

# Od opisu do *opsis*

Marta Karasińska

ORCID: 0000-0002-7348-9084

Kategorię opisu literackiego, zgodnie z utrwaloną tradycją, poświadczoną choćby zapisem w słowniku terminów literackich, łączy się nade wszystko z gatunkami narracyjnymi bądź – w ostateczności – z monologiem lirycznym, też przecież spełniającym wymóg narracyjności. Opis, jak rozstrzyga to klasyczna definicja (poddawana już jednak „renowacji”), „przedstawia pozazdarzeniowe składniki świata przedstawionego, tło, na którym przebiegają zdarzenia, wygląd postaci, itp., jest w zasadzie ujęciem pozaczasowym, ukazuje składniki i właściwości danego przedmiotu w ich statyczności i szczególnie często – w usytuowaniu przestrzennym”<sup>1</sup>, prezentuje zatem elementy i cechy świata przedstawionego jako podstawowego elementu kompozycyjnego tekstu. Co istotne – ograniczającego z reguły zaproponowane w tekście in-gardenowskie (*nomen omen*) wyglądy jedynie do projekcji ich wymiaru wizualnego.

Świat przedstawiony nie jest wszakże konstruktem zarezerwowanym wyłącznie dla epiki i lyryki. Co więcej, ignorowany w obiegowej refleksji nad opisem literackim „trzeci rodzaj”, całkowicie spełniający kryteria przywołanej wyżej definicji, przejawia jego obecność w sposób szczególnie złożony, czyniąc z niego, jako podstawy ontycznej rzeczywistości scenicznej, *de facto* jedno z najważniejszych zagadnień z zakresu teorii dramatu. Rzeczywistości ukazanej docelowo odbiorcy teatralnemu w jej kształcie materialnym, przestrzennym, wywiedzionej jednak prymarnie z języka. Spacjalizacja okazuje się podstawowym dynamizmem kompozycyjnym dramatu. Jeśli zatem nadrzędnym celem opisu jest konstytuowanie świata przedstawionego w tekście, to należy zapytać, z zastosowaniem jakich środków artystycznych właściwych dla każdego z trzech rodzajów literackich ten zabieg może być realizowany.

<sup>1</sup> Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1976), 280.

Ścisłe definiowana kategoria opisu, zwyczajowo łączona głównie z tekstami epickimi, mimo swej wagi, nigdy nie była centralnym problemem rozważań z zakresu teorii dramatu. Jako jedna z nielicznych podjęła jego temat Anne Ubersfeld, podkreślając, iż deprecjonowana przez nią rola opisu w dramacie wiąże się ze specyfiką lektury utworów dramatycznych. Dramat jest bowiem

jedynym tekstem literackim, który żadną miarą nie daje się czytać w diachronicznym ciągu lektury, a staje się zrozumiały tylko w zagęszczeniu znaków **synchronicznych**, to znaczy ustawionych piętro w przestrzeni, „uprzestrzennionych”. Niezależnie od procesu spacializacji dokonującego się w każdym tekście literackim, jakkolwiek „spacializująca” jest lektura dokonywana przez czytelnika powieści (gdyż narracja powieściowa za pomocą opisów lokalizuje działania postaci), przestrzeń książki, nawet materialnie rzecz biorąc, jest przestrzenią płaską<sup>2</sup>.

Podobnie, w ujęciu badaczki, brakuje głębi utworom poetyckim. Najbardziej jednak „płaski” okazuje się w lekturze tekst dramatu:

przestrzenność nie jest w nim opisana (opisy miejsc są w nim zawsze bardzo niewyraźne i, poza istotnymi wyjątkami, umieszczone w specyficznych punktach tekstu). Opisy te są zresztą funkcjonalne, rzadko kiedy poetyckie, mające na celu nie konstruowanie w sferze wyobraźni, lecz praktykę przedstawienia, to znaczy **ustawienie w przestrzeni**<sup>3</sup>.

Ubersfeld uznaje jednak możliwość złamania tej reguły – choćby w dramatach Racine’a. Niekonsekwencja francuskiej badaczki wiąże się z oczywistą mnogością artykulacji poetyk dramatycznych, podobnie jak w wypadku całego korpusu dzieł literackich podlegających w różnym stopniu dyrektywie opisowości.

Uznawana w dobie „zagłady gatunków” coraz częściej za anachroniczną zasada pryncypialnego rozgraniczania form genologicznych (także w odniesieniu do zjawisk dawnych) podaje również w wątpliwość gest rygorystycznego przyporządkowywania każdej z nich, niekiedy na wyłączność, określonych konwencji i artystycznych chwytów (*ergo* także opisu). Słynne koło Emila Staigera czy metodologiczny przełom narratystyczny hegemonizujący kategorię opowiadania od lat przekonują w przestrzeni dyskursu teoretycznego, iż w dramacie, w różnym natężeniu, odnaleźć można zawsze zjawiska literackie typowe dla epiki. Antyczna dystynkcja *diegesis-mimesis* zdaje się więc ostatecznie, również w praktyce teatralnej, odnajdywać harmonijną symbiozę w Arystotelesowskiej *opsis*. Pytanie o jej miejsce i sposoby artykulacji w strukturze dramatu będzie na ogół sprowadzało się ostatecznie do pytania o sposoby manifestowania się w nim rzeczywistości przedstawionej, nade wszystko związanej z jego potencjalnie scenicznym przeznaczeniem.

Patrice Pavis, podejmując problem miejsca opisu w dramacie i teatrze, przywołuje oddaloną w czasie refleksję Jeana-François Marmontela, odróżniającego narrację od opisu:

<sup>2</sup> Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, tłum. Joanna Żurowska (Warszawa: PWN, 2002), 109.

<sup>3</sup> Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, 110.

Narracja jest przedstawieniem faktów, tak jak opis jest przedstawieniem rzeczy<sup>4</sup>.

Opis w teatrze jest dokonywany poprzez wizualne przedstawianie rzeczy, podczas gdy narracja przedstawia zdarzenia *in actu* jako elementy ciągu fabularnego. Tak więc narracja w teatrze realizowana jest za pomocą środków dyskursywnych właściwych wizualnemu sposobowi prezentacji scenicznej<sup>5</sup>.

Jerzy Ziomek traktuje zapis słowny jako jedną z możliwych elokucji tekstu<sup>6</sup>. Stwierdzenie to uprawnia w konsekwencji do traktowania zawartego w dramacie projektu unaocznianego na scenie świata przedstawionego jako ekwiwalentu opisu narracyjnego. Ów projekt świata *in potentia* zamykającego się w obrębie dzieła literackiego, świata na poziomie zapisu językowego jeszcze niegotowego, pozwala się zrealizować materialnie za pomocą obecnych w nim dyspozycji wykonawczych, o których również pisze Ziomek<sup>7</sup>. „Opisowość” dramatu, co istotne i na co po części wskazywała Ubersfeld, w partiach podlegających prawom „wystawy scenicznej” przechodzi w procesie wykonania od rygoru diachronii do projekcji synchronicznej. Traktowanej niekiedy jako zjawisko „uprzestrzenniania” literatury. Opis i opisowość, stanowiące dyrektywy wykonawcze, w dramacie są jakościami obligatoryjnymi, *par excellence* performatywnymi. Dramat bowiem docelowo nie opisuje, ale pokazuje. Przechodzi od sukcesywnego *récit* do symultanicznego *représenter*.

Sposób istnienia świata przedstawionego w dramacie kilkakrotnie powracał jako przedmiot rozważań fenomenologów – zarówno ingardenistów skupiających się głównie na samym dziele literackim, jak i przedstawicieli szkoły amerykańskiej, dla których dramaty i teatr stanowiły już celną egzemplifikację tez filozoficznych. W obu jednak ujęciach pojawiał się problem ujawnionego w dziele modelu świata jako fenomenu powołującego do istnienia manifestującą się fizycznie rzeczywistość sceniczną. Dla Ingardena spektakl stanowi przypadek graniczny dzieła literackiego, poddającego dramat w procesie realizacji scenicznej podwajającej mocy konkretyzacji i jako tekstu zapisanego w słowie, i jako zmaterializowanej inscenizacji, zachowującej w dotychczasowej postaci warstwę przedmiotów przedstawionych i sensów, zmieniającej zaś warstwę brzmień i wyglądy uschematyzowanych. Świat przedstawiony obecny w dziele teatralnym składa się podług Ingardena z przedmiotów (rzeczy, ludzi, procesów) pokazanych:

- wprost na scenie (wyglądy spostrzeżeniowe)
- w sposób dwojaki
  - a) bezpośrednio na scenie
  - b) za pomocą wyrażen języka, jeśli o nich mowa na scenie

<sup>4</sup> Patris Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1998), 319.

<sup>5</sup> Pavis.

<sup>6</sup> Jerzy Ziomek, „Semiotyczne problemy sztuki teatru”, w *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* (Warszawa: PWN, 1980), 139.

<sup>7</sup> Jerzy Ziomek, „Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne”, w *Powinowactwa literatury. Studia i szkice* (Warszawa: PWN, 1980).

- wyłącznie za pomocą środków językowych, choć przedmioty te pozostają w relacjach z przedmiotami ukazanymi wprost na scenie<sup>8</sup>.

Wskazywana przez Ingardena dwojakość przejawiania się świata przedstawionego, zaordynowana na poziomie tekstu literackiego, w scenicznej konkretyzacji dzieli go na byty materializowane w przestrzeni teatralnej i te – bliższe medium języka – pozostające nadal wyłącznie w obszarze bezpośredniej opisowości słowa. To konstatacja tyleż oczywista, co fundamentalna dla rozważań poświęconych roli opisu w tekstach dramatycznych, oscylującego między jego typową dla literatury funkcją narracyjną i widowiskową *opsis*.

Przydatny dla prowadzenia analiz dotyczących wykonawczych aspektów dramatu, *ergo* materializującej translacji jego opisowości (w teorii angloamerykańskiej znanej jako problem *from page to stage*), okazuje się koncept dramatu jako partytury. Na gruncie polskim upowszechniony przez Zbigniewa Raszewskiego<sup>9</sup>, traktowany wprawdzie przez niego z dużym sceptycyzmem, proponował rozpatrywanie „zagadnienia dramatu” w ścisłym związku z jego ostatecznym, teatralnym przeznaczeniem. Dramat pojmowany na modłę partytury muzycznej jako tekst do wykonania, wbrew zastrzeżeniom Raszewskiego, niezbywalnie jednak zawiera w sobie bardziej lub mniej precyzyjne wskazówki dotyczące jego teatralnej realizacji, „opisujące” także kształt scenicznego świata. Choć przesłanki te nie zawsze formułowane są w postaci wyrażonego *expressis verbis* opisu (typowego dla didaskaliów), to jednak projektują sceniczne wyglądy, brzmienia czy ruch sceniczny.

Opisowa dyrektywa dramatu dotyczyć może jednej z trzech formacji przestrzennych:

- przestrzeni ukazanej na scenie
- przestrzeni przyległej (przyscenicznej)
- przestrzeni relacjonowanej.

Każdej z nich przysługuje inny model opisowości powołującej ją do istnienia. Najbardziej specyficzny dla dramatu jest projekt świata dedykowany trójwymiarowej, **percypowanej bezpośrednio, sensualistycznie** przestrzeni scenicznej. Siłą sprawczą dla jej wypełnienia stają się zawarte w tekście literackim dyspozycje dotyczące jej unaocznionych wyglądów, brzmień, niekiedy także woni czy w rzadkich przypadkach wrażeń dotykowych. Przestrzeń przysceniczna (przyległa) wyklucza bezpośrednią projekcję wizualną, ograniczając się do konstytuujących ją, płynących z niej brzmień, światła, działań wylaniających się z niej, niekiedy też opisujących ją za pomocą słowa, postaci, które można traktować jako rodzaj teatralnej **metonimii**. Przestrzeń relacjonowana pozostaje już wyłącznie we władaniu języka, jako **substytutu scenicznej materialności**, powstając z mocy powołującego ją do istnienia opisu literackiego w jego właściwym, wyłącznie narracyjnym kształcie.

<sup>8</sup> Roman Ingarden, „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”, w *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988).

<sup>9</sup> Zbigniew Raszewski, „Partytura teatralna”, w *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988).

Zjawisko konstytuowania się przestrzeni kreowanej w dramacie nie mieści się więc w całości w restrykcyjnych, utrwalonych w przeszłości ustaleniach poetologicznych, sprowadzających je głównie do artykułowanej na poziomie narracyjnym deskrypcji. Opisowość, jako kategoria traktowana przez mnie szerzej od opisu (nierzadko jeszcze kojarzonego nade wszystko z obiegową wykładnią proponowaną w słownikach terminów literackich), w dramacie występuje najczęściej pod postacią obligatoryjnej dyrektywy kompozycyjnej, czysto pragmatycznie jedynie wyznaczającej sceniczny obraz miejsca akcji, na ogół ignorującej jej aspekt stylistyczny. Dramat zamiast literackiego „naddania” opisu zazwyczaj oferuje jego funkcjonalność<sup>10</sup>. Związany z nim wyraz estetyczny pojawi się z zasady dopiero na poziomie materialnej, teatralnej artykulacji tekstu. Dominujący, praktyczny wymiar opisu/opisowości podporządkowuje je zróżnicowanym formatom genologicznym dramatu, oscylując między maksymalną kondensacją przywołanych szczegółów (np. bezpośrednie, długie opisy w didaskaliach dramatu naturalistycznego) i immanentną, pośrednią opisowością wywiedzioną nie z partii deskrypcyjnych tekstu wyrażonych w słowie, lecz z założonej poetyki teatralnej, partytury ruchu scenicznego czy działań postaci. Zawarty w dramacie szeroko traktowany opis modelujący rzeczywistość sceniczną, z reguły „zastygły” w otwierających kolejne akty didaskaliach dramatu realistycznego, ostatecznie okaże się kategorią potencjalnie dynamiczną, stanowiącą fizyczną podstawę objętych spektaklem zdarzeń.

Janusz Sławiński w znanym artykule *O opisie*<sup>11</sup> zwraca uwagę na ten nurt badań nad opisem, który traktując go jako kategorię „pozajęzykową”, rozpatruje go jako element kompozycyjny morfologii świata przedstawionego. Jego znaczenie wiąże wprawdzie badacz nade wszystko ze strukturalistycznie definiowanymi przebiegami fabuły i rodzajami rozgrywających ją aktantów, jednak – tym samym – przenosi opis z poziomu linearnej opowieści w – bliski już scenie – trójwymiarowy schemat rzeczywistości przedstawionej. Podlegający w swej artykulacji dramaturgicznej dyktatowi konkretnych, ukształtowanych historycznie estetyk teatralnych.

Wyabstrahowany z tekstu literackiego światobraz zależy generalnie od dwóch determinujących go czynników:

- wewnątrztekstualnych dyspozycji wykonawczych, zawartych w didaskaliach i wypowiedziach postaci
- konwencji teatralnodramatycznej, do której należy utwór, utrwalonych norm estetycznych, powtarzalnych inscenizacyjnych standardów niewymagających już dodatkowego dookreślenia kształtu świata w tekście głównym i pobocznym. Sytuacja ta dotyczy rozgrywającej się zawsze w tej samej scenerii tragedii starożytnej Grecji, komedii Terencjusza czy bardzo skonwencjonalizowanej komedii dell'arte. Trzy stypizowane rodzaje dekoracji dla tragedii, komedii i dramatu pastoralnego obowiązywały również w teatrze klasycyzmu. Dalekim echem tej zasady

<sup>10</sup>Oczywistym wyjątkiem są choćby poetyckie didaskalia „do czytania” w tekstach symbolistów. Intrygujący charakter ma na przykład tekst poboczny *Bazyliissy Teofanu* Tadeusza Micińskiego, opisujący szczegółowo elementy przedstawionego na scenie wnętrza świątyni, nie zawsze czytelne z widowni, sugerujące jednak ich związek z ezoterycznymi rytuałami i nadające charakter takiego rytuału przedstawieniu rozgrywającemu się w obecności nieświadomie uczestniczącego w nim odbiorcy. Modus gatunkowy tekstów scenicznych, przedstawiony przez mnie tutaj tylko marginalnie, łączący poetykę przestrzeni z poetyką dramatu, podobnie jak w przypadku pozostałych rodzajów literackich, odgrywa rzecz jasna fundamentalną rolę w rozważaniach nad opisem literackim, przenosząc je w obszar poetyki historycznej.

<sup>11</sup>Janusz Sławiński, „O opisie”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 55, nr 1 (1981): 119–120.

były obecne jeszcze w magazynach teatrów pierwszej połowy XX wieku tzw. wolne okolice wykorzystywane wielokrotnie jako scenografia do kolejnych premier. Istotne znaczenie w odczytywaniu wyglądu rzeczywistości przedstawionej wpisanej w dramacie, niewymagającej zbędnego już opisu, ma w wielu wypadkach znajomość architektury teatralnej, do której utwór był adresowany – starożytnego amfiteatru, sceny celkowej renesansu czy teatru elżbietańskiego.

Można mówić o gradacyjnym sposobie manifestowania się opisu konstytuującego w dramacie świat przedstawiony – od jego formy bezpośredniej, najbardziej właściwej dla tekstów epickich, przez opis pośredni, po szeroko już pojmowaną kategorię pozasłownej opisowości.

**Opis bezpośredni, czyli właściwy**, zgodny z obiegową definicją słownika terminów literackich. Pojawia się nie tylko pod postacią tekstu pobocznego (bliski epice), ale również partii dialogowych, nierzadko przejmujących już funkcję monologu lirycznego. Pierwszy z nich dotyczy dwóch z wymienionych trzech formatów przestrzeni (ukazanej i przyległej); tekst główny, za sprawą opowiadania, prezentować może także dodatkowo wyglądy ostatniej z nich – relacjonowanej. Opis bezpośredni odpowiada najczęściej tradycyjnej deskrypcji narracyjnej – **obiektywizowanej** w formie didaskaliów i niejednokrotnie **subiektywizowanej** w wypowiedziach bohaterów.

**Didaskalia, jako tekst poboczny** dramatu, wyczerpujący przytoczone na początku kryteria słownikowej definicji opisu, swe najpełniejsze realizacje odnajdują w dramacie realistyczno-naturalistycznym, w najbliższy sposób odpowiadając deskryptywności tradycyjnej naturalistycznej i realistycznej powieści. Przedstawiając obraz kreowanego świata, spełniają właściwości definiowanego przez Sławińskiego opisu rozwiniętego i scalonego<sup>12</sup>. Opis zawarty w didaskaliach obejmuje najczęściej ukazywane bezpośrednio na scenie wnętrza oraz za pomocą projektowanych, wybranych znaków teatralnych sugeruje obecność przylegających do nich, wyobrażonych już ledwie pomieszczeń i pejzaży. W odniesieniu do didaskaliów moglibyśmy zatem mówić o **opisie unaoczniającym i sugerującym**. Nie ma on charakteru kumulatywnego, ponieważ się nie rozwija. Pozostaje poza porządkiem czasowym. Kolejność jego następujących sekwencji w praktyce teatralnej nie odgrywa bowiem żadnej roli. Opis przenoszony na scenę, skazanego na jednoczesność, ustabilizowanego obrazu, ujętego w ramę kadru wycinającego go z realnej rzeczywistości, podlega inwersji; można go zacząć od dowolnego fragmentu i rozwijać w każdą ze stron. W konwencji realistycznej czy naturalistycznej ma wyraziście enumeracyjny charakter<sup>13</sup>. Nie spełnia tradycyjnego kryterium spójności tekstu literackiego, również wobec partii dialogowych dramatu, przenosząc ją z poziomu stylistyczno-syntaktycznego w obszar założonej konwencji teatralnej i inscenizacyjnej pragmatyki. Klarowną egzemplifikacją enumeracyjnego opisu miejsca zdarzeń, charakterystycznego dla dramatu naturalistycznego, czyniącego zadość postulatowi fotograficznego odwzorowywania rzeczywistości, odnajdziemy choćby w *Tkaczach* Gerharta Hauptmanna. Zamyka on w sobie dwa typowe i dla prozy realistycznej przedmioty deskrypcji – przestrzeń i postacie, a także istotne dla konstytuowania świata sceny brzmienia:

<sup>12</sup>Sławiński, „O opisie”, 124.

<sup>13</sup>Na „usztyniającą tekst”, prowadzącą do „porządku słownikowego”, zagrażającą jego artyzmowi opisową kategorię *enumeratio* zwraca uwagę Sławiński w przywołanym już tekście *O opisie* (s. 127 i 129). Obligatoryjna dla didaskaliów wielu gatunków dramatu spod znaku szeroko traktowanego realizmu, mieszcząca się w definiowanym przez badacza „modelu lokalizacyjnym” (s. 129) sytuującym obiekty w przestrzeni, ma pozostający poza estetyką literacką charakter użytkowy. Właściwy jej artyzm realizuje się w zaprojektowanej przez nią przestrzeni scenicznej, stanowi dominium estetyki sztuk pięknych i jest teatralnym spełnieniem *à rebours* zabiegu ekfrazy.

Izdebka chałupnika Wilhelma Ansorge w Potoczku, w Górach Sowich. W ciasnej izdebce, która, od zniszczonej podłogi po szerniały od dymu pułap, nie ma nawet sześciu stóp wysokości, siedzą: dwie młode dziewczyny, Emma i Berta Baumert, przy krosnach. Matka Baumert, zgarbiona staruszka, siedzi obok łóżka na stołeczku, przed nią kołowrotek; jej syn, dwudziestoletni August o wyglądzie idioty, z krótkim kadłubem, małą głową oraz długimi, pajęczymi nogami i rękami, siedzi na podnóżku, zajęty również pracą przy nawijaniu. Przez dwa małe okienka po lewej, zaklejone częściowo papierem i zatkane słomą, sączy się nikłe, różowe światło zachodu. [...] Na poręczy od pieca suszą się jakieś szmaty, za piecem nagromadzone stare, bezużyteczne graty. Na ławie pod piecem stoją stare garnki i naczynia kuchenne, na papierze suszą się obierzyny z kartofli. Z belek pułapu zwisają nici i czesanka. Obok krosien koszycki ze szpilkami. [...] Stukot krosien, rytmiczny dygot lady, który wstrząsa ścianami i podłogą, szum płynącego tam i z powrotem czółenka wypełniają izdebkę. Miesza się w to głęboki, jednostajny głos kołowrotów, który przypomina bzyczenie wielkich trzmieli<sup>14</sup>.

Didaskalia są dla dramatu, podobnie jak opis dla tekstu epickiego, „miejscem przerwy”, o którym mówi Sławiński, relacjonując refleksję Rolanda Barthes’a<sup>15</sup>. Przerwa ta w dramacie klasycznym czy realistycznym, związana najczęściej w sposób naturalny z poprzedzającym kolejny akt antraktem, stanowi sygnał przepływu czasu<sup>16</sup> i zmiany lokacji. Na ogół rozbudowany opis sceny, wyraziście wyodrębniony z układu fabularnego, niedostępny percepcji widza teatralnego, pełni jedynie funkcję instrukcji dla inscenizatora. Elementy podlegające opisowi mogą występować wyłącznie jako tło zdarzeń, poza funkcjami fabularnymi (szczególnie wtedy, gdy zaprojektowane zostaje ono jako płaska scenografia malarska), mogą też jednak aktywnie uczestniczyć w przebiegach akcji, jak choćby osławiona, wisząca na ścianie Czechowska strzelba. Deskryptywność tekstu pobocznego, w zgodzie ze swym podstawowym przeznaczeniem, odgrywa kluczową rolę w projektowanej w dramacie materialnej, scenograficznej artykulacji prezentowanego świata, w zasadniczy sposób organizując kształt przestrzeni scenicznej, określając teatralną estetykę, ruch sceniczny i grę aktorów. Didaskalia podlegają temporalnej dyrektywie **czasu teraźniejszego**. W wypadku gatunków realistycznych uciekają od charakterystycznej dla opisów epickich określeń wartościujących. Z „suchego” opisu rezygnują już często didaskalia dramatu poetyckiego, romantycznego, surrealistycznego czy ekspresjonistycznego. Choć dla przykładu w tym ostatnim nadal pozornie kształtują „zewnętrzne” wobec bohatera miejsca akcji, w rzeczywistości stanowią projekcję interioru psychicznego jednostki. Egzemplifikację opisu „mentalnego pejzażu” wzbogaconego o dźwięki, nałożonego na typowe dla sceny realistycznej pomieszczenie mieszkalne<sup>17</sup> odnajdziemy choćby w preekspresjonistycznym tekście *Do Damaszku*:

<sup>14</sup>Gerhart Hauptmann, *Tkacze. Sztuka z lat czterdziestych XX wieku*, przeł. Wilhelm Szewczyk (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955), 34–35.

<sup>15</sup>Sławiński, „O opisie”, 122.

<sup>16</sup>Dramat klasycyzmu, respektujący obligatoryjną zasadę trzech jedności, zamknięte w 24 godzinach zdarzenia sceniczne prezentował w kolejnych aktach, znacząc w opisie miejsca akcji dobowy wpływ czasu, np. poprzez umieszczenie za oknem słońca lub księżyca.

<sup>17</sup>Opis Strindberga wykazuje cechy malarskiego już obrazowania, nadającego mu artystyczną autonomię, charakterystycznego dla późniejszej sceny ekspresjonistycznej i ekspresjonistycznego filmu. Na przykład w reprezentatywnym dla kierunku *Gabiniecie doktora Caligari* Roberta Wiene’a z 1920 roku pojawia się, zastosowany w *Do Damaszku* o wiele lat wcześniej, motyw wnętrza-więzienia i zakratowanego okna.

Kuchnia

*Ciemno, tylko księżyc rzuca ruchliwe cienie krat okiennych na podłogę, gdy po niebie przeciągają chmury na burzę. W prawym rogu, pod krucyfiksem, gdzie zwykł był siadywać Stary, wisi na ścianie róg myśliwski, fuzja, torba myśliwska. Na stole stoi wypchany drapieżny ptak. Okna są otwarte, firanki trzepocą, a ścierki, fartuszki i ręczniki wiszące na sznurku koło pieca poruszają się od powiewu. Słychać szum wiatru, w dali huk wodospadu, od czasu do czasu coś stuka o drewnianą podłogę<sup>18</sup>.*

**Tekst główny**, zawarty w nim opis zmierza już ku formule opowiadania włączonego w tok prowadzonego dialogu. Z zasady dotyczy lokacji i obiektów nieukazanych na scenie, najbliższy jest zatem epickim formom deskrypcji. W odosobnionych przypadkach określa jednak elementy rzeczywistości przedstawionej w obrębie przestrzeni scenicznej i przyscenicznej. Choć naznaczony subiektywizmem mówiącej postaci (zbliżającym go niekiedy do opisowości monologu lirycznego), może przejmować funkcjonalną rolę didaskaliów. Indywidualizowany podmiot wypowiedzi decyduje częstokroć o jego emotywnym i waloryzującym wymiarze:

Jean

[...] Pewnego razu poszedłem do tego rajskiego ogrodu z moją matką, żeby plewić grządki cebuli. Obok warzywnego ogrodu stał turecki pawilon ocieniony krzewami jaśminu i porośnięty kapryfolium. Nie wiedziałem, do czego on służy, ale jeszcze nigdy nie widziałem tak pięknej budowli. Ludzie wchodzili tam i wychodzili, a pewnego dnia ktoś zostawił drzwi nie zamknięte. Wśliznąłem się do środka i zobaczyłem ściany obwieszane portretami królów i cesarzy, a w oknach czerwone zasłony z frędzlami – wie pani, o czym myślę. Nigdy...

*Zrywa gałązkę bzu i podsuwa ją pod nos Pannie Julii*

nigdy nie byłem w zamku, nigdy nie widziałem nic prócz kościoła, ale tu było ładniej<sup>19</sup>.

Poetyka dramatu klasycznego utrwaliła formy podawcze bliskie opowiadaniu i opisowi epickiemu, rozsadzające korpus tekstu scenicznego partiami narracyjnymi. Ich obecność umożliwiała prezentację miejsc i zdarzeń trudnych do bezpośredniego ukazania na scenie – za sprawą zarówno ograniczeń technicznych, jak i przesłanek obyczajowych. Do szczególnie znanych zastosowań strategii narracyjno-opisowych w dramacie należy antyczna *teichoskopia* – zabieg relacjonowania przez jedną z postaci dramatu wypadków rozgrywających się poza sceną (np. tzw. relacja posła), przypomniana przez czyniące zadość zasadzie *bienséance* tragedie Racine'a przenoszące w obszar wypowiedzi postaci zdarzenia okrutne i nieobyczajne. Narracyjną opisowością naznaczone bywają bliskie kategorii opowiadania, mające dużą tekstową autonomię, sceniczne monologi, tyrady czy ekspozycje akcji. Obiektywizujący opis odnajduje ważne miejsce w dramacie epickim, z założenia nie tylko transrodzajowym, ale spełniającym ideologiczną misję społeczno-polityczną. Twórczość Bertolta Brechta, zgodnie z artystycznym *credo* pisarza demontująca tradycję dramatu arystotelesowskiego, przesuwając akcenty od akcji scenicznej i gry aktorskiej ku beznamiętnemu opisowi i opowieści, niekiedy – jak w przypadku

<sup>18</sup>August Strindberg, „Do Damaszku”, w *Wybór dramatów*, tłum. Zygmunt Łanowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1977), 447–448.

<sup>19</sup>August Strindberg, „Panna Julia”, w *Wybór dramatów*, 134.



*Matki Courage* – posiadającej charakter wielkiej epeji wojennej. Wyrazistą formę epizowania dramatu na poziomie genologicznym stanowi *Kaukaskie kredowe koło*, zamykające szkatułkowo w ramie narracyjnej historię Gruszy wędrującej przez opisywany na modłę epicką świat, opowiadaną przez ludowego pieśniarza.

**Opis pośredni, czyli quasi-opis**, osadzony w tekście głównym, jednak niesamodzielny, sytuacyjny, związany z doraźnym kontekstem rozgrywającej się sceny. Stanowi poniekąd ekwiwalent „opisu rozproszonego” definiowanego przez Sławińskiego<sup>20</sup>. Wyłaniające się z niego manifestacje miejsc, rzeczy i ludzi można ledwie wyabstrahować z wypowiedzi bohaterów i towarzyszących im zachowań scenicznych. Niekiedy, poddany swoistej „narracji punktów widzenia”, ukazuje te same elementy świata przedstawionego widziane oczyma kilku postaci dramatu w „zdialogizowany”, różnicujący je sposób.

**Opisowość**, kategoria ponadjęzykowa. Choć wywiedziona z literackiego zapisu dramatu, to jednak pozostająca poza bezpośrednią semantyką słowa. Na scenie realizowana z zastosowaniem innego kodu niż językowy. Często nie potrzebuje didaskaliów. Wyprowadzona z wystarczającej za opis wybranej poetyki dramatyczno-teatralnej, z rytmu wypowiedzi postaci (sztuki Aleksandra Fredry, *Porwanie Europy* Marka Rymkiewicza), partytury ruchu (komedio-balety Moliere) w projektowaniu wyglądu scenicznych obywateli się bez znaczeń leksykalnych. Z dynamiki prezentowanych działań wyłania obrazy, barwy i kompozycje przestrzenne. Obligatoryjna sceniczna naoczność, posadowiona w materii opisowości świata bywa niekiedy przedmiotem metateatralnej gry. Podejmą ją bohaterowie *Naszego miasta* Thorntona Wildera, pantomimicznym gestem wydobywając z pustki fragmenty otaczającej ich rzeczywistości<sup>21</sup>. Żartobliwie do przymusu materializacji scenicznego uniwersum, podlegającego intersemiotycznym przekodowaniom, odniesie się w didaskaliach do *Koczowiska* Tomasz Łubieński, kreując świat przedstawiony zgodnie z zasadą „słyszać to znaczy widzieć”.

Kształt świata prezentowanego już bezpośrednio na scenie teatralnej jest w ostateczności zawsze wynikiem negocjacji między autorem i inscenizatorem. Zatem istotnym rozwinięciem rozważań nad opisem i opisowością w dramacie, za sprawą ich potencjalnej teatralności, winna być refleksja teoretyczna, poza oczywistym ujęciem semiologicznym, przywołująca optykę hermeneutyczną i kognitywistyczną.

Odnajdywane w dramacie manifestacje zjawiska opisowości nie tylko w znacznej swej reprezentacji korespondują z formami opisu w epice, ale też w zasadniczy sposób poszerzają ich rejestr. Niezasadności utrwalonego w dyskursie poetologicznym obyczaju wyłączenia z obszaru badań nad opisem twórczości dramaturgicznej dowodzi refleksja Barthes’a, który we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań* kategorycznie stwierdza: „funkcją opowiadania nie jest «przedstawienie» [representer], lecz zbudowanie spektaklu”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup>Sławiński, „O opisie”, 124.

<sup>21</sup>Odpowiedzią artystów na inscenizacyjny „dyktat” scenografii była koncepcja pustej przestrzeni czy nagiej sceny postulowana przez niektórych przedstawicieli Wielkiej Reformy Teatru.

<sup>22</sup>Roland Barthes, „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”, tłum. Wanda Błońska, w *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. Michał Głowiński i Henryk Markiewicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1977), 156.

Nawet realistycznemu opisowi, nieuchronnie transformowanemu w widowisko, odmawia Barthes zdolności przedstawiania świata. Wyodrębniony framugą, ramą (*resp.* ramą sceniczną) demonstruje swój zawsze teatralny charakter. Potwierdzana rozważaniami Barthes'a potencjalna teatralność każdego tekstu literackiego, przechodniość opisu epickiego/scenicznego, w konsekwencji czyni z opisu dramatycznego, jako dyrektywy wykonawczej, kategorię obligatoryjną dla wszystkich rodzajów literackich. Przewrotnie zatem, wskazując zaniechania teoretyków, deskryptywność dramatyczną moglibyśmy uznać za najbardziej złożoną i funkcjonalną, spełniającą wszystkie modele opisowości w dziele literackim.

## Bibliografia

- Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”. Przetłumaczone przez Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki* 59, nr 4 (1968): 327–359.
- Głowiński, Michał. Kostkiewiczowa, Teresa. Okopień-Sławińska, Aleksandra. Sławiński, Janusz. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Hauptmann, Gerhart. *Tkacze: sztuka z lat czterdziestych XIX wieku*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.
- Ingarden, Roman. „O funkcjach mowy w widowisku teatralnym”. W *Problemy teorii dramatu i teatru*, 281–298. Zredagowane przez Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Przetłumaczone przez Sławomir Świontek. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Raszewski, Zbigniew. „Partytura teatralna”. W *Problemy teorii dramatu i teatru*, 133–162. Zredagowane przez Janusz Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.
- Sławiński, Janusz. „O opisie”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 55, nr 1 (1981): 119–138.
- Strindberg, August. „Do Damaszku”. W *Wybór dramatów*. Przetłumaczone przez Zygmunt Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- . „Panna Julia”. W *Wybór dramatów*. Przetłumaczone przez Zygmunt Łanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1977.
- Ubersfeld, Anne. *Czytanie teatru*. Przetłumaczone przez Joanna Żurowska. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Ziomek, Jerzy. *Powinowactwa literatury: studia i szkice*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

# SŁOWA KLUCZOWE:

inscenizacja

DIDASKALIA

t e a t r

partytura

## **ABSTRAKT:**

Kompozycyjna kategoria opisu i szerzej rozumianej opisowości w dramacie pozostawała zawsze na marginesie dyskursu teoretycznoliterackiego. Tymczasem przejawiające się w nim modele deskrypcji, w związku z jego docelowym scenicznym przeznaczeniem, nie tylko wykazują się bogactwem artykulacji, ale także stanowią element *sine qua non* konstytuowania rzeczywistości przedstawionej. Obejmuje ona trzy modele przestrzenne: przestrzeń sceniczną, przysceniczną (przyległą) i relacjonowaną. Najbardziej typowa dla dramatu okazuje się forma opisu bezpośredniego zawarta bądź w didaskaliach, bądź w tekście głównym. Istotną rolę w kreowaniu prezentowanego świata odgrywa jednak także zawarty w wypowiedziach postaci, rozproszony opis pośredni (quasi-opis) czy ponadjęzykowa już opisowość realizowana z wyłączeniem semantyki słowa.

prze strzeń

opis

**DRAMAT**

tekst główny

**NOTA O AUTORCE:**

Marta Karasińska – literaturoznawca, teatrolog, profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Kierownik Pracowni Opery i Widowisk. Zajmuje się teorią teatru, dramatu i dramaturgią współczesną.

|