

Fenomen rozmowy w dramacie

ABSTRACT. Jarząbek Dorota, *Fenomen rozmowy w dramacie* [Phenomenon of conversation in drama]. „Przestrzenie Teorii” 6, Poznań 2006, Adam Mickiewicz University Press, pp. 267-273. ISBN 83-232-1703-3. ISSN 1644-6763.

The subject of this article is the departure of drama in the direction of conversation – a linguistic fact of great existential and social importance. Although conversation itself seems to be non-dramatic, in fact it revolutionises the concept of time, space, action, forming separate genres and trends in drama. The author distinguishes three models of conversational drama (in which a conversation became either a subject or a building material of the whole work of drama): the theatre of amorous conversation (A. de Musset, C. Norwid), theatre of intellectual confrontation (conversation in the drama of ideas in G.B. Shaw’s style), theatre discussing its own status and functions (an improvisation/improptu genres). Thus, the drama based on the autonomy of conversation is not a 20th century invention, although its old, intellectual and rhetoric models have been replaced by modern categories: of body and voice.

1.

Zjawisko rozmowy w dramacie to zagadnienie, które może się wydawać bezkresne i nie do ogarnięcia, albo – gdy na nie spojrzeć z drugiej strony – zdaje się rozsądzać tradycyjne spoiwa i filary dramatyczności. Konwersacja/rozmowa to dialog prowadzony z potrzeby bycia, nazywany na różne sposoby: statycznym, niepragmatycznym, towarzyskim. Nie przypadkiem przy tym stawiam obok siebie: nacechowany już dzisiaj termin „konwersacja” oraz potoczne słowo „rozmowa”. Wspólną treścią tych określeń byłoby wskazanie na spotkanie rozmówców toczące się we względnej niezależności od tła i okoliczności, otwarte tematycznie, eksponujące walory słowa oraz wartość samego kontaktu, poczucie wspólnoty. Słowo „rozmowa” zwraca dodatkowo uwagę na szeroki, pozasalonowy aspekt codziennego i bezinteresownego komunikowania się ludzi. Rozmowa jest więc typowo ludzkim zajęciem, „niepróżnującym próżnowaniem”, a jednocześnie pozostaje koniecznością egzystencjalną, walką z czasem i wszystkim tym, co unicestwia człowieka. Można ją umieścić między „gawędzeniem”, którym zajmuje się socjolog Włodzimierz Pawluczuk w badaniach nad potocznością – a dramatem spotkania opisywanym przez Emanuela Lévinasa i Józefa Tischnera. W centrum rozmowy spoczywa tajemnica obecności czy też uobecniania się człowieka twarzą w twarz z innym. W tle każdego dramatu, a na pierwszym planie dramatów konwersacyjnych jest egzystencjalna niezbędność kontaktu z dru-

gim, stanowiąca sama w sobie rodzaj dramatu, intensywnego zdarzenia, konfrontacji.

Trzeba przyznać, że choć fascynujący, temat rozmowy kapryśnie rozpełza się po labiryncie ścieżek, tropów. Z jednej strony bowiem może tu chodzić o proces tworzenia postaci i sytuacji dramatycznej, o powoływanie ich z niebytu, o ontologię, swoistą preegzystencję person dramatycznych, którą zatrzymują i modelują sceny konwersacyjne.

Z drugiej strony, nader łatwo zawęzić pole obserwacji uznając dialog konwersacyjny za czysto użytkowy element techniki dramatycznej prezentacji, budowania charakterystyki postaci, manewrów ekspozycyjnych. Problem konwersacji/rozmowy w dramacie nie ogranicza się jednak do sposobu kształtowania pojedynczych scen i naśladowania językowych zwyczajów towarzyskich klas wyższych i niższych. Nie jest ona tylko „gatunkiem mowy”, wąskim typem wypowiedzi dramatycznej.

