

autor dokładnie omawia jedyną chyba pracę monograficzną poświęconą temu gatunkowi, a mianowicie *Der Essay. Form und Geschichte* Bruno Bergera i przywołuje teoretyczne wypowiedzi G. Lukácsa i R. Musila).

Ta część pracy Kantorowicza w sposób bardziej wyraźny niż pierwsza zbliża się do eseistyki czy krytyki literackiej. Autor, sam będąc eseistą, koncentruje się raczej na przebiegu procesu twórczego — odsłaniając przed czytelnikiem „laboratorium” eseisty, jego metody i sposoby twórczego ujęcia dokumentalnego materiału — niż na próbie zrekonstruowania modeli odmian gatunkowych.

Wnioski płynące z tych rozważań mają charakter cząstkowy i — wydaje się (podkreśla to zresztą sam autor) — nie mogą uchodzić za teorię omawianego gatunku i jego odmian.

Zespół wyznaczników gatunkowych każdej z odmian „szkicu” wyodrębniony na drodze analizy konkretnych utworów jest bardzo płynny. Trudno określić, czy cechy takie, jak subiektywizm spojrzenia autora i asystemowość (esej), przenikanie się tego, co typowe, z tym, co indywidualne („szkic portret”), dyskursywny tok wykładu („szkic problemowy”), ścisły związek z rzeczywistością pozaliteracką („szkic obyczajowy”) — rzeczywiście są cechami istotnymi struktur gatunkowych odmian „szkicu”. Dowodzą tego analizy utworów literackich, z drugiej jednak strony brak tym terminom dostatecznej ostrości.

Przy wszystkich wskazanych tu niedociągnięciach szerokie, wieloaspektowe spojrzenie na problemy omawianego gatunku, mocne oparcie wywodów teoretycznych w bogatym i zróżnicowanym materiale literackim stanowią o zaletach tej pracy.

Ślawomir Orlicki, Łódź

Emmanuel Jacquart, *LE THÉÂTRE DE DÉRISION*, Gallimard, Idées, Paris, 1974, ss. 313.

Wydana ostatnio we Francji praca Emmanuela Jacquarta jest próbą dokonania syntezy twórczości dramatycznej trzech głównych przedstawicieli francu-

skiej awangardy lat pięćdziesiątych: Samuela Becketta, Arthura Adamova i Eugène'a Ionesco. Zamiarem amerykańskiego badacza jest wzbogacenie francuskiej nauki o literaturze, skupiającej uwagę niemal wyłącznie na analizie tematycznej dramatów, rezultatami poznania innych ich aspektów oraz ujawnienie szeregu prawidłowości w utworach trzech różnych autorów pozwalających określić ich dramaturgię jako koherentną i jednolitą.

Bezpośrednią konsekwencją takiego przedsięwzięcia jest konieczność postawienia sobie także zadań innego typu, zadań dotyczących podstaw metodologicznych i aparatu pojęciowego niezbędnych do realizacji w ten sposób sformułowanych zamierzeń.

Ten aspekt omawianej pracy, który dotyczy sprawdzenia metodologicznej przydatności narzędzia użytego do analizy utworów, wydaje się nam szczególnie istotny i dlatego spróbujemy skupić zainteresowanie na ważniejszych propozycjach dotyczących badań dramatu.

Ponieważ podstawowym zadaniem postawionym sobie przez autora jest wyodrębnienie i usystematyzowanie jak największej liczby regularności występujących w twórczości trzech dramaturgów, Jacquart doszukuje się ich w rozmaitych perspektywach. W tej sytuacji nie zaskakuje czytelnika rozpoczęcie rozprawy od tradycyjnej analizy tematycznej, której rezultaty potwierdzają ujawnione już wcześniej przez krytykę główne motywy tematyczne, typowe dla dramaturgii tego okresu. Problemy samotności, niepokoju, cierpienia czy absurdałności egzystencji bywały już poprzednio eksploatowane przez literaturę dramatyczną. Specyfika omawianej dramaturgii, dowodzi Jacquart, tkwi natomiast w konsekwencjach płynących z takiego rozumienia rzeczywistości. Sytuacja człowieka, pojmowana jako pozbawiona sensu, absurdałna, a przez to tragiczna, implikuje tu bowiem pewien szczególnie do niej stosunek. W momencie kiedy tragizm osiąga swe apogeum, jedynym mechanizmem obronnym jest przyjęcie postawy szyderczej. Pojęcie szyderstwa, zawierające w sobie elemen-

