

czerpany jest wyłącznie z tekstów dramatów. Postawa ta ogranicza, być może, możliwości interpretacyjne, niemniej stanowi o pewnej obiektywności metody krytyka i wysuwaniem wnioskom nadaje jednoznaczny charakter.

W powyższym omówieniu uwypuklono te elementy, które mogą być traktowane jako propozycje metodologiczne dla badaczy zajmujących się twórczością innych przedstawicieli teatru absurdu.

Sporo nieporozumień wynikało z prób stosowania metod zapożyczonych z badań nad teatrem realistycznym opartych na kryteriach takich, jak autentyczność języka, prawdziwość postaci czy prawdopodobieństwo sytuacji. Ostatnio krytycy coraz częściej zdają sobie sprawę z konieczności unowocześnienia metod badawczych i znalezienia nowych kryteriów, które pozwoliłyby wyjaśnić te sztuki teatralne, które wymykały się dotąd próbom interpretacji i klasyfikacji. W tej sytuacji propozycje P. Vernois wydają się szczególnie cenne, spełniają bowiem wymienione postulaty. Metoda Vernois zastępuje tradycyjnie stosowane kategorie kryteriami formalnymi, przedmiotem jego badań jest wewnętrzna struktura dramatów oraz wzajemne zależności między poszczególnymi jej elementami.

Drogi poszukiwań Vernois różnią się w sposób zdecydowany od dotychczas wydawanych rozpraw tego typu. O ich skuteczności świadczyć może zadowalający stopień wyjaśnienia teatru Ionesco. Większość wniosków bezpośrednio wynika z odsłonięcia wewnętrznej harmonii strukturalnej. Vernois pokazuje, że dramaty Ionesco, oparte na chaotycznych, obsesyjnych wizjach, na płaszczyźnie formalnej konstruowane są w sposób konsekwentny i precyzyjny. Dzięki tym stwierdzeniom przekonujemy się, że satysfakcja estetyczna płynie w wypadku tego typu twórczości z odkrywania perfekcji formalnej i sposobu, w jaki elementy struktury obsługują znaczenia. Stąd też zrozumienie dramatu polega na

rozpoznaniu zabiegów formalnych, ich symetrii i harmonii. W aspekcie powyższych uwag wypowiedź E. Ionesco, który w przedmowie do omawianej rozprawy stwierdza, że nikomu dotąd nie udało się lepiej zrozumieć jego twórczości niż P. Vernois, nie wydaje się tylko formułą grzecznościową.

Renata Modrzewska-Węglińska,
Wrocław

J. L. Styan, THE ELEMENTS OF DRAMA, wyd. V. Cambridge University Press, 1969, ss. 306.

Wśród książek z zakresu teorii literatury praca J. L. Styana *The Elements of Drama* zasługuje niewątpliwie na szczególną uwagę. Jest ona wprowadzeniem do teorii dramatu, proponującym wszechstronną krytykę elementów składających się na dramat, który zgodnie z koncepcją autora może być rozpatrywany tylko i wyłącznie jako połączenie składników literackich i scenicznych. Styan uważa, że sztuki powinny być oglądane w prezentacji scenicznej, a nie czytane: tekst sztuki jest tylko jednym z elementów tworzących dramat jako całość. W związku z tym prawdziwym kryterium walorów dramatu są przeżycia estetyczne widza obejmującego całość kształt jego wartości, nie zaś czytelnika poznającego tylko jego warstwę literacką.

Swoje rozważania ilustruje Styan licznymi przykładami zaczerpniętymi ze sztuk Szekspira, Ibsena, Czechowa, Wilde'a, Shawa, Anouilha, Strindberga, Pirandella, Synge'a, Sartre'a, Eliota i innych. Opierając się na arcydziełach światowej dramaturgii autor przeprowadza wszechstronną i wnikliwą analizę wybranych przez siebie fragmentów.

Praca Styana składa się z trzech części: I. „Partytura dramatu” („Dramatic Score”), II. „Instrumentacja” („Orchestration”), III. „Wartości” („Values”).