Jeszcze inna kwestia wiąże się z dramatycznym potencjałem rozmowy. „W teatrze trzeba grać, tu musi się coś dziać”, tymczasem celem swobodnej rozmowy jest oderwanie od nacierającej rzeczywistości, wstrzymanie czasu, odwrócenie hierarchii teatralnego „dziania się”. Rozmowa wyłamuje się z tradycyjnej koncepcji dramatu opartego na dynamizmie akcji, wyrazistym konflikcie, zamkniętej krystalicznej formie dramatycznej. Proponuje się w niej inną koncepcję akcji i status rzeczywistości przedstawionej, paradoksalnie bardziej otwartej, narażonej na działanie przypadku, nieskończonej, wychodzącej poza rampę i kulisy. Tej propozycji nie należy uznawać za wynik kryzysu, upadku, zagubienia literatury w świecie bez wartości, w której przeżuwa się jedynie słowa i odprawia ceremonie półgłuchych. Dramat rozmowy jest starszy niż dwudziestowieczne jego przygody i wydaje się propozycją wartościową, intrygującą scenicznie.

Sądzę, że można mówić o konwersacyjności jako o tendencji powracającej i potęgującej się w dziejach dramatu. Dokonuje się w niej orientacja wszystkich składników dramatu (wraz z warstwą ideową) na problematykę rozmowy i spotkania ludzi. W niektórych tekstach mówienie przeradza się w naczelną, organizującą tekst zasadę, która znajduje się w twórczej kolizji z akcją. Na tym konflikcie: akcji i konwersacji, opierają się pojedyncze utwory i całe gatunki sceniczne: improwizacja (*impromptu*), przysłowie dramatyczne (*provèrbe*), jednoaktówka, komedia salonowa, sztuka problemowa, kończąc to wyliczenie na wynalazczości formalnej współczesnej dramaturgii spod znaku poezji. Mówienie okazuje się ważniejsze od otwartego działania, niezależne od tradycyjnie rozumianej akcji. Otwiera widowisko na to, co rozciąga się za czwartą ścianą teatru i przeobraża sens dramatycznej terażniejszości.

Interesujące jest samo to, w jaki sposób temat rozmowy oraz jej luźna struktura przenikają do tekstu, owocując z jednej strony odrębnym i ciekawym nurtem dramatu konwersacyjnego, z drugiej – stając się świadectwem zmian w samej kulturze mówienia i kontaktów międzyludzkich.

2.

Dramatu konwersacyjnego nie da się zamknąć w jednym wzorcu. Jest co najmniej kilka modeli czyniących ze sceny przestrzeń rozmowy, a patronują im największe nazwiska w dziejach dramatu. W dramacie dawnym (od XVII wieku) wyróżnić można trzy takie obszary: 1) teatr konwersacji miłosnej (którego reprezentantami byli Musset i Norwid), 2) teatr dyskusji, intelektualnej konfrontacji ze światem (Shaw i jego „sztuki problemowe”) oraz 3) nurt, w którym teatr dyskutował swoje własne zasady, wciągając do tej metateatralnej i konwersacyjnej gry widzów (w gatunku impromptu/improwizacji).

W przypadku Musseta i Norwida najatrakcyjniejsze wydaje się to, jak rozmowa służy bardzo nowoczesnemu, niekonwencjonalnemu rysunkowi psychologicznemu postaci romantycznych kochanków. A z drugiej strony: rozciągnięta na cały dramat zmienia status i ciężar rzeczywistości przedstawionej. Słowem-kluczem, który ten świat rozszyfrowuje, byłby „kaprys”: pogawędki, kaprys zminimalizowanej akcji dramatu, kaprys szkicowej dekoracji, kaprys drzwi otwartych na kulisy i maszynieri teatralną oraz na ironiczną obecność autora.

W dramacie Shawa interesujące jest z kolei to, że „gadatliwość” autora nie musi oznaczać wyłącznie dydaktycznej manieri i ambicji członka Towarzystwa Fabiańskiego, jakim był Shaw. Autor *Ucznia diabła* tyleż poucza współczesnych, co konstruuje osobliwy świat mistrzów retoryki. Źródłem powodzenia lub niepowodzenia, awansu społecznego i samopoznania jego bohaterów jest to, w jakim stopniu zdołają oni opanować sztukę mówienia i dyskusowania, czy osiągną odpowiednią finezję intelektualną i wyćwiczą „zmysł retoryczny”. Zarówno w swoich wcześniejszych, problemowych utworach „serio”, jak w fantastycznych komediach Shaw prowadzi dwa równoległe nurty: zdarzeń (mniej lub bardziej prawdopodobnych) i dyskusji, błyskotliwych pojedynków na słowa i racje. Dramaty Shawa traktują oczywiście o różnych palących problemach epoki, ale bardziej jeszcze problematyzują sposób, w jaki człowiek – dzięki zdolności mówienia i słuchania, retorycznemu usposobieniu dochodzi do samopoznania i zrozumienia rzeczywistości lub tę rzeczywistość kreuje. Następcą Shawa, wielbiciela żarliwej i zabawnej zarazem dyskusji, byłby Witkacy.

Trzecia tradycja – gatunek improwizacji – od Molierowskich improwizacji po sztukę Giraudoux, odwołuje się do zwyczajów konwersacyjnych: posiedzenia w salonie, pogawędki w czasie próby w teatrze. Jednak to nie warstwa anegdotyczna jest tu najciekawsza, lecz takie prowadzenie rozmowy na scenie, że widz wydaje się jej partnerem. Wprowadzony za kulisy sztuki teatralnej bywa świadkiem intymnego niemal wyznania ludzi teatru.

Każdy z wyodrębnionych nurtów cechują właściwe mu predylekcje gatunkowe. Są gatunki, które siłą rzeczy odwołują się do zjawiska konwersacji. Do takich należy komedia salonowa, czy w ogóle komedia obyczajowa. W gatunku *wysokiej komedii* w stylu Norwida dialog konwersacyjny nie stanowi przy tym wyłącznie fasady intrygi, przeciwnie – często autonomizuje się, wytwarzając w obrębie utworu miniaturowe wyspy pogłębionej obserwacji lub symbolicznego przekształcania świata (początek *Aktora*, fragmenty *Pierścienia wielkiej damy*). Z kolei romantyczne eksperymenty z małą formą dramatyczną utkaną z „fragmentów konwersacyjnych” wyprzedzają ideę *quart d’heure* Strindberga (*Miłość czysta u kąpieli morskich*, przysłowia i jednoaktówki Musseta). Dokonuje się w nich to, co w języku techniki filmowej nazywa się zbliżeniami. Im większe zbliżenie do świata psychicznego i emocjonalnego postaci, tym bardziej mgliście przedstawiają się granice teatru, a zwarta klasyczna forma staje się niewystarczająca. Z punktu widzenia techniki dramatycznej konwersacja ma całkiem duży potencjał – wywrotowy! Za jej sprawą ramy gatunkowe ulegają rozciągnięciu i to, co miało być realistycznym *tableau* z życia wziętym, wkracza w obszar poetyckiego kreacjonizmu. Konwersacja – to paradoks – zabezpiecza te utwory (Musseta, Norwida, Shawa) przed schematyzacją, jaką narzuca zbyt sztywno rozumiana norma gatunku (sztuki salonowej, sztuki problemowej itd.). Ludzkie rozmawianie zwykle wiedzie dalej: albo w mikroświat subtelnie zarysowanych, na poły rozpoznanych relacji, albo w obszar języka, rozumowania, gier słownych czy intelektualnej dyskusji, które odrywają się od dramatycznej konsytuacji.

Rozważania nad historycznymi odmianami dramatu konwersacyjnego nie mogą pominąć współczesności. Dobrym materiałem do kontynuacji tego zagadnienia wydaje się dramat polski: Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Stanisława Grochowiaka, Zbigniewa Herberta i Sławomira Mrożka. Nie ulega wątpliwości, że utwory takie jak *Kartoteka*, *Wiwisekcja*, *Szachy* i *Po tamtej stronie świec*, *Lalek*, *Emigranci* są zawisłe od mówienia, niespokojnej, czasem niechętnie wydatkowanej energii konwersacyjnej. Mimo że rozmowa na dobre zadomowiła się także w słownikach pojęć dramatycznych (por. słownik *Poétique du drame moderne et contemporain* pod red. J.-P. Sarrazaca), opisany wcześniej

klucz gatunkowy i wzorce konwersacyjne wydają się nie wystarczające. W polskim dramacie powojennym poezja czyni z rozmowy rzecz bardziej do słuchania niż do oglądania. Z drugiej strony intelektualny i retoryczny ład wypowiedziany się zastępują inne, bardziej elementarne wartości. W potokach rozmów i nic-nie-robienia, które przywykło się uważać za objawy kryzysu dramatu, bohater jawi się jako głos i ciało, ciało mówiące.

Pojawienie się postaci dramatycznej jako głosu ma kilka konsekwencji. Przede wszystkim bohater jest jednym z wielu głosów, niepoliczonych, trudnych do rozróżnienia, niezrozumiałych. Mówiący człowiek wyłania się z dźwiękowej masy, usytuowany między bytem konkretnym a anonimowym. To nieustanne ciśnienie jednostkowości i zbiorowości wypełnia sztuki Różewicza, ale i Herberta. Mowa ginie, zagarnięta przez szum, zgielek, kakofonię nieskoordynowanych fragmentów wypowiedzi, to znów zdobywa w niej pierwszeństwo wyraźny zindywidualizowany głos, wchodzący w relacje z innymi. Przynależność człowieka do większej całości, do zbiorowości głosów, nie musi oznaczać zatarcia osobowości i zatarcia racjonalnych konturów mowy. Różewiczowską ulicę wypełnia bełkot, monotonna litania prasowych rewelacji, stylów i języków, ale także szczebioty, pocałunki i śmiech. Lepiej więc uznać, że otaczająca człowieka „fonosfera” może być wartościowana zarówno pozytywnie, jak negatywnie. W niej rodzi się człowiek i w niej zostaje zapomniany, przysypany informacyjnym nadmiarem i słowną nadprodukcją.

Przedstawienie mowy jako spotkania głosów oznacza specyficzną konstrukcję bohatera jeszcze z innej perspektywy. Jeśli się wsłuchać w początki sztuk Stanisława Grochowiaka, większość operuje wyłącznie wskazówkami dotyczącymi dźwiękowego kształtu sceny. Z ciszy i skrzywienia drzwi, z głosu piły tartacznej albo z szumu auta wyłaniają się głosy ludzi. Scena tych dramatów wydaje się sceną słuchowiska. I bohater także pojawia się na niej jako źródło głosu, a dopiero później jako ktoś dookreślony fizycznie. Ta foniczna prezentacja, bardziej niż inne sposoby charakteryzacji postaci, sięga sedna: cielesnej obecności i niepowtarzalności człowieka. Bohater wydaje się zredukowany do głosu, tymczasem to głos jest nośnikiem jego wyodrębnionej z tła jednostkowości, głos o określonej barwie, tempie, właściwościach organicznych. Łączenie się głosów, wchodzenie w dialog, rozmawianie staje się faktem egzystencjalnym w pełnym tego słowa znaczeniu. I jako takie, może być nawet nielogiczne, nieefektywne, kulejące intelektualnie i stylistycznie. Dialog konwersacyjny nie jest tu funkcją rozumu, intelektu czy dobrego nastroju (zabawy). Dowodzi natomiast istnienia człowieka, zindywidualizowanego i – co ważne – niesamotnego. Mówienie jest określane jako dawanie świadectwa albo mozolne przebijanie się ku istnieniu, szukanie nań dowodów.

3.

Do czego doprowadziła konwersacja w dramacie?

Przede wszystkim do kreacji osobnego *continuum* czasowego, które w kategoriach teatralnych można nazwać antraktem, rozumiejąc przez to porę wyswobodzenia się spod normalnej władzy czasu. W antrakcie spotkania są krótkie, ale intensywne, iluzja przedstawienia miesza się z realnością. „Uskok czasowy” obejmuje także i widownię (czytelników). Przestrzeń, związana z konkretną historyczną typologią miejsc akcji, ma jedną wspólną cechę: wypełniają ją nie tyle przedmioty, ile słowa, ich bogata tkanka zdolna wywołać najróżniejsze asocjacje: obrazy, teorie myślowe, błyskotliwe piramidy aforyzmów. Można więc mówić – metaforycznie – o uprzestrzennionej rozmowie, która wypiera widzialne tło sceniczne.

Konwersacja prowadzi dramat do kameralnego „kwadransa” intensywnej obserwacji psychologicznej i obyczajowej. Sama wykracza jednak poza iluzję rozmowy. Wraz z nieodłącznym w rozmowie nurtem refleksji o mówieniu, języku, kontakcie, scena staje się metateatrem. Tak się bowiem dzieje, że świadomość mówienia (często podszyta rysem konfliktu, niezgody, podejrzliwości wobec strategii komunikacyjnych rozmówcy) odwołuje się do motywu zdemaskowanego teatru, nagiej sceny, skończonej komedii itd. Widowisko nie kończy się jednak, a zaczyna w momencie odsłonięcia teatralności (zachowań społecznych z jednej, a statusu dzieła z drugiej strony).

Obok saloniku z uchylonymi drzwiami pojawia się także typ „jaskini filozofów”, których zajęciem jest fantastyczne „teoretyzowanie istnienia” w ogóle. Jak u Witkacego albo Shawa, w jaskini mogą pojawić się osoby z całkiem różnych epok (Joanna D’Arc i dwudziestowieczny promotor jej procesu kanonizacyjnego, Ryszard II oraz dorodny współczesny pragmatysta Florestan). Dramat wypełnia odwieczna pasja człowieka: tworzenia konstrukcji myślowych, intelektualnego eksperymentowania z rzeczywistością, rozsadzania jej ładu w słownej zabawie w stylu Wilde’owskich dandysów.

Kolejna możliwość rozprzestrzenienia się mowy niepragmatycznej w teatrze to teatr bezruchu, słowa przeplatane milczeniem, niespiesznych i mających nienaruszalną ciągłość obrządków codzienności. Mówienie do drugiego człowieka, tak jak sen i jedzenie, należy do egzystencjalnych fundamentów konkretnego, realnego istnienia w ciele. Ta sama mowa, która oddawała pulsowanie energii intelektualnej, rejestruje teraz cielesną odrębność człowieka. Jest mu ona szczególnie potrzebna po tym, jak zawiodły wszystkie inne stroje i kostiumy. Bohaterowie przebijają się głosem ku istnieniu i ku sobie wzajemnie. Okrąg sceny konwer-

sacyjnej zmniejszył się do niezbędnego minimum. Dziesięć palców może stworzyć cały amfiteatr, dziesięć głosów – cały rynek.

Wiek XX nie wymyślił dramatu skupionego bez reszty na analizie języka lub sytuacji wypowiedzianego. Już dramat dawny, co najmniej od Moliera, dawał się zwięźle mowie, jej fluktuacji, błyskotliwości, dramatycznej autonomii. Bawiono się rozmową, ale i wyczuwano pod nią egzystencjalne napięcia. Bawiono się dramatem, nakładając nań swobodne ramy konwersacji. Dramat współczesny jest mniej skory do zabawy; poszukiwanie gwarancji niesamotnego istnienia staje się w nim kwestią desperackiego nieraz wysiłku. Twórczość polskich dramatopisarzy odwołuje się do korzeni konwersacji w sobie właściwy sposób. Wspólnym ogniwem jest głos, przejawianie się człowieka nie w tym, co i jak mówi (bo może mówić nieskładnie, brutalnie, banalnie), ale w tym, że mówi. Ważne w idei konwersacji spotkanie i uobecnienie nie przekłada się już na zorganizowaną, spójną komunikację słowną, której towarzyszyłyby, jak dawniej, namysł i troska o wysłowienie. Od aranżacji rozmowy jako spójnej wymiany racji, światopoglądów, emocji, ważniejsza jest inscenizacja ludzkich głosów: zderzających się, wtórujących sobie, hałaśliwych, milknących. Współczesny człowiek dowodzi swego istnienia w dramacie nie siłą wymowy, ale dając świadectwo własnej unikalności, jaka tkwi w ciele i jego głosowym przedłużeniu.