ty ironii, drwiny, cynizmu, a także gorzkiego śmiechu, sprzyja podawaniu w wątpliwość, dyskredytowaniu tak pojętego świata. Przedmiotem szyderstwa staje się bądź świat fikcyjny lub jego poszczególne elementy, bądź też, co zdaniem Jacquarta stanowi o nowatorstwie tej dramaturgii, sam akt twórczy. Postaci reprezentują niejako podwójny punkt widzenia, subiektywny i obiektywny, twórca przestaje ukrywać swoją obecność, doprowadzając do zerwania iluzji. Pojęcie szyderstwa jest więc, twierdzi autor, pojęciem kluczowym w sferze semantycznej omawianych dramatów. Zwracając jednocześnie uwagę na niejednorodność i nieadekwatność stosowanej dotychczas terminologii określającej tę twórczość, w miejsce używanych dotąd określeń, które, jak „teatr awangardowy” czy „nowy teatr”, zdezaktualizowały się bądź jak Esslinowski „teatr absurdu”, błędnie odsyłający do teatru egzystencjalistów, autor proponuje nową nazwę, która, jeśli zgodzić się z koniecznością jej wprowadzenia, wydaje się celniejsza od przyjętych formuł, ponieważ przyjmuje za kryterium jedną z zasadniczych cech dystynktywnych tej dramaturgii, pozwalając sklasyfikować ją w sposób jednoznaczny.

Rezultaty analizy postaci, której autor poświęca obszerną część pracy, nie wykraczają poza wnioski formułowane już wcześniej i przy różnych okazjach przez krytykę. Ograniczają się one do banalnych już dziś stwierdzeń o rezygnacji z protagonisty, o redukcji liczby postaci dramatycznych, tendencji do grupowania ich parami, programowego wprowadzania postaci ograniczonych fizycznie lub psychicznie (*personnages limites*). Wzajemne relacje między postaciami autor usiłuje interpretować za pomocą kategorii socjologicznych bądź historycznych (ss. 114, 122, 138) wbrew postawionej w innym miejscu tezie, że wyabstrahowane są one z zależności tego typu (ss. 167, 168). Trudno przyjąć bez zastrzeżeń nadmierne, jak się wydaje, rozszczepienie problematyki postaci (np. omawianie w osobnych rozdziałach par małżeńskich i par innego typu w teatrze Becketta,

podczas gdy rozróżnienie to wydaje się być zabiegiem li tylko powierzchownym) czy zbyt pośpieszne formułowanie niektórych wniosków (np. o wprowadzaniu postaci kobiecych wówczas, kiedy mowa o problemach erotycznych — s. 124). Uzasadnianie koncepcji postaci faktami pozaliterackimi (ss. 112, 116) wydaje się zabiegiem mało skutecznym, a ponadto pozostającym w sprzeczności z zaadaptowaną w całej pracy zasadą analizy immanentnej.

W dramaturgii tego typu rozpatrywanie postaci w oderwaniu od pozostałych elementów strukturalnych wydaje się zabiegiem niecelowym. W miejsce tradycyjnej postaci stanowiącej koherentną całość określoną przez jej język i postępowanie nowy dramat proponuje nam bowiem koncepcję postaci pełnej wewnętrznych sprzeczności, uzależnionej od przypadku. Bohater został zakwestionowany, pozbawiony zajęcia, języka wyróżniającego go i określającego, w miejsce którego przypisano mu język złożony z banałów, stereotypów czy cytatów. Uproszczenie i usztywnienie postaci, rezygnacja z motywacji psychologicznej doprowadziły do podporządkowania go do końca sytuacji. Wszystko to sprzyja poszukiwaniom elementów pierwiastkowych, rudymenarnych postaci wyabstrahowanych z wąsko pojętego środowiska czy grupy. Koncepcja bowiem człowieka w omawianych dramatach określa go nie jako integralną całość psychofizyczną, obdarzoną wyróżniającymi cechami, sposobem wyrażania myśli, a również celami, do których dąży, lecz sprowadza się do tego, co w nim powszechne i anonimowe.