Warto podkreślić, że autor posługuje się nomenklaturą muzyczną. Korzysta on

również z teorii i terminologii muzycznej, gdy pisze: „Każdą sekwencją sceniczną zakłada harmonijny lub dysharmonijny obraz [image], który porusza się wraz z nią, dając scenie głębię, gdyż partytura instrumentalna jest zanotowana pionowo w szeregu pentagramów [staves]”. Powołując się na inne niż literatura sfery kultury, takie jak muzyka czy film (Styan przyznaje się do wpływu Eisensteina i jego teorii estetyki filmowej), autor przedstawia swoje badania teoretyczne w sposób synchroniczny. Badania synchroniczne, których pojęcie zostało wprowadzone do współczesnej antropologii kulturalnej przez C. Lévi-Straussa, są jedną z metod strukturalnych. Mimo że Styan nigdzie w swej książce nie zaznacza przynależności do szkoły strukturalnej, nie ulega wątpliwości fakt, iż jest on strukturalistą. Rozpatrując dramat jako spójną całość stworzoną z szeregu elementów, bada on wzajemne relacje między poszczególnymi składnikami, jak też rolę, jaką odgrywają one w dramacie traktowanym przez autora jako złożona struktura.

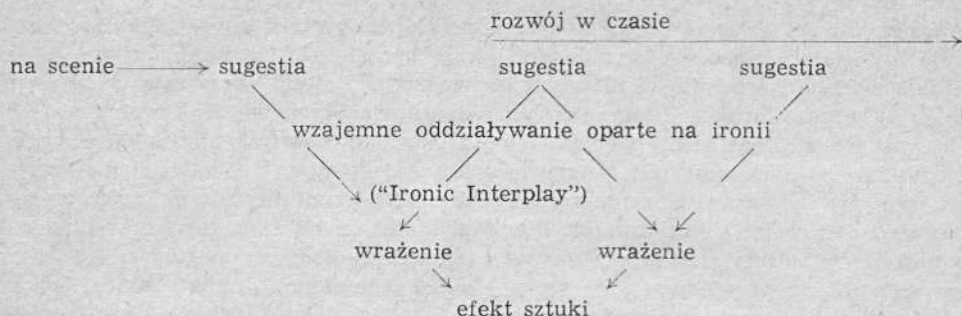
I tak na przykład, analizując rolę słów wypowiedzianych w dramacie (§ 1 „Dramatic Dialogue Is More Than Conversation” i § 2 „Dramatic Verse Is More Than Dialogue in Verse”), Styan dochodzi do wniosku, że dobry dialog sceniczny implikuje pewien sposób zachowania się aktora na scenie — jego gesty, mimikę i ruch. Słowa więc nie są tylko sekwencjami, które należy wypowiedzieć; należy je jednocześnie „odegrać”, przedstawić za pomocą ruchu, który służy wydobyciu i podkreśleniu ich integralnych wartości.

Z drugiej strony (§ 5 „The Behaviour of the Words on the Stage”) Styan stwierdza istnienie dwu rodzajów ruchu czy gestu scenicznego: ruchu ciała, a więc ruchu fizycznego, i ruchu głosu, a więc tego, co wnosi do sceny warstwa słowna. Wydaje się, że rozpatrując w ten sposób wzajemne relacje między dialogiem a ruchem aktora na scenie, Styan

uważa, iż zachodzi między nimi sprzężenie zwrotne (choć nie używa tego terminu). Pojęcie sprzężenia zwrotnego umożliwi Styanowi strukturalny sposób ujmowania pewnych zagadnień i przez ukazanie wzajemnych oddziaływań między elementami pozwala uniknąć niebezpieczeństwa holizmu czy też redukcjonizmu. Analizując szczegółowo elementy składające się na dramat, takie właśnie jak gest czy słowo, autor podkreśla wielokrotnie, że elementy te mają znaczenie dopiero w całości. Całość z kolei nie jest po prostu matematyczną sumą części składowych; ich wzajemne korelacje tworzą nową wartość.

