

II. RECENZJE

Patrice Pavis: PROBLEMES DE SEMIOLOGIE THEATRALE. Les Presses de l'Université du Québec, 1976. Coll. „Genres et Discours”; THEORIE DU THEATRE ET SEMIOLOGIE: SPHERE DE L'OBJET ET SPHERE DE L'HOMME. „Semiotica”, 1976, 16:1.

Coraz częściej współczesna nauka o teatrze podejmuje badania, których punktem wyjścia jest refleksja semiologiczna nad sztuką oraz semiotyczny aspekt komunikacji społecznej. Wydaje się to usprawiedliwione wówczas, gdy we współczesnej świadomości w sposób dostateczny zostało zakorzenione przekonanie o teatrze jako sztuce autonomicznej i gdy coraz większą wagę zwraca się na fakt, że autonomiczność sztuki teatralnej wynika między innymi ze specyficzności sposobów jej społecznej recepcji, która w swojej istocie najbardziej zbliżona jest — w porównaniu z innymi sztukami — do normalnego, życiowego komunikowania się między ludźmi. Nowatorskie tendencje teatralne i dramaturgiczne wykorzystują dzisiaj ten fakt w sposób szczególny i chyba dlatego Patrice Pavis w swojej książce *Problèmes de sémiologie théâtrale* może pozwolić sobie na stwierdzenie, że istnieje potrzeba nowej teorii dla nowej praktyki dramatyczno-teatralnej, a semiologia winna być dziedziną, która mogłaby to umożliwić. Powołując się na Artauda i Brechta, których uznaje za „prekursorów semiologii teatralnej”, Pavis sięga do współczesnej myśli semiologicznej, by zarysować zespół problemów, z jakimi powinna uporać się teatrologia.

Jej programem winno być przede wszystkim wykazanie istnienia języka teatralnego oraz analiza sposobów jego funkcjonowania. W pierwszym przypadku chodziłoby przede wszystkim o wyjaś-

nienie stosunków między znakiem słownym tekstu dramatycznego a innymi znakami, w których kontekście sytuuje się on podczas wystawienia scenicznego. Problem polega tutaj na tym, jak tworzywo prymarnego systemu modelującego wchodzi w teatr w związki ze znakami generowanymi przez wtórne systemy modelujące i jakie są tego faktu konsekwencje, tzn. czy proces ten prowadzi do wytworzenia języka specyficznego teatralnego. Problem ten w omawianej książce nie uzyskuje ostatecznego rozstrzygnięcia, co wynikało chyba z dość ryzykownej próby autora pogodzenia trzech orientacji semiologizujących: lingwistycznej (od Jakobsona do Hjelmsleva), semiologii francuskiej (z Barthes'em na czele) i pragmatystycznej semiotyki amerykańskiej (Peirce, Morris). Dziwić może w tym wypadku pominięcie badań szkoły tartuskiej, która — choć problematykę teatrologiczną podejmuje dość rzadko — mogłaby stać się inspiracją badań semiologicznych nad teatrem.

Patrice Pavis wyznacza dwie orientacje możliwe do przyjęcia dla semiologii teatru. Pierwsza z nich zajmowałaby się komunikacją teatralną w aspekcie stosunków między nadawcą a odbiorcą przekazu teatralnego. Według autora (powołującego się na G. Monina, który zresztą ogranicza swoje rozważania do teatru tradycyjnego), tego typu badania miałyby cel „jasny, ale ograniczony”.

Druga orientacja dotyczyłaby problemów oznaczania i konstruowania przez teatr sensów i znaczeń. W tym kierunku idą rozważania autora, próbującego skontaminować ze sobą semiologiczne rozważania R. Barthes'a z semiotyką opartą na trychotomicznym podziale Peirce'a (ikona — index — symbol).

Powyższa propozycja podziału na

dwa sposoby uprawiania semiologii teatru wydają się zabiegami dosyć problematycznym. Wyrasta ona z przekonania, że w przypadku teatru można oddzielić od siebie dwie orientacje właściwe dla współczesnego językoznawstwa, gdy tymczasem właśnie w teatrze należałoby dążyć do ich pogodzenia, ponieważ w tej sztuce semiologia komunikacji nierozzerwalnie jest związana z semiologią oznaczania. Zresztą ostatnie prace Barthes'a zmierzają do pogodzenia tych dwóch tendencji nawet w odniesieniu do badań literaturoznawczych.