Znacznie bardziej interesująco przedstawia się kolejna część, poświęcona technice kompozycyjnej, której celem jest wykazanie istnienia pewnych stałych reguł kompozycyjnych w omawianej dramaturgii. Wyodrębniając z twórczości trzech dramaturgów cały szereg zasad kreacyjnych Jacquot dowodzi, że autorzy ci nie ograniczyli się do odrzucenia spuścizny literackiej proponując w zamian nihilistyczny i celowo prowokacyjny zestaw luźnych i bezsensownych z sobą

zestawionych sekwencji czy wypowiedzi. Przeciwnie, zaproponowali oni nowe zasady, trudniejsze wprawdzie do ujawnienia niż reguły tradycyjne, ale świadomie i konsekwentnie realizowane.

Druga teza omawianego rozdziału odnosi się do szczególnej waloryzacji przez trzech twórców pozasłownych środków ekspresyjnych. Zostały one w analizowanych dramatach podniesione do rangi samodzielnych nośników znaczeń, co stanowi innowację w zestawieniu z poprzednią twórczością dramatyczną, a ponadto sprawia, że autorzy, bardziej niż kiedykolwiek zabiegający o zawarcie w tekście dramatu syntetycznej i precyzyjnej wizji scenicznej, wkraczają częściowo w kompetencje reżysera. Scenografia, akcesoria, światło, elementy dźwiękowe i dialogi nie istnieją samodzielnie; poprzez nieustanne nakładanie się, uzupełnianie czy wzajemne zaprzeczanie sobie uczestniczą w konstruowaniu warstwy semantycznej stanowiąc w ten sposób jedyną formułę ekspresji artystycznej — język sceniczny (s. 150).

Jacquart nie dał się zwieść nihilistycznym deklaracjom samych twórców, potwierdzonym przez znanych krytyków, a dotyczącym totalnego zerwania ze spuścizną literacką i rezygnacji ze wszystkich konwencjonalnych elementów i zasad konstrukcyjnych dramatu. Analizę swą prowadzi nieustannie dwoma torami; stawia sobie pytania dotyczące tych prawidłowości, które wynikają ze stosunku do tradycji literackiej bądź w rezultacie zanegowania tradycyjnych reguł, bądź na skutek świadomego czy nieświadomego przejęcia niektórych z nich, po czym dopiero przechodzi do omówienia wartości nowych i oryginalnych.

Wywód rozpoczyna się paralelą między zasadniczymi przesłankami dramaturgii tradycyjnej i nowej. Tak oto rezygnuje się w omawianych dramatach z logiki Arystotelesowskiej z prawem przyczynowości i tradycyjnym psychologizmem, aby zastąpić je innymi kryteriami, np. strukturą snu. Na płaszczyźnie estetycznej zasada harmonii zostaje wyparta przez estetykę przypadku i *non sequitur*. Odrzuca się tradycyjnie stosowa-

wane reguły kompozycyjne; logiczna i ciągła progresja dramatu tradycyjnego mająca odzwierciedlać wiarę w świat możliwy do ogarnięcia za pomocą zmysłów i rządzony racjonalnymi prawami, pozostawiającymi niewiele miejsca temu, co nieznane czy nieokreślone, zostaje zastąpiona przebiegiem nie zawsze całkowicie logicznym, co związane jest z pojmowaniem świata i sytuacji człowieka w tym świecie jako zarządzanych nie przez rozum, lecz przez absurd.