Rozważania prowadzi krytyk jak gdyby na trzech płaszczyznach. Pierwszą z nich jest tekst będący cechą i wartością dramatu w sferze literackiej, w której podstawowe znaczenie ma autor i jego „kierunek zamiaru” („line of intension”), a więc wartości, które chciał on przekazać, i sposób, w jaki to uczynił. Drugą warstwą dramatu jest płaszczyzna sceniczna, na którą składają się wartości literackie i wartości sceniczne. Na tym etapie dochodzi do współpracy między autorem dramatu a tymi, którzy nadają mu formę sceniczną — aktorami, reżyserem, scenografem itd. Wynikiem ich połączonych wysiłków twórczych są pewne sugestie sceniczne. Istotną wartość sztuki leży jednak dopiero na trzeciej płaszczyźnie, na której sugestie sceniczne są odbierane przez widownię, przekształcane i modyfikowane przez nią, by dać w rezultacie wrażenia („impressions”).

Autor poświęca wiele miejsca swej koncepcji wrażeń (§ 3 „Making Meanings in the Theatre” i § 4 „Shifting Impressions”), rozpatrując je w dwóch ujęciach — statycznym i dynamicznym. Jednostkowe wrażenie jest statyczne i stąd pozbawione wartości dramatycznych. Zadaniem dramatu jest tworzenie wrażeń, które następują po sobie zgodnie z rozwojem akcji dramatu. Autor tak przedstawia to zagadnienie:



Styan uważa, że wrażenia, które widz odbiera oglądając przedstawienie, są płynne, gdyż ostatecznie nie uformowane do momentu zakończenia sztuki. Zabójstwo nie jest dokonane w momencie zabicia ofiary. Morderca prawdopodobnie zastanawia się nad tym, co zrobi później. Podobne pytanie zadaje sobie widzownia. Następne wrażenie zaczęło się kształtować. Fakt, że wrażenia są płynne i niepełne, powoduje, że każde z nich wywołuje zmianę znaczenia poprzedniego. Tak więc obserwując przesuwający się przed swoimi oczyma obraz, widz przestaje odbierać poszczególne statyczne wrażenia, a zaczyna budować nową wartość. Akcja sztuki, jak również sugestia sceniczne i wrażenia widza poddane są procesowi przemijania i mają znaczenie tylko w miarę upływu czasu. Dramat jest zbudowany z nieskończonej liczby kombinacji i permutacji wrażeń przesuwających się w czasie. Należy więc go traktować jako zbiór następujących po sobie wrażeń odbieranych przez widzownię na zasadzie dynamicznego procesu dedukcji opartej na ironii. Miarą wartości dramatu jest dynamiczny rozwój zachodzący między poszczególnymi wrażeniami statycznymi.

W części trzeciej, poświęconej ocenie wartości, Styan powtórnie stwierdza, że dramat powinien być oceniany na podstawie wartości, jaką przedstawia dla widzów. Podkreśla jednocześnie (§ 11 "Audience Participation"), że miarą sztuki jest nie tylko przeżycie teatralne widza, ale również stopień, w jakim wi-

downia stwarza ją na nowo. Udział widzowni w przedstawieniu nie jest tylko jeszcze jednym składnikiem techniki teatralnej — jest on siłą tkwiącą w samym dramacie, stopniem, w jaki sztuka skłania widza do koncentracji i kontemplacji. Oglądanie sztuki, branie w pewnym sensie czynnego udziału w tym, co dzieje się na scenie, jest sztuką (§ 13 "Playgoing as an Art") wymagającą od widza czynnego zainteresowania i włączenia się do aktu tworzenia, umiejętności interpretowania akcji scenicznej i zdyscyplinowania godnego artysty, aby ukształtować sztukę we własnym umyśle. Ta umiejętność i zdyscyplinowanie są częścią składową, a nie elementem dodatkowym, towarzyszącym recepcji utworu scenicznego. Styan kończy swoją książkę słowami: „Pójście do teatru jest dla nas jednym ze sposobów pogodzenia się z życiem i zaakceptowania go. Jest to ekscytująca, bezpośrednia praca i ważna, pierwszoplanowa część życia”.

The Elements of Drama jest pozycją z zakresu teorii dramatu, która na pewno zasługuje na zainteresowanie. Książka ta przedstawia wiele ciekawych koncepcji, pobudza do rozważań i prowokuje niekiedy do gorącej dyskusji. Niektóre jej elementy na pewno warte są przedyskutowania. Nieliczne zresztą niejasności czy też niedociągnięcia autora wynikają, jak się wydaje, z samych założeń Styana.

I tak na przykład budzić może zastrzeżenia zasada, zgodnie z którą pewne zagadnienia znalazły się w części

drugiej, a nie pierwszej. Można to wyjaśnić tym, że rozpatrując elementy Styana zawsze podkreślał, że są one częścią składową całości. Jeżeli już jednak został dokonany podział książki na „Partyturę dramatu” i „Instrumentację”, nieco dyskusyjne wydaje się zamieszczenie problemów związanych z bohaterem (§ 8 “Manipulating the Characters”) w części drugiej, podczas gdy rozdziały poświęcone dialogowi i użyciu wiersza w dramacie znajdują się w części pierwszej.

Drugim problemem godnym dyskusji jest ujęcie bohatera dramatu. Całkowicie słuszne są stwierdzenia Styana, że koncepcja bohatera wynika z założeń dramatu jako całości, że nie jest on „surowym” materiałem włączonym do sztuki, ale jej produktem, czy też że bohaterowie nie są nigdy niezależni, nawet wtedy, gdy wygłaszają monolog. Nigdy nie można i nie wolno rozgraniczać bohatera i sztuki, której jest on elementem. Miarą adekwatności bohatera jest jedność i pełnia wrażenia dramatycznego, do którego się on przyczynia.

Koncepcja bohatera wyrasta, zgodnie ze Styaniem, z maski, która zakłada ścisłą kontrolę nad jednym aspektem rzeczywistości w celu prostego i jasnego jej przedstawienia. Zasadniczo maska nie wprowadza konieczności „grania”, gdyż dwie przeciwstawne maski zestawione z sobą na scenie tworzą pewną określoną sytuację, a zarazem plan sztuki. Styana nie zgadza się z poglądem dotyczącym rozwoju bohatera. Stwierdza, że rozwój bohatera nie jest w istocie niczym innym niż bardziej precyzyjną definicją cech charakterystycznych maski. W niektórych sztukach, zauważa Styana, jak na przykład *Król Lir* czy *Nora*, zmiana postaci może być podstawowym wrażeniem, nie wolno nam jednak otrzymanego efektu traktować jako przyczynę (przy czym autor nie precyzuje, co w jego ujęciu jest efektem, a co przyczyną). Czasami, pisze dalej Styana, widz może odnieść wrażenie, że bohater ulega

zmianom, ale tak w istocie rzeczy nie jest — rozwija się tylko sytuacja, w której on się znajduje.

Stwierdzenia te są na pewno kontrowersyjne. Jeżeli przyjmiemy założenia Styana, co w takim razie zrobimy z dramatami charakteru (“dramas of character”)? Zresztą sam Styana nie jest konsekwentny, gdyż nieco dalej stwierdza, że bohater rozwijając się ujawnia coraz to nowe powiązania z pozostałymi bohaterami sztuki.

Niejasności występujące w tym rozdziale można jednak wytłumaczyć za pomocą wcześniejszych strukturalnych rozważań Styana. Bohater, będący elementem sztuki, jest uzależniony od innych jej składników. Zachodzi między nim a samą sztuką sprzężenie zwrotne — koncepcja bohatera wpływa na wymowę sztuki jako całości, jednocześnie jednak bohater będąc jej elementem składowym podlega ogólnym prawom strukturalnym dramatu.

Stwierdzić należy, że kontrowersyjne poglądy autora dotyczące bohatera nie mogą wpłynąć na zmniejszenie niewątpliwych wartości *The Elements of Drama*. Wręcz przeciwnie, biorąc pod uwagę niezaprzeczalne wartości tej książki, należy przypuszczać, że poglądy te mogą wywołać dyskusję dotyczącą tego problemu i przyczynić się do dalszych poszukiwań teoretycznych i rozwoju tej dziedziny teorii dramatu. Połączenie rozważań teoretycznych z ilustrującymi je wnikliwymi analizami fragmentów zaczerpniętych z czołowej dramaturgii światowej sprawia, że *The Elements of Drama* są świetną pozycją badawczą z zakresu teorii dramatu. Ponadto dzieło to może służyć studentom jako podręcznik akademicki, jak i wszystkim tym, którzy pragną rozszerzyć swoją wiedzę o dramacie i nauczyć się znajdować w nim coraz to nowe, nie znane czy też nie odkryte dotąd wartości.

Jadwiga Dudkiewicz, Łódź