Przyjmowana przez Pavis'a *a priori* hipoteza o możliwości rekonstrukcji języka teatru prowokuje rozważania autora dotyczące określenia najmniejszej jednostki znaczącej w teatrze. Wskazując na niebezpieczeństwa definicji i podziału znaków teatralnych zaproponowanych przez Tadeusza Kowzana, Pavis usiłuje uniknąć błędu poszukiwania minimalnej jednostki znaczącej poprzez wyodrębnienie jej za pomocą analizy linearnej lub poprzez atomizację temporalną tekstu. Znak teatralny, będący kontaminacją znaków heterogennych, a przy tym trwający w czasie, nie może być w ten sposób wyodrębniony. Pavis – za Lévi-Straussem – próbuje potraktować tekst teatralny w kategoriach mitu, istniejącego jednocześnie w czasie jako sukcesja zdarzeń i poza czasem, wtedy gdy niesie znaczenia uniwersalne. Tak więc znak teatralny może być (?) wyodrębniany w całej swojej komplikacji poprzez jednocześnie odniesienie go do trzech sfer: do rzeczywistości ze względu na relację referencyjną, do całości tekstu ze względu na relację syntaktyczną i do kodu (a raczej do kodów) ze względu na relację pragmatyczną, pozwalającą na jego przełożalność i uruchamiającą mechanizm konotacyjny. Zatem celem analizy semiologicznej dzieła teatralnego winno być odniesienie wypowiedzi teatralnej zarówno do rzeczywistości, jak i do kodu, oraz rekonstrukcja systemów znakowych, obejmujących jednocześnie sferę lingwistyczną i wizualną. Wiązałoby się to z zerwaniem z postawą logocentryczną, traktującą teatr jako słowo wypowie-

dziane za pomocą znaków wizualnych; teatr jest bowiem nie tylko inscenizacją słowa, ale również werbalizacją sceny.

Teoretyczne rozważania nad charakterem znaku teatralnego i jego funkcjami (*étude statique*) pozwalają autorowi na przejście do refleksji nad sposobami rzeczywistego funkcjonowania tego znaku w ramach rzeczywistości teatralnej (*étude dynamique*). Celem tak zakrojonych badań jest traktowanie tekstu dramatyczno-teatralnego jako podstawy do rekonstrukcji kodu (języka) teatralnego i – jeśli by powyższa operacja była w ogóle możliwa – odczytanie dzięki znajomości reguł kodu sensów samego przekazu. Ponieważ sztuka teatralna operuje przede wszystkim znakami ikoniecznymi, należy dokonać rekonstrukcji kodu, w którym znaki te funkcjonują, ustalić zasady przełożalności znaków w ramach kodów (kulturalnych, ideologicznych, estetycznych etc.) oraz określić czynniki ideologiczne i socjologiczne, jakie ową translację znaków determinują. Wówczas można powrócić do przekazu i odczytywać znaczenie symboliczne znaku teatralnego. Faza symbolizacji oznacza zakończenie transformacji znaku od „widzianego” („pokazanego”) do „wypowiedzianego”.

Tego rodzaju przejście od *signifiant* scenicznego do *signifié* symbolicznego jest – według autora – etapem minimalnym komunikacji teatralnej. Odczytane w ten sposób znaczenie znaku teatralnego może się wiązać z nowymi *signifiants*, zjawiającymi się podczas trwania sztuki. Proces powstawania znaczeń w teatrze dokonuje się więc:

- 1) przez metaforyzację *signifiants* na poziomie kodu,
- 2) przez metonimizację symbolu na poziomie przekazu.

Jakobsonowska proveniencja tych rozważań nie ulega wątpliwości. Są one o tyle słuszne, o ile się przyjmie bez zastrzeżeń aksjomat o możliwości dokonania rekonstrukcji języka teatralnego z równą pewnością, z jaką lingwiści mówią o możliwości stworzenia systemu języka naturalnego. W przypadku teatru należałoby taką możliwość udowodnić. Lub

choćby — na początek — scharakteryzować systemowość tych języków, którymi teatr się posługuje, a które jeszcze nie doczekały się swojego opisu.