Po wykazaniu podstawowych rozbieżności pozwalających wyróżnić dramaturgię trzech twórców jako odrębną od twórczości poprzedzającej ją, autor rozprawy przechodzi do szczegółowych rozważań mających na celu określenie akcji (którą definiuje jako ruch utworu, jego formę i tempo — s. 150) w omawianych dramatach. Deklarowana przez dramaturgów rezygnacja z akcji, twierdzi autor, nie jest równoznaczna z jej całkowitym zanikiem, ale ze znalezieniem innego jej typu. Przebieg akcji w niewielkim stopniu przypomina Arystotelesowski schemat, progresja polega tu na przekształcaniach (często nieznacznych) sytuacji, ewolucji postaci, tkwi w elementach zawieszenia, niewiadomego, o tyle, o ile kierują one uwagę ku przyszłości. Omawia też autor progresję typu rytmicznego (np. przyspieszenia zwiększające napięcie). Zwraca także uwagę na fakt, że progresja ta występuje najczęściej z opóźnieniem, na końcu sztuki. Widać, że chodzi tu o akcję szczególnego rodzaju, którą określić można jako szczątkową.

Techniki i elementy nowe tej dramaturgii stanowią zazwyczaj zapożyczenia z innych dziedzin. Dramatopisarze będący przedmiotem zainteresowania Jacquarta reagują bowiem na dokonania charakteryzujące epokę, w której tworzą, a także chętnie wykorzystują elementy i zabiegi stosowane dotąd w innych dziedzinach sztuki. Wszystkie te poszukiwania nowej dramaturgii podporządkowane są pewnym nadrzędnym zasadom, wśród których jako najistotniejsze wymienia Jacquart dążność do abstrakcji, specyficzności i wprowadzania ele-

mentów nowych, nie znanych z innych doświadczeń (s. 168). Wprowadza się oto wynalazki techniczne i sprawdza ich funkcjonalność na scenie; magnetofon, film, radio; ich typowe struktury czy zabiegi dostarczają nowych możliwości konstrukcyjnych dramatu. Za nową powieścią wykorzystuje się dane dostarczone przez psychologię i psychoanalizę (monolog wewnętrzny, struktura snu, niechronologiczne jawienie się rzeczywistości w świadomości). Przekonywająco brzmią próby ustalenia analogii między praktyką „dramatu szyderstwa” a praktyką muzyki i malarstwa abstrakcyjnego. Podobnie jak współczesne malarstwo rezygnuje z figuratywności i dbałości o proporcje, muzyka — z zasady harmonii, nowa dramaturgia rezygnuje z tradycyjnej estetyki, aby zastąpić ją „abstrakcją”, gdzie autonomiczna kompozycja regulowana jest wewnętrznymi prawami opartymi bardziej niż kiedykolwiek przedtem na wrażeniach, na tym, co subiektywne (s. 175). Jacquart zwraca uwagę na szczególną rolę rytmu w omawianych dramatach, dynamiki dźwiękowej, gry świateł, które zamiast pełnić funkcję „dekoracyjną” bądź uczestniczyć w odtworzeniu klimatu, służą uwypukleniu zmiany sekwencji, spowodowaniu wrażenia szczególnego napięcia czy tworzeniu emfazy poprzez spotęgowanie natężenia. Szczegółowo omawia autor technikę kontrapunktu, którą określa jako jednoczesne wprowadzanie elementów sprzecznych, przy czym rozbieżność semantyczna może zachodzić między formą a treścią, wypowiedzią a towarzyszącym jej gestem czy intonacją. Wymienia tu także zderzenie elementów komicznych z tragicznymi, komplementarnych, a zarazem wykluczających się. Również struktura cykliczna, jawiąca się w omawianych dramatach na różnych płaszczyznach, kojarzy się z kompozycją muzyczną. Spotykamy ją w formie powtórzeń tych samych sytuacji, motywów, kwestii, aż po literalne powtórzenie sztuki.

Tendencja do kojarzenia komizmu z tragizmem w ich szczytowym natężeniu stanowi jedną ze specyficznych cech dra-

matów Becketta, Adamova i Ionesco; wprowadzanie dwóch skrajności ze skłonnością do przesady, przerysowania uzasadnia kolejne zapożyczenia, tym razem rodem z ubocznych form teatru, z cyrku, musichallu czy pantomimy.

Jednym z bardziej oryginalnych zabiegów wspólnych trzem dramaturgom jest stosowanie „struktur materializowanych” (s. 186), polegających na przestrzennym wyobrażeniu konceptu, przekładaniu idei na materialne jej wyobrażenie. Zabieg ten pozostaje w ścisłym związku z przyznaniem istotnej funkcji pozasłownym środkom wyrazu, pełniącym tu samodzielną funkcję semantyczną. Dramaturgia ta chętnie posługuje się więc środkami właściwymi teatrowi, pomniejszając tym samym rolę języka i sprowadzając go z tradycyjnej pozycji dominującego tworzywa do roli jednego z wielu równorzędnych elementów. Język dyskursu zastępowany bywa fizycznym wyobrażeniem pewnych treści, komunikowanych dzięki temu w sposób bezpośredni. Technikę tę nazywa Jacquart poetyką „sensorializacji” (s. 186).

Stąd też przesłanką rozważań dotyczących dialogów jest przekonanie, że w omawianych dramatach tekst ulega dewaloryzacji i relatywizacji. W opozycji do dramatu tradycyjnego, gdzie wykorzystanie tworzywa słownego potwierdzać miało optymistyczną filozofię języka, nową dramaturgię charakteryzuje nieufność wobec języka, co przejawia się między innymi w szczególnej konstrukcji dialogów. Jacquart rozpoczyna swój wywód ujawnieniem pewnych zabiegów tradycyjnych, stosowanych jednak w sposób zmodyfikowany. Tak więc opozycja, *conditio sine qua non* dialogu tradycyjnego, pojawia się również w omawianych dramatach, ale w postaci „opozycji czystej”, pozbawionej elementów sprzecznych, co wynika z chęci parodiowania teatru i życia bądź z usiłowania wydobycia istoty teatru, czasem nawet podkreślenia jego charakteru ludycznego. Zabawa, napięcie, ruch to elementy implikowane przez „opozycję czystą”, a jednocześnie elementy stanowiące esencję teatru. Stychomythia jako połączenie

antytezy z anaforą o charakterze konfliktualnym, a zarazem ludycznym, ulega przeobrażeniom polegającym między innymi na elipsie części anaforycznej czy ograniczeniu antytezy do słabej rozbieżności semantycznej. Autor omawia także szczegółowo różnorodne warianty powtórzeń i ich funkcje.

Podstawę teoretyczną do badań mających ustalić jedną z oryginalnych zasad organizacyjnych dialogu stanowi trójkąt Ogdena i Richardsa rozróżniający desygnat, znaczące i znaczone. Progresję dialogu wyznaczają często skojarzenia różnego typu. Wyodrębnia więc autor asocjacje typu fonetycznego, na poziomie znaczącego, gdzie kontynuacja dialogu wynika ze zbieżności dźwiękowej wypowiedzianych słów lub kwestii, na poziomie desygnatów (np. różne słowa kojarzące się z wilgocią), czy skojarzenia konceptualne, na poziomie znaczonego (w momentach wprowadzania strumienia świadomości). Z powyższych danych Jacquart wyciąga wniosek, że omawiani dramaturdzy rezygnują z ciągłości semantycznej dialogów.

W części dotyczącej struktury językowej dramatów autor omawia dobór słownictwa, funkcje ciszy, użycie szczególnych struktur służących zdyskredytowaniu zużytych form językowych, a także zabieg polegający na nadawaniu znaczenia kontekstualnego pojedynczym słowom.

Kolejna analiza ma na celu ujawnienie sytuacji omawianej dramaturgii w zestawieniu z dramaturgią tradycyjną opierającą się na schemacie aktu komunikacji Jakobsona. Traktując akt kreacji dramatycznej jako fakt społeczny przebiegający według schematu dramaturg — dramat — publiczność (kod, kontakt, kontekst) autor dokonuje kolejnego zestawienia dwóch typów dramaturgii, tym razem w perspektywie bardziej ogólnej. Już na poziomie relacji autor — jego dzieło widać różnicę w odniesieniu do dramatu tradycyjnego, dramaturg bowiem reprezentuje obecnie podwójny punkt widzenia, z których żaden nie jest definitywny, ponieważ bądź żaden z nich nie jest możliwy do zaakceptowania,

