

Prezentacje





PRESENTATION

Teatr czy literatura? O literaturoznawczej teorii teatru

ABSTRACT. Karasińska Marta, *Teatr czy literatura? O literaturoznawczej teorii teatru* [Theatre or literature (on the theory of theatre of based on the study of literature)]. „Przestrzenie Teorii” 2, Poznań 2003, Adam Mickiewicz University Press, pp. 193-204, ISBN 83-232-1333-X, ISSN 1644-6763.

This work undertakes the problem of philological reflection on theatre, placing in the centre of considerations the relations between the word and the stage. Often criticised for its one-sidedness, the reflection of specialists in literary studies focuses modern scholars around two leading methodologies – that of semiology and that of phenomenology. In the article the author adduced some selected works of Western theorists - the classic book by Anne Ubersfeld “Reading Theatre”, which is a lucid example of “a literary theory of theatre”, which in fact ignores the specificity of stage art, and the publications which follow the semiological route and are the work of such well-known theatrologists as Erika Fischer Lichte, Keir Elam and Martin Esslin. The philological point of view adopted in these works causes either granting literature a dominant role with respect to theatre, or, in turn, makes it that both disciplines are treated as beings which have been artificially separated, devoid of any relationships. The works mentioned here are the proof of limitations and shortages of the semiological method, which is positively tested exclusively as a tool of the description of a performance and which is always incapable of making over-all attempts to look at a performance and at its semantics.

Teoria teatru, co jest twierdzeniem banalnym, jak żadna inna teoria sztuki, za sprawą przedmiotu swych badań, pozostaje pod wyjątkowym przymusem nieuchronnej interdyscyplinarności. Złożony charakter fenomenu teatralności, wielość określających go kontekstów i trudny do zdefiniowania status ontologiczny sztuki scenicznej wikłają go w rozważania mnogich, pozostających bez jakichkolwiek wzajemnych relacji opcji badawczych i nieprzystawalnych metodologii. Teoria teatru, adoptowana przez przedstawicieli kilku nauk, ciągle w zasadzie pozostaje więc dzieckiem niczym. Wykorzystywane przez nią narzędzia, zapożyczane z obszarów rozmaitych dyscyplin, nie pozwalają nawet na wypracowanie jednolitej terminologii, a tym samym konsekwentnego dyskursu, w obrębie którego można by, z udziałem reprezentantów różnych dziedzin (filologów, socjologów, antropologów, teoretyków widowiska i komunikacji czy na koniec filozofów), przeprowadzić spełniającą kryteria naukowości polemikę.

Szczególnie mocną pozycję w badaniach nad sztuką sceny zajmuje teoria teatru uprawiana przy zastosowaniu instrumentarium literaturoznawczego. Dla tej opcji metodologicznej podstawowe okazuje się, rzecz

jasna, pytanie o relacje między tekstem literackim i teatrem. Jej słabością jest zatem dominujący w rozważaniach temat związku słowa i sceny, dodatkowo zakładający uprzedniość i pierwszoplanową rolę tekstu literackiego. Teorie filologiczne często lekceważą zjawisko dwukierunkowości wpływów między dramatem i teatrem oraz rolę kontekstów teatralnych w kształtowaniu utworu pisanego dla sceny, w konsekwencji także prowadząc niekiedy do zacierania w badaniach granic między obu sztukami. Zaproponowana przed wielu laty na gruncie polskim przez Stefanię Skwarczyńską idea niesamodzielnosci dramatu jako tekstu literackiego (bliska pochodzącym z lat trzydziestych koncepcjom Otkara Zicha), poddana przez rodzimych badaczy druzgoczącej krytyce, w teatrolologii zachodniej nieraz powróci jeszcze jako stały element rozważań.

Oponenti filologów – forsując koncepcję inscenizacji jako fenomenu autonomicznego – zarzucają literaturoznawczej teorii teatru nadmierny logocentryzm, w skrajnej postaci prowadzący do ujmowania sztuki sceny wyłącznie w jej funkcji odtwórczej, czy w złagodzonej wersji – wykonawczej, przekładowej lub interpretacyjnej.

Wydana niedawno w Polsce klasyczna już, opublikowana po raz pierwszy w Paryżu w 1977 roku, książka Anne Ubersfeld *Czytanie teatru I*¹, uznana być może za manifest filologicznej metody w badaniach nad teatrem, jednocześnie stając się przykładem metodologicznej klęski.

Kluczowym błędem autorki okazuje się właśnie nierozróżnienie poziomu sztuki słowa i sceny. Główne założenie Ubersfeld, mające sankcjonować teatrologiczny wymiar podjętych refleksji, polega na definiowaniu dramatu jako tekstu teatralnego, zgodnie zresztą z dość powszechną w zachodniej terminologii tendencją. Zdaje się ono sugerować zbieżność koncepcji francuskiej badaczki i propozycji Stefanii Skwarczyńskiej. W rzeczywistości jednak zbieżność to tylko pozorna, gdyż rozważania Ubersfeld odnoszą się bez mała w całości do dramatu w jego wyłącznie literackiej postaci. *Czytanie teatru* wydaje się tedy w praktyce nade wszystko *czytaniem dramatu* z zastosowaniem pełnego arsenału narzędzi literaturoznawczych hołdujących modom epoki – od strukturalizmu poczynając, przez semiologię i psychoanalizę, a na marksizmie kończąc. Ubersfeld, w przeciwieństwie więc do Skwarczyńskiej, buduje swą konsekwentną literacką teorię teatru.

Za najbardziej trwale tendencje w badaniach teoretycznoteatralnych, pozostające w sferze wpływów literaturoznawstwa, uznać należy semiologię i fenomenologię, z których każda w znacznej mierze czerpie inspirację z dokonań uczonych polskich – Tadeusza Kowzana i Romana

¹ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002.

Ingardena. Teoria fenomenologiczna, choć wywiedziona z koncepcji dzieła teatralnego jako granicznego przypadku tekstu literackiego, współcześnie jednak bardzo wyemancypowała się spod wpływów filologicznych, wchodząc w obszary dociekań czysto filozoficznych. Semiologia teatru, stanowiąca dotychczasowy punkt dojścia literaturoznawczej dyskusji o sztuce sceny – choć licząca ponad pół wieku – w znacznym stopniu pozostaje natomiast niezmienna, podobnie jak niepodatna na nowe mody badawcze okazuje się od lat utożsamiana z nią w zasadzie literacka teoria teatru. Teatr, o czym przekonuje od długiego już czasu zapóźnienie refleksji teoretycznoteatralnej wobec literaturoznawczej, stawia naturalny opór teorii czysto filologicznej i z trudem poddaje się nowym proponowanym przez nią metodologiom. Choć teatrolodzy, jak sugerują choćby tytuły ich prac, pozornie coraz częściej podejmują problematykę sceny w perspektywie teorii chaosu, rozważań spod znaku *gender* czy generalnie postmodernizmu, miast o teatrze *de facto* mówią wyłącznie o dramacie. Najnowsza teoria teatru uprawiana przez zachodnich badaczy okazuje się więc, ku zdziwieniu polskiego czytelnika, znów teorią literatury. Także – co trzeba sprawiedliwie przyznać – za sprawą innego zakresu zastosowania pojęcia „teatr”, o czym dobitnie przekonuje nas choćby Esslinowski „teatr absurdu”.

Stała aktualność tendencji fenomenologicznej i semiologicznej w badaniach nad teatrem wynika z oczywistej istoty sztuki scenicznej, której od momentu powstania, na długo przed „wynalezieniem” metodologii, towarzyszyło, związane bezpośrednio z pragmatyką inscenizacyjną, pytanie o transformację realnej rzeczywistości w sztuczną rzeczywistość artystyczną, tj. istotę znaku i o fundamentalną dla tej transformacji kreację aktorską (która w ostatnich latach stanowi centralny motyw rozważań fenomenologów niemieckich). Dostrzegający bliskość obu, pozornie odległych, spojrzeń na teatr Amerykanin Bert O. States postulował nawet połączenie obu metod w ramach jednej semiologii fenomenologii. Punktem wyjścia w teorii semiologicznej staje się najczęściej kategoria znaku i zagadnienie przekładu tekstu językowego na tekst wielokodowy. Fenomenologia akcentuje problematykę ontologiczną, dyskutując zagadnienie intencjonalności dzieła teatralnego i sposób istnienia postaci scenicznej.

Tradycja w pełni już semiologicznych badań nad teatrem sięga praskiej szkoły strukturalnej, podejmującej wątek związków dramatu i teatru. Za szczególnie ważne dla teorii teatru dzieło z nią związane uznać należy książkę *Estetika dramatického umění* Otkara Zicha², eksponującą zjawisko heterogeniczności znaków scenicznych. Wśród tekstów

² O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931.

klasycznych na ciągłą uwagę zasługują prace Piotra Bogatyriewa poświęcone znakowemu charakterowi rekwizytu i lalki, w pomijanym na ogół w rozważaniach innych, choć szczególnie ważnym dla semiologii, teatrze ludowym i lalkowym. *Semiotykę sceny* Jurija Lotmana³ odczytywać można jako zbiór wielu hasłowo potraktowanych problemów szczegółowych, z których kilka zasługuje na odrębne rozprawy.

W połowie lat siedemdziesiątych na Zachodzie pojawia się parę istotnych prac z zakresu semiologii teatru, wśród których szczególnie miejsce zajmuje książka Patrice'a Pavisa *Problèmes de sémiologie théâtrale*⁴, artykuły Umberto Eco i *Semiotica del teatro* Franco Ruffiniego⁵. Pozostają one w ścisłym w związku z rozwijającą się wówczas semiologią sztuki, skupiając uwagę głównie na dobrze rozpoznanej problematyce znaku, kodu, tekstu z uwzględnieniem specyficznej dla teatru wielotworzywości komunikatu i jego przestrzennego charakteru.

W późniejszych badaniach semiologów zachodnich, mimo upływu lat, powracają wciąż te same podstawowe kwestie:

- związki teatru i literatury,
- typologia znaku,
- problem kodu teatralnego,
- interpretacja przedstawienia w perspektywie teorii komunikacji.

Ostatnie z zagadnień podejmowane zostaje aktualnie przez semiologów teatru szczególnie chętnie. Wymykając się z pułapki ścisłej dystynkcji znaków teatralnych pozwala bowiem spojrzeć na przedstawienie nie tylko jak na mozaikę nie powiązanych ze sobą elementów, budzącą bezradność badacza, ale przede wszystkim jak na jedyny w swoim rodzaju model komunikacji z uczestniczącym w niej na prawach współtwórcy widzem.

Wobec pewnego wyczerpania dyskusji o semiologii teatru na poziomie czysto teoretycznym jej kontynuatorzy w przybliżonych dalej pracach podejmują trud pozytywnego zweryfikowania uogólnionej teorii w kontakcie z konkretną materią sceniczną, także w perspektywie historycznej. Próby ciągle klasycznego odczytywania przedstawienia jako wielokodowego tekstu teatralnego nadal jednak sprawiają wiele kłopotów. Wciąż niewykonalne wydaje się zarówno wyodrębnienie nadrzędne-

³ J. Lotman, *Semiotyka sceny*, przeł. B. Żyłko, „Dialog” 1984, nr 11.

⁴ P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal 1976.

⁵ F. Ruffini, *Semiotica del teatro*, „Biblioteka Teatrale” 1974 nr 9, 1975, nr 12, 1976, nr 14. Najważniejsze z wydanych w połowie lat siedemdziesiątych opracowań zagranicznych dotyczących semiologii teatru omówiła Irena Sławińska, w: tejsze, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990; tejsze, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979.

go, konstruującego go języka, jak i przekonujące zastosowanie teorii do interpretacji jednostkowych spektakli. W konsekwencji zaś niemożliwe staje się także rozwiązanie kluczowego dla teatralnej semiotyki zagadnienia, jakim jest rozpoznanie przebiegu scenicznej *semiosis* od przestrzenno-temporalnej konfiguracji izolowanych znaczeń cząstkowych po makroznaczenia niesione przez widowisko.

Semiolodzy teatru konsekwentnie odwołują się do dwóch teorii znaku – Tadeusza Kowzana (choć niekiedy podlega ona przetworzeniu i tak okazuje się trwałą bazą rozważań) oraz Charles’a S. Peirce’a, obecnej w refleksji anglo-amerykańskiej i francuskiej, mniej zaś popularnej w Niemczech.

Christopher Balme we *Wprowadzeniu do nauki o teatrze*⁶, przeciwstawiając się dominacji myśli Kowzana, podkreśla ciągle niedocenicenie w europejskiej teatrologii koncepcji Peirce’a. Formułowana przez ostatniego teoria pozwala w rozważaniach harmonijnie łączyć w jedno żywioł teatralny i literacki. Balme dokonuje przełożenia wyodrębnionych przez Peirce’a kategorii znaku na jakości *sensu stricto* teatralne:

– Ikon – staje się manifestacją teatralnej *mimesis*. Odbija na scenie ludzi i przedmioty. Konstruuje relacje proksemiczne i gest postaci. Steruje emocjami widza – często dzięki towarzyszącej spektaklowi muzyce.

– Symbol – pełni rolę wielofunkcyjnego znaku o w pełni teatralnym rodowodzie.

– Indeks – związany jest ściśle z tekstem dramatu. Wskazuje czas i miejsce akcji, określa funkcje zaimków osobowych.

Semiolodzy dyskutujący znaczenie ikonu w tekście teatralnym za najpełniejszą jego realizację uważają ciało aktora, zapominając, że może ono (lub jego fragment) służyć niekiedy nawet jako znak pojęć abstrakcyjnych. Przywołujący także klasyfikację Peirce’a Sławomir Świontek⁷ za podstawową operację teatralnej semiozy uznał ikonizację słowa i symbolizację ikonu. W ujęciu polskiego badacza w spektaklu każdy ikon staje się znakiem konwencjonalnym i sztucznym, słowo dialogowe zaś jest ikonem potocznego mechanizmu komunikacyjnego. Interesujące stanowisko wobec typologii Peirce’a zajął przed laty Patrice Pavis, który za najważniejszy z Peirce’owskich znaków uznał indeks, podtrzymujący uwagę widza, a tym samym decydujący o efektywności aktu teatralnej komunikacji.

Christopher Balme traktuje lingwistycznie definiowaną semiotykę jako największy błąd filologicznej teorii teatru. Jego zdaniem nie wolno

⁶ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002.

⁷ Sławomira Świontka dwanaście wykładów z wprowadzenia do wiedzy o teatrze. Wykłady dla studentów I roku kulturoznawstwa, maszynopis.

odczytywać fenomenowi teatru w perspektywie języka. Tym bardziej że próby wypreparowania naczelnego kodu teatralnego zawsze muszą zakończyć się fiaskiem.

Prace semiologów zachodnich dzieli przede wszystkim sposób rozumienia kluczowego problemu teatralnych związków słowa i sceny. Fundamentalny dla przedstawionych rozważań, nienowoty przecież, wątek relacji między nimi prezentowany z reguły jest na dwa sposoby: albo literatura okazuje się partnerem dominującym nad teatrem, niekiedy go anektującym, albo literatura i teatr istnieją jako byty sztucznie oddzielone, w pełni autonomiczne, pozbawione jakichkolwiek powiązań.

Znani w kręgu refleksji angloamerykańskiej Martin Esslin i Keir Elam proponują całkowity rozdział literatury i teatru. Reprezentująca naukę niemiecką Erika Fischer-Lichte poświęca teoretycznie swą monumentalną książkę *Semiotik des Theaters*⁸ wyłącznie sztuce scenicznej, podporządkowując ją jednak całkowicie dyktatowi literatury. Wspomniana już Anne Ubersfeld na koniec – miast o teatrze – mówi głównie o dramacie, nie odróżniając najczęściej obu sztuk.

Keir Elam jest autorem popularnej w Anglii i USA, wielokrotnie wznawianej, książki *The Semiotics of Theatre and Drama*⁹. W pracy – zgodnie z jej tytułem – zastosowano konsekwentną dwudzielność, ujmując teatr i scenę jako zjawiska osobne. Określając zakres badawczy semiologii teatru, Elam wskazuje pragmatyczne relacje między aktorem i widzem (*in the theatre*). Semiologia dramatu winna zaś zajmować się wyłącznie zawartą w tekście wizją teatralną (*for the theatre*). Autor rozdziela więc dwa typy tekstu: *performance text* i *dramatic text*. W części pierwszej książki przywołuje wyłącznie zdarzenia teatralne (konkretne przedstawienia i teorie inscenizatorów), w drugiej koncentruje się jedynie na literackiej materii dramatu.

W partiach książki poświęconej teatrowi Elam omawia na przykład rolę ciała aktora jako znaku teatralnego między innymi w twórczości Stanisławskiego, Brechta czy w teatrze elżbietańskim. Jako szczególnie istotną dla swych interpretacji przypomina koncepcję Peirce'a. Najważniejszym jednak problemem semiologii teatru staną się dla niego związki sztuki sceny z teorią komunikacji.

W rozdziałach pracy dotyczących dramatu Elam wyraźnie ucieka w sferę abstrakcji, pomijając problemy poetyki dramatu, które mogłyby przywoływać jako tło rozważań jego sceniczną realizację. Badacz nawiązuje do teorii Umberto Eco, definiującego narracyjną fikcję jako model świata możliwego. Rozwijając koncepcję Włocha, Elam interpretuje zawarty w tekście literackim dramatyczny projekt rzeczywistości scenicz-

⁸ E. Fischer Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983.

⁹ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York 1997.

nej jako szczególną formę świata abstrakcyjnego i konceptualnego. Teatralny świat w tym ujęciu istnieje jako suma indywidualów, własności i działań, sprowadzonych w przypadku dramatu do dialogu. Kontynuując także refleksję Austina i Searle'a, podejmuje Elam temat *speech-events*, pojmowanych jako utożsamione z dialogiem działania postaci. Proponowany przez niego sposób rozumienia problemu zbliża go zarówno do koncepcji *azione parlata* Pirandella, jak i refleksji Sławomira Świontka¹⁰. Wyłącznie literackie ujęcie problematyki dramatu akcentuje także przypomniana przez Elama teoria aktantów, sytuująca jego rozważania o dramacie – wbrew przyjętemu założeniu – głównie w perspektywie strukturalistycznej.

W *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning in Stage and Screen*¹¹ Martin Esslin poddaje wprawdzie krytyce koncepcję Kowzana, jednak w rzeczywistości przejmuje podstawowe jej zręby. Nie polemizując z naczelną ideą atomizowania poszczególnych znaków (stanowiącą w moim przekonaniu podstawowy błąd metody), postuluje głównie zwiększenie ich liczby oraz inną ich hierarchię. W ujęcie Esslina to nie słowo powinno zaczynać Kowzanowską listę. Nie jest ono przecież w spektaklu elementem koniecznym. Najważniejszą jakością znaczącą w przedstawieniu będzie aktor, pełniący rolę podwójnego referenta, niosący napięcie między znakiem i żywym ciałem. Problem związku aktora z rolą stanowi dla Esslina najistotniejszy problem teorii teatru sięgający tradycji starożytnej. Zdaniem Esslina złożony charakter obecności aktora w przestrzeni scenicznej pozwala go łączyć z każdym z trzech wymienianych przez Peirce'a znaków – od ikonu (np. w teatrze Stanisałwskiego) po symbol (np. w teatrze Wschodu).

Istotną rolę w kształtowaniu teatralnych znaczeń odgrywają elementy pozornie zewnętrzne wobec tekstu – konkretny plan architektoniczny budynku i kształt sceny. Do życia powołuje scenę dopiero jednak programowany w niej ruch, rekwizyt, kostium, oświetlenie – określane konwencją danej epoki. Jako ostatni – najmniej istotny ze znaków – wymienia Esslin uprzywilejowane przez Kowzana słowo.

To ze słowem jednak łączy brytyjski badacz, nieobecne w typologii Kowzanowskiej, znaki tekstu wskazujące jego ramy, określające styl wysoki i niski, prozę i wiersz, budujące ogólną strukturę tekstu-akcji, wyznaczoną przez rytm, czas i nadaje tym samym jakościom zdecydowanie literackim charakter znaków teatralnych. Choć Esslin polemizuje z hierarchią trzynastu znaków uporządkowaną przez Kowzana i wpro-

¹⁰ S. Świontek, *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999.

¹¹ M. Esslin, *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning in Stage and Screen*, London-New York 1987.

wadza w jej miejsce systematykę własnych dwudziestu dwóch znaków, o innym stopniu ważności, jego propozycja wyodrębniania elementarnych części składowych tekstu teatralnego pozostaje w istocie wierna idei polskiego semiologa.

Esslin podważa wiarę w możliwość stworzenia nadrzędnego, teatralnego hiperkodu. Dzieło sceniczne wyłania się z relacji wielu kodów, z sumy wielu języków, które niekiedy mogą nawzajem się wzmacniać, kiedy indziej osłabiać niesione przez siebie znaczenia. Przekaz teatralny realizuje się w siatce synchronicznych i diachronicznych zależności między znakami i poszczególnymi kodami. W miejsce nieistniejącego hiperkodu wprowadza Esslin *key-* lub *clef- signs* (np. metrum wiersza), które nadają dziełu znaczenie na poziomie wyższym niż elementarne znaki.

Ważną rolę w kształtowaniu semantyki spektaklu odgrywa jego głęboka struktura, pełniąca zadania zasadniczego *signifié*. To ona wyznacza wzajemne relacje między elementami tekstu teatralnego, wchodzącymi w skład kombinatorycznie zestawionych układów, których zasadą scalającą okazuje się rytm. Struktura ta (tekstura), obdarzona właściwością budowania koncentrującego uwagę widza *suspensu*, decyduje o prawdziwej jakości tekstu. Przedstawienie jawi się więc jako konstrukt nielinio- wy, posiadający wielu nadawców i wielu odbiorców, montowany ze znaków prostych i złożonych, struktur znaczonych i znaczących.

Erika Fischer-Lichte jest autorką znanego dzieła *Semiotik des Theaters*, składającego się z trzech tomów, zatytułowanych kolejno: *System znaków teatralnych; Od znaków sztucznych do naturalnych. Teatr baroku i oświecenia; Przedstawienie jako tekst*.

Najmniej ciekawa okazuje się część pierwsza, podejmująca wyłącznie nienowe już wątki teoretyczne. Lichte interpretuje w niej teatr jako system kulturowy, zwracając uwagę na relacje między znakami teatralnymi i znakami pozascenicznymi – np. architekturą czy modą. W jej rozważaniach, wyodrębniających i omawiających poszczególne znaki teatralne, wyraźnie odnaleźć można znów wpływy teorii Kowzana.

Tom drugi *Semiotyki teatru* przynosi zapowiedź przejścia od teorii ku praktyce, wykorzystującej opisane wcześniej narzędzia. Lichte proponuje jednak czytelnikowi całość niespójną, składającą się z dwóch odrębnych rozpraw, w istocie – historycznoteatralnych, pozornie jedynie podejmujących wątki semiologiczne, przeciwstawiających sztuczności znaków teatru barokowego domniemaną naturalność i mimetyczność sceny oświecenia, „podatnej” przecieź, w związku ze swoim skonwencjonalizowaniem, na rozważania o wygodnej dla autorki ekwiwalencji słowa i znaku scenicznego.

Ostatni tom łączy refleksje teoretyczne z próbą odniesienia ich do konkretnej inscenizacji teatralnej *Henryka IV* Pirandella. Lichte – po-

dobnie jak wielu innych teoretyków – definiuje inscenizację dramatu jako przekład intertekstualny, polegający na jednoczesnym czytaniu i tłumaczeniu dramatu. Za kluczowy uważa autorka problem ekwiwalencji znaków literackich i teatralnych, nie podejmując jednak wysiłku jego dogłębnego wyjaśnienia. Lichte odwołuje się głównie do oczywistej konwencjonalności gestyki teatru oświecenia, w którym – zdaniem autorki – słowo i gest stają się dla siebie łatwymi do odczytania interpretantami.

Proces przekładania dramatu na język spektaklu obejmuje – w ujęciu niemieckiej badaczki – trzy typy działań: liniowe, strukturalne i globalne.

Zjawisko liniowości translacji związane jest z liniowością dramaturgicznego dialogu, budowanego kwestia po kwestii przez wygłaszającego go aktora. Struktura spektaklu powstaje w wyniku przekładania liniowości dialogu na przestrzenność sceny z działającym w niej aktorem, na jej symultaniczność. Strukturalny kształt przekazu określa system projektowanych w nim znaków, relacje niesionych przez nie znaczeń, związki tekstów cząstkowych i całości. Poziom struktury gwarantuje możliwość łączenia jej składowych w różnych kombinacjach. Dla tekstów klasycznych przekładanych na język sceny typowa jest, zdaniem Lichte, kategoria liniowości. Teksty romantyczne, naturalistyczne, symboliczne cechuje dominacja strukturalności.

Ostatni poziom działań inscenizatora polega na „globalnym przekształceniu” tekstu dramatu, generującym różne sensy przekazu. Autorka stawia pytanie o możliwości uwzględniania na tym etapie tworzenia przedstawienia oczekiwań odbiorcy oraz aktualizującej dramat roli czasu, w którym spektakl powstaje. Jakkolwiek „globalne przekształcenie” sprowadza się do tworzenia na nowo sensów tekstu, powinno jednak przestrzegać zasady wierności wobec literatury. Ten postulat Lichte wydaje się najbardziej dyskusyjny. Nieosiągalny ideał stanowiłaby dla badaczki reguła transformowania jednego tekstu literackiego tylko w jeden tekst teatralny, spełniająca doskonale wymóg ekwiwalencji. Ponieważ wierność wobec tekstu pojmowana intersubiektywnie nie jest możliwa, Lichte stawia przed inscenizatorem obowiązek wierności wobec tego, co zrozumiał w tekście. Tak proponowana przez autorkę zasada spełniania wymogu ekwiwalencji staje się w jej ujęciu kategorią *par excellence* hermeneutyczną.

Przedstawiona w ostatnich partiach książki – w założeniu semiologiczna – interpretacja inscenizacji dramatu Pirandella, okazuje się w istocie raczej próbą zapisu spektaklu, znów dowodzącą niewystarczalności teorii semiologicznej i szerzej – filologicznej – w kontakcie z żywym teatrem.

Dominująca w latach siedemdziesiątych jako główny trop teoretyczno-teatralny semiologia nadal cieszy się wśród teatrologów dużym zainteresowaniem. W latach osiemdziesiątych w szczególnym stopniu skupiła na sobie uwagę badaczy niemieckich, dotychczas nieobecnych wśród dyskutujących o sztuce sceny semiotyków. Potwierdzeniem przekonania po latach o ciągłej wysokiej wartości naukowej teorii znaku teatralnego jest na polskim gruncie opublikowana w 1998 roku książka Kowzana¹². Mimo swej popularności semiologia teatru ciągle jednak wydaje się niespełnioną nadzieją. Usystematyzowana, logiczna, operująca ścisłym aparatem pojęciowym, stale zawodzi w bezpośrednim spotkaniu z konkretnym przedstawieniem. Brak pogłębionych analiz semiologicznych spektaklu wiąże się między innymi z brakiem teorii przekładania kodu na kod (teoria intersemiotyczna) i tworzenia znaków złożonych, a tym samym z niemożnością budowania „teatralnej” syntaktyki i większych jednostek znaczeniowych. Dopóki zainicjowana przez prażan dyskusja dotyczyła ogólnie znakowego charakteru przekazu teatralnego, jego przestrzenności i wielotworzywowości, utrzymywało się przekonanie o odnalezieniu nareszcie precyzyjnej, scjentystycznej metody badań nad istotą sztuki teatralnej. Punktem zwrotnym w poszukiwaniach semiologicznych stały się próby wyodrębniania elementarnych znaków teatralnych, dających złudzenie badawczej precyzji i weryfikowalności formułowanych sądów. Wiodąca w europejskiej teatrologii Kowzanowska typologia znaków teatralnych, utrwalająca stałe podziały między nimi, przypieczętowała klęskę semiologii teatru. Przedstawienie bowiem – jak twierdzi Keir Elam – to nie „parada izolowanych szczegółów”. Zbytne zatomiastowanie elementów kodów teatralnych, mimo prób definiowania większych całości semantycznych, uniemożliwiło dyskusję o przedstawieniu jako koherentnym, choć wielotworzywowym, przekazie artystycznym. Skażało także analizy semiologiczne konkretnych przedstawień bardziej na opis niż interpretację, czego wyrazistym przykładem jest znana w świecie książka Lichte. Powodem dotychczasowych niepowodzeń semiologii teatru stało się także jej często zbytne uzależnienie od literatury i jej teorii.

Spośród niefilologicznych najbliższa ujęciom literaturoznawczym wydaje się – paradoksalnie – komplementarna wobec nich teoria artystów sceny. Filologiczna teoria teatru za punkt wyjścia przyjmuje dramat, rozpatrując nade wszystko zagadnienie transformacji utworu literackiego w dzieło sceniczne. Za jej naturalne uzupełnienie uznać więc należy koncepcje formułowane przez inscenizatorów-teoretyków, dla

¹² T. Kowzan, *Znak i teatr*, Warszawa 1998.

których pierwszoplanowa okazuje się problematyka zawsze autonomicznie rozumianej sceny, podporządkowującej sobie dramaturgiczne słowo. Refleksja teoretyczna, konsekwentnie oddzielająca żywioł teatralny i literaturę (której ukoronowaniem stać się miała myśl inscenizatorów spod znaku Wielkiej Reformy), tradycyjnie od wieków związana jest z praktyką artystyczną, z koniecznością zdefiniowania fenomenu aktorstwa, sposobem rozumienia zadań reżysera, koncepcją przestrzeni scenicznej.

W znacznym stopniu niezależna od refleksji filologicznej pozostaje teoria widowisk, choć przedmiot jej zainteresowań bliski już jest i refleksji, i praktyce inscenizatorów. Teoria widowisk obejmuje swym zasięgiem działania różnego rodzaju, nie tylko artystyczne, włączając w obszar badań poza teatrem także przedstawienia cyrkowe, imprezy sportowe czy pokazy sztucznych ogni. Skupiona na elemencie wizualnym i relacjach komunikacyjnych całkowicie w zasadzie ignoruje rolę dramaturgicznego słowa. Tym samym więc spotyka się z pełnym *désintéressement* literaturoznawców.

Teorią antypodyczną wobec filologicznej jest popularna od lat antropologia teatru, wiążąca bezpośrednio metodę badawczą z artystyczną praktyką. Podstawową metodologią dla antropologów niejednokrotnie okazuje się akt scenicznej kreacji; dyskurs naukowy nierzadko zastępuje im idea spotkania, a słowo – gest i obraz. Antropologia teatru proklamowana przez Eugène'a Barbę jako „badanie preekspresywnych zachowań scenicznych” nie tylko wyłącza z pola widzenia zasadniczą dla filologów relację między tekstem i teatrem, ale częstokroć dewaluuje kategorię *ratio*, ustępującą miejsca przedintelektualnej emocji i wierze, w konsekwencji stając się w skrajnych przypadkach bardziej aktem wyznania niż intelektualnej refleksji. Spotkanie obu teorii przypomina zatem odwieczny konflikt „szkiełka i oka” z „czuciem i wiarą”. Ukoronowaniem zaś idei antropologicznych wydać się może sformułowana przez Jerzego Grotowskiego idea sztuki-wehikułu.

Teatr jako najbardziej metaforyczna ze sztuk pojawia się często w refleksji filozofów. Zajmowali się już nim Kant, Hegel czy Schopenhauer. Szczególnie owocne w badaniach nad sztuką sceny stały się rozważania fenomenologów. Jakkolwiek związane jeszcze w pracach Ingardena i kontynuujących jego myśl estetyków z literaturoznawstwem, w latach ostatnich – szczególnie w pracach uczonych amerykańskich – przyznały teatrowi daleko idącą samodzielność. Sztuka sceny przedstawiana w nich jako zjawisko kulturowe obiektywizujące życie wspólnoty, jako model spotkania, idea wyprzedzająca rzeczywistość unieważnia literaturę jako dominujący punkt odniesienia. Istotnym wątkiem dociekań fenomenologii niemieckiej (m. in. prac Dietricha Steinbecka) jest problem istnienia

postaci scenicznej i jej związków z „niosącym” ją aktorem. Fenomenologia włącza się więc w szerszą już dyskusję dotyczącą nie tylko *role theory* (niezwykle istotną w rozważaniach inscenizatorów), ale także widza, prowadzoną wspólnie z psychologami i socjologami teatru. Motyw teatru jest też stale obecny w dyskursie postmodernistycznym, choć z reguły nie stanowi głównego przedmiotu refleksji. Teatr wykorzystywany bywa niekiedy do ilustrowania tez, kiedy indziej przypomina o sobie mimochodem. Dekonstrukcja rzadko w centrum zainteresowań stawia sztukę sceny. Podejmując jednak wątek gry, braku spójności czy śmierci podmiotu nieuchronnie przypomina o fenomenie sceny. Mimo rezygnacji z systematycznej teorii teatru refleksja postmodernistyczna jest teatrem podszyta. Pojawiająca się w rozważaniach filozofów francuskich metafora sceny, problem *mimesis* i zjawiska reprezentacji, Derridańskie pytanie o status aktora, mima, Deleuze’owska kwestia powtórzenia i różnicy przywraca teatrowi filozoficzną godność. I znów pozwala spojrzeć na teatr jako byt piękny, tajemniczy i jednak niezbadany.