Sławomir Świątek, Łódź

Wakao Honda, THE FUNDAMENTAL THEORY OF LITERATURE THREE LEVEL MODEL. Tokio 1977, nakład autora, ss. II, 42, 1 nlb.

Książka W. Hondy zawiera teoretyczny model literatury oparty na terminach uniwersalnych, które zdaniem autora muszą charakteryzować poprawnie skonstruowaną teorię. Zespół owych uniwersalnych terminów tworzą: istnienie, wymierność, wartości uniwersalne (dobro i zło), bodziec, umysł, stymulacja i reakcja. Uniwersalna teoria literatury zdolna jest wyjaśnić wszystkie zjawiska literackie — od dzieł najdalszej przeszłości do nowel przyszłości w całym obszarze ludzkiego języka — twierdzi Honda.

Kryterium uniwersalności spełniają trzy płaszczyzny badania utworu literackiego: płaszczyzna bodźca, płaszczyzna intelektualna i płaszczyzna wypowiedzi językowej (*taken out*) oparta na relacji „słowo — słowo”. Ostatnia z płaszczyzn dominowała w nauce o literaturze, służąc jako metoda obiektywna o dużym znaczeniu, ilustrując istnienie zjawisk językowych. Obecnie została już zdobyta, wyczerpana i dostatecznie wyjaśniona.

Trzy wyróżnione płaszczyzny poznawania i analizy dzieła literackiego są wobec siebie współzależne i wywierają na siebie wpływ. W różnych okresach któraś z nich może pełnić funkcję zasadniczą, nigdy jednak nie można powiedzieć o autonomiczności relacji w obszarze jednej z płaszczyzn. Warunkiem koniecznym ustalanych dla naukowego poznawania dzieła literackiego terminów jest realne istnienie rzeczy i procesów, za których się odnoszą. Kryterium to spełniają właśnie terminy takie, jak umysł, stymulacja, reakcja etc. Odnosząc się do rzeczy istniejących mają charakter uni-

wersalny i wymierny jednocześnie. Wymierność ich wynika z procesu rozwoju języka, umysłu, ilości bodźców oraz rozwoju podmiotu, który dysponuje różnorodną liczbą zjawisk doświadczonych w stosunku do innych podmiotów istniejących w jego otoczeniu i podmiotów przeszłości oraz przyszłości.

Zdaniem W. Hondy po wyczerpaniu płaszczyzny badań opartych na relacji „słowo — słowo” studia literackie należy kontynuować analizując ewenementy ludzkiego życia. Teoria literatury jest bowiem teorią o systemach i układach reakcji w odniesieniu do zjawisk literackich. Autor wiąże w ścisłą zależność zjawiska zachodzące w rzeczywistości z literackimi. Podmiot kontaktując się z otoczeniem, nabywając wiedzę i artykułując ją tworzy świat literatury. Język człowieka stał się jedyną formą wyrażenia, przekazania czegośkolwiek na zewnątrz, a tym samym zdominował całość ludzkiego bytu. Twórczość literacka jest odzwierciedleniem tego, co człowiek na temat rzeczywistości wie. Wobec tego prowadzenie jakichkolwiek badań literackich należałoby odnieść do zjawisk ludzkiego życia, do rzeczywistości. Gromadzenie zjawisk doświadczonych w świecie ożywionym poprzez zjawiska językowe dokonuje się w płaszczyźnie intelektualnej przez umysł. Zagadnienie przekazującej funkcji umysłu jest zdaniem autora zaniebane, mimo że czynności ludzkiego mózgu sprowadzają się głównie do zjawisk językowych. Umysł, dzięki któremu akumulują się zjawiska doświadczane, spełnia trzy konieczne teoretyczne warunki: istnienia, wymierności i uniwersalnych wartości. Akumulacja zjawisk doświadczonych poprzez zjawiska językowe charakteryzuje się ciągłym wzrostem liczbowym określającym zarazem stopień rozwoju człowieka. Wzrost ten objaśnia przykład: dany rdzeń wyrazu w słowniku tworzy nowe wyrazy poprzez dodanie doń prefiksów, sufixów etc. Metoda akumulacyjna jest identyczna z metodą, za pomocą której można zmienić przedmioty stymulujące w środowisku ożywionym w zjawiska doświadczane.

Podstawowym członem relacji mię-