bądź widoczny jest dystans dramaturga w stosunku do przedstawianej rzeczywistości. Podobnie stosunek autor — publiczność nie spełnia tradycyjnego postulatu wzajemnej niezbędności. Trzej dramaturdzy, idąc śladami Artauda i Jarry'ego, zwłaszcza na początku swojej działalności, programowo dążyli do szokowania, a nawet obrażania publiczności. Na poziomie kodu omawiana dramaturgia jawi się jako znacznie bardziej skomplikowana i w konsekwencji trudniejsza do rozszyfrowania w porównaniu z tradycyjną. Przypisywanie pozasłownym środkom ekspresji samodzielnych funkcji semantycznych, programowa ambiwalencja, polisemia omawianych utworów sprawiają, że wymykają się one wszelkim próbom jednoznacznej interpretacji. Szczególnie jawi się też kontekst przekazu, pojmowany przez autora jako rzeczywistość pozaliteracka. Ze względu na fakt, że dramaty te wyobrażają nie konkretne, partykularne sytuacje i przypadki, lecz takie, które mają na celu zobrazowanie człowieka w ogóle, rezygnują one z tradycyjnych odniesień, unikając określeń czasowych czy geograficznych. Jacquart podkreśla jednak, że odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej nie zostały całkowicie wyeliminowane. Specyfika kontaktu przejawia się w fakcie, że w przypadku omawianych dramatów w dużym stopniu nawiązuje się on na płaszczyźnie pozajęzykowej. Wynikają stąd trudności w opisanu dramatów związane z koniecznością ponownej konceptualizacji doświadczeń „fizycznych”, wymagającej przekroczenia granicy dzielącej zjawiska o różnych naturach, co prowadzi do uproszczeń, a często do deformacji.

Zrekonstruowane wyżej metodologiczne propozycje dotyczące badań dramatu i ujawnione za ich pomocą fakty literackie utwierdzają nas w przekonaniu, że mamy do czynienia z pracą wartościową. Nieporozumienie utrudniające pracę badaczy wynikało dotychczas nierazko ze stosowania do analizy nowych dramatów kryteriów i aparatu pojęciowego ukształtowanych na podstawie pewnej historycznej formy dramatu i

pewnego jej sposobu widzenia. Mając do czynienia z dramatem, który doprowadził do dezintegracji tradycyjnie pojmowanej fikcji literackiej i pełniejszego niż kiedykolwiek przedtem wykorzystania możliwości ekspresywnych tworzyw pozasłownych, wymagania stawiane krytykowi dotyczyć powinny stosowania metod adekwatnych, to jest takich, które pozwolą ujawnić specyficzne cechy analizowanych dramatów. Wydaje się, że praca E. Jacquarta spełnia te wymogi; stosując metody wyodrębniające zabiegi formalne i ich wartości semantyczne autor stawia tezę, że specyfika tej dramaturgii nie tkwi w jej zawartości treściowej, lecz głównie w płaszczyźnie formalnej.

Dodatkową zaletą rozprawy Jacquarta jest fakt, że dostarcza ona pierwszej syntezy tego typu, syntezy wieloaspektowej i wyczerpującej, wykazującej, że „dramaturgia szyderstwa” posiada własną, oryginalną poetykę. Usytuowanie tej twórczości w tradycji historycznoliterac-

kiej pozwala stwierdzić, że w dużym stopniu inspirowała się ona tradycją, a zwłaszcza wykorzystwała cały szereg założeń sformułowanych przez poprzednie francuskie awangardy teatralne.

Kończąc uwagi poświęcone książce Jacquarta chcemy zwrócić jeszcze uwagę na sugestię autora dotyczącą uznania twórczości Adamova, Becketta i Ionesco za etap przejściowy między teatrem literackim a teatrem najnowszym, redukującym rolę tworzywa słownego w coraz większym stopniu na rzecz innych elementów. Aktualny teatr awangardy rezygnuje często z tekstów literackich zastępując je kreacjami zbiorowymi, improwizacjami opartymi na szkieletowym schemacie czy wykorzystując cytaty z tekstów literackich pełniących funkcję pretekstu do zaprezentowania działań wyzyskujących twórczą naturę tworzyw pozasłownych.

*Renata Modrzewska-Węglińska, Wrocław*