

MATERIAŁY I PRZEGLĄDY

EWA DUBOWIK - BEŁKOWA
WSP w Bydgoszczy

PRZEGLĄD AKTUALNYCH BADAŃ NAD KATEGORIĄ PRZESTRZENI SCENICZNEJ
ZA GRANICĄ

W roku 1980 otrzymałam 4-miesięczne stypendium Rządu Francuskiego i odbyłam staż naukowy w Instytucie Badań Teatrolologicznych Uniwersytetu Paris III - Sorbonne Nouvelle /U.E.R. D'Etudes Theatrales/. Celem pobytu było zapoznanie się z prowadzonymi tam badaniami nad kategorią przestrzeni scenicznej.

Instytut posiada własną bibliotekę specjalistyczną /Bibliothèque Gaston Baty/, w której mogłam zapoznać się z wieloma także niedrukowanymi pracami na interesujący mnie temat. Nauka w Instytucie podzielona jest na trzy cykle: cykl pierwszy obejmuje zagadnienia wstępne /analizę teatralną, teorię dramatu, historię teatru, socjologię teatru i praktykę sceniczną/, drugi cykl poświęcony jest zagadnieniom bardziej szczegółowym i jego zakończenie wiąże się z napisaniem pracy dyplomowej /odpowiadającej naszej magisterskiej/. Ja uczestniczyłam w seminariach cyklu trzeciego, przygotowujących do pisania pracy doktorskiej: prof. Anne Ubersfeld, znanego brechtologa - prof. Bernarda Dorta oraz w seminariach prof. Jacqueline Jomaron, prowadzonych na Uniwersytecie Paris X - Nanterre. Na uniwersytecie tym konsultowałam się również z przebywającym właśnie w Paryżu prof. Janem Błońskim.

Prof. Jomaron zajmowała się historią współczesnego teatru /Stanisławski, Meyerhold/, prof. Drot natomiast - przedstawieniami Strehlera. Najciekawsze - z mojego punktu widzenia - były seminaria prof. Anne Ubersfeld, poświęcone analizie przedmiotów /objets/ w dramacie i przedstawieniu teatralnym, nawiązujące niejednokrotnie do spraw przestrzeni. Przedmiotem analizy były m.in. sztuki Mikołaja Gogola i Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Przedstawienie aktualnych badań nad kategorią przestrzeni scenicznej wydaje się celowe, ponieważ będę się opierała głównie na pracach nie tłumaczonych na język polski lub nawet w ogóle nie publikowanych, jak dysertacje doktorskie, udostępnione mi przez prof. Anne Ubersfeld. Wykorzystałam również metody analizowania dramatów na wspomnianych wyżej seminariach uniwersyteckich.

"Problematyka przestrzeni okazuje się tak przepastna, że każde zbliżenie się do niej - nawet z dystansu pobieżnego sprawozdawcy - przyprawia o zawrót głowy" pisze prof. Irena Sławińska w monografii Współczesna refleksja o teatrze¹. Autorka przedstawia diachronicznie rozwój myśli na temat przestrzeni teatralnej, ja natomiast postaram się zebrać dzisiejsze tendencje badawcze tej kategorii. Analiza przestrzeni w tekście dramatycznym jest szczególnie trudna, gdyż przestrzeń jest tu w gruncie rzeczy ogromnym niedopowiedzeniem tekstu, strefą szczególnie "dziurawą", brakiem, który skonkretyzuje się dopiero na scenie. Inaczej w tekstach narracyjnych, gdzie mamy do czynienia ze szczegółowymi niekiedy opisami przestrzeni. Z tego punktu widzenia - stwierdza Anne Ubersfeld - tekst dramatu jest jeszcze bardziej "płaski" niż inne, gdyż opisy są tu przeważnie funkcjonalne². Wyznacznikami przestrzeni teatralnej są informacje zawarte w języku, tzn. w didaskaliach i dialogu. Konieczna jest synteza znaków wizualnych, akustycznych, a do nich należy też słowo poetyckie. Na tę syntezę składają się światło, głosy, dźwięki, dekoracje, kolor, przedmioty, rekwizyty, ruch postaci, gest, kostiumy oraz dialog.

Początkowo badania nad kategorią przestrzeni wiązano ściśle z badaniem czasu, mieliśmy wówczas do czynienia ze spojeniem "Zeitraum", następnie hegemonia synchronii nad diachronią unieważniła w pewnym sensie czas i powyższe spojenie zostało rozerwane. Manfred Pfister spostrzegł, że niekoniecznie zamknięcie lub otwarcie czasu determinuje zamknięcie lub otwarcie przestrzeni - i odwrotnie³. Klasycznym tego przykładem może być Długa wigilia Bożego Narodzenia Thorntona Wildera, gdzie w niezmiennym miejscu gry obserwujemy życie rodziny przez ponad 90 lat. Stanowi to potwierdzenie słuszności rozrywania wspomnianych kategorii czasu i przestrzeni, mnie zaś upoważnia do zajęcia się samą przestrzenią.

Omówię więc na wstępie podstawowe definicje, pojęcia, rozgraniczenia oraz koncepcje przestrzeni teatralnej. Następnie przedstawię semantykę i funkcje przestrