystkich znaków właściwych nadawcy — człowiekowi. Aktor musi być odpowiednio kształcony, musi posiadać umiejętność wykorzystania możliwości ciała, opanowania przestrzeni. Różni się on od przeciętnego człowieka tym, że potrafi wykorzystać całe swoje ciało i wszystkie jego części składowe a także głos w jego najróżnorodniejszych postaciach. Dużo miejsca zajmuje relacja między aktorem, reżyserem i tekstem. Autorzy wyraźnie zaznaczają, że dzisiejsze tworzenie postaci nie ma nic wspólnego z tradycyjnym modelem panującym we Francji do roku 1950. Przykładem jest chociażby Grotowski, u którego istnieje postać typu „robot”.

Drugą część książki wypełniają rozważania o fabule. Dla zobrazowania definicji Souriau, według której fabuła jest strukturą nuklearną w akcji, posłużono się opracowaniem *Ruy Blas* Anny Ubersfeld na podstawie typów Greinasa.

Omawiając funkcje wykorzystano typologię Proppa, jego tezę o możliwości podziału ciągu opowiedzialnych wydarzeń na sekwencje akcji — „funkcje” oraz o możliwości ustalenia reguł (mniej lub bardziej uniwersalnych) kombinacji tych jednostek. Autorzy powołują się również na prace Bremonda, który uważa, że wydarzenia nabierają sensu i organizują się w strukturalną serię czasową tylko w odniesieniu do człowieka, a tablica typów służy jako podstawa klasyfikacji ról spełnianych przez postać. Przykład

Tartuffe'a szeroko omówiony w tym rozdziale jest jedną z nielicznych w tej książce, konkretną propozycją analizy utworu.

Rozdział drugi tej części jest parafrazą teorii Jansena, ponieważ analizując wypowiedź dramatyczną jako fakt semiologiczny, autorzy przytaczają dwie kategorie grupujące jednostki planu tekstowego: repliki i wskazówki dla reżysera oraz plan sceniczny: postać i dekorację. Z tego wynika, że jednym z zadań analizy jest sporządzenie inwentarza kategorii obejmujących także sytuacje. Drugim byłaby klasyfikacja elementów — grupowanie replik i ich reżyserii, związek reżyserii z postaciami i dekoracją, gdzie ich obecność założona lub nie założona z góry, będzie stanowiła kryterium tejże klasyfikacji.

Dużo miejsca w tym rozdziale zajmuje omówienie takich pojęć jak: sukcesja — grupa sytuacji, których zapis zaczyna się od pierwszej sytuacji, zespół — grupa, opis zaczyna ostatnią sytuacją. Wynika z tego, że dynamika dzieła wyrażona jest w sukcesji, a zespół może formalizować charakter statyczny dzieła. W terminologii Jansena akcja odpowiada aspektowi statycznemu tekstu. Jej funkcją jest ustalenie systemu w zespole sytuacji w konkretnym tekście. Akcja ustanawia system w odniesieniu do intrygi stanowiącej jej „jądro”, a sytuacje wchodzi do akcji poprzez intrygę. Akcję może tworzyć jedna lub wiele intryg. W drugim przypadku wszystkie sytuacje różnych intryg są zjednoczone przez akcję w jeden system, wówczas gdy jedna z intryg nie może być odizolowana od żadnej innej. We wszystkich innych przypadkach każda intryga formuje akcję. Wtedy intrygi muszą być połączone w system w inny sposób. Intryga odpowiadając aspektowi dynamicznemu dzieła jest środkiem do ustalenia łańcucha w sukcesji sytuacji w odniesieniu do konfliktu formującego jądro. Ekspresja intrygi może odpowiadać ekspresji konfliktu, ale intryga może także „zawierać” liczne konflikty. Są to spostrzeżenia nie spotykane w literaturze polskiej a omówienie elementów struktury dramatu rzuca nowe światło na te niezwykle trudne problemy.

Omawiając poszczególne elementy partytury, autorzy zwracają uwagę na metafizykę prologu, zawartość informacyjną ekspozycji oraz konieczność rozwiązania. Każdy z tych elementów posiada swoje reguły i tradycje, które są w tym rozdziale zilustrowane między innymi

przykładami rozwiązań w utworach Becketta, Sartre'a i Brechta.

Ostatniej części *L'Univers du théâtre* pt. *Manifestations* nie można omówić bez wyjaśnienia tytułu. Autorzy wolą termin „manifestations” zamiast terminów — „gatunki”, „rodzaje”, które ich zdaniem, ograniczyłyby pole badań, nie pozwalając na omówienie konkretnych realizacji teatralnych ilustrujących przedstawiane teorie. Dlatego w tej części znajdziemy rozdziały omawiające tragedię, komedię, dramat mieszczański oraz sztuki współczesne. I tak w części tej, oprócz określeń bohatera tragicznego i momentu tragicznego, znajdują się omówienia między innymi struktury sztuki komicznej oraz trzy definicje tej sztuki zawarte w *Tractatus Coislinianus*.

Grotowski, Dario Fo, Stein, Mnouchkine, Kantor — nazwiska tych ludzi teatru pojawiają się często w rozdziale poświęconym wystawieniom współczesnym, w których tekst bywa traktowany jako pretekst, „trampolina” (Stein, Grotowski, Fo) czy przedmiot manipulacji (Kantor). Podobnie na uwagę zasługuje realizacja przez Dario Fo koncepcji Jodorowskiego, który uważa, że nigdy spektakl nie jest taki sam jak poprzedni czy następny, a tekst służy chwilę, po czym można go zniszczyć.

W rozdziale tym autorzy poświęcają wiele uwagi teatrowi dzisiejszemu, eksperymentom z różnymi formami teatralnymi, identyfikacji i nieidentyfikacji w teatrze posługując się przykładami Berliner Ensemble, Living Theatre, Théâtre du Soleil, Teatro Campesino i in. Omówione jest tu także znaczenie przygotowania aktorów uczestniczących w konkretnych spektaklach. Znamiennym przykładem jest Romy Davis — fundator San Francisco Mime Troupe, twórca teatru „de guerilla”. I tak na przykład teatr Schaubuehne organizuje dla aktorów lekcje historii i nauk politycznych, na których poruszane są kwestie związane z przygotowywanymi spektaklami. Podobnie postępuje Ariane Mnouchkine. Identyczny cel przyświeca Grotowskiemu, mimo że jego wymagania względem aktora dotyczą innej płaszczyzny. Jego działania koncentrują się na dojrzewaniu aktora, od którego wymaga całkowitej metamorfozy.

Książkę kończy analiza relacji widz — aktor, relacji niezbędnej do istnienia teatru. Mimo, iż Julian Beck z Living Theatre uważa, że widzowie mają oddziaływać na siebie, według

Grotowskiego teatrem jest to, co dzieje się między aktorem a widzem.

L'Univers du théâtre jest pozycją niewątpliwie ciekawą. Gilles Girard i Claude Rigault nie proponują żadnej metody analizy semiologicznej, chociaż omówienie głównych systemów znaków stosowanych na scenie zajmuje w tej książce wiele miejsca. Mimo, że teorie prezentowane przez autorów dotyczące omawianych zjawisk są eklektyczne, dobrze syntetyzują problemy. Jest to z pewnością kolejny przyczynek do opracowania naukowej metody analizy spektaklu teatralnego. Wydanie tej książki przyczyniło się do wniesienia pewnego ładunku do dzieł zjawisk składających się na widowisko teatralne.

Krystyna Modrzejewska, Opole

Jan Papiór, DIE IRONIE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS (IN THEORIE UND GESTALTUNG), Poznań 1979, ss.138 + 2 nfb.

W roku 1942 studenci uniwersytetu w Princeton mieli okazję wysłuchać wykładu Roberta Pen Warrena na temat poezji „czystej i nieczystej”; wywód znakomitego orędownika założeń badawczych New Criticism, opublikowany później w „The Kenyon Review”, zawierał m. in. cenne uwagi o funkcji ironii w dziele literackim. Tej kategorii estetycznej przyznał autor *Gubernatora* rolę szalenie doniosłą, widząc w niej przede wszystkim narzędzie, za pomocą którego twórca konfrontuje swoją wizję ze złożonością i przeciwieństwami doświadczenia. Innymi słowy: ironia wzbogaca dzieło, bowiem pozwala włączyć doń alternatywy zagrażające przekonaniom bezpośrednio wyłożonym, umożliwia konfrontację autorskiej wizji z postawami, które mogą się jej przeciwstawić; wydobywa zatem dzieło z naiwnej prostoty, podatnej na potencjalne ataki szyderstwa i parodii. Podobnie jak święci potwierdzali siebie godząc się na śmierć w płomieniach, tak twórca „potwierdza swoją wizję poddając ją próbie ironii w nadziei, że ogień ironii wizję tę uszlachetni [...]” (cyt. za: D. Daiches, *Krytyk i jego światy*, Warszawa 1976, s. 259).

Znamienne, jak wielu twórców literatury XX wieku zdradza skłonność do poddawania swych wizji owej oczyszczającej próbie ironii.

T. Mann, który sięga po ironię jako sposób wyniosłego zdystansowania się wobec relacji i zdarzeń, oraz B. Brecht, czyniący z niej środek do osiągnięcia efektów satyrycznych, zdają się wyznaczać granice skali ironii, skali obejmującej wielorakość form wyrazu i celów zastosowania tej kategorii estetyczno-filozoficznej. Teoretycy literatury próbują określić przyczynę, dla której twórcy współcześni tak chętnie nasycają swoje dzieła podtekstami ironicznymi. Określenie tej przyczyny staje się ważne zwłaszcza wówczas, gdy uświadomimy sobie, że przyjęcie przez pisarza ironicznej wizji świata przedstawionego jest sygnałem pewnego stosunku do rzeczywistości humanistycznej, a w dalszej konsekwencji kluczem do odsłonięcia stanu świadomości człowieka XX wieku. Jakie wpływy zewnętrzne ukształtowały ten stan i jak z kolei oddziałuje on na ową rzeczywistość to już dalsze fundamentalne problemy humanistyki, domagające się interpretacji.

Droga do rozwiązywania tych zagadnień wiedzie przez badanie zjawiska ironii w konkretnym materiale literackim. Bibliografia prac badawczych nad ironią jest dość obszerna, lecz, niestety, przeważają w niej opracowania obcych autorów. Polskie literaturoznawstwo może się wprawdzie poszczycić tak znakomitą osiągnięciem, jak studium o ironii Norwida, pióra Stefana Kołaczekowskiego (1934), nie wypełnia ono jednak głębokiej luki w zakresie wiedzy o ironii jako kategorii historycznej i filozoficznej. W takiej sytuacji ogromne znaczenie mają rozważania nad ironią pojmowaną w strukturalnym związku z komizmem, zawarte w pismach Z. Lempickiego, R. Ingardena, J. Kleina, J. Trzynaślowskiego, J. Krzyżanowskiego oraz w pracach najnowszych — Dziemidoka i Gutowskiego.

Niezwykle cenną pozycją, poszerzającą dorobek polskich literaturoznawców w zakresie badań nad ironią, jest książka Jana Papióra, wydana przez Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (seria filologii germańskiej nr 20). Tytuł *Die Ironie in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts* nie oddaje w pełni bogactwa treści; wskazuje jedynie na tę część pracy, w której autor skupił problematykę najistotniejszą, pomija natomiast obecne w rozprawie obszary refleksji filozoficzno-historycznej. Pełniąc rolę kontekstu refleksja ta znakomicie pogłębia wiedzę o przedmiocie i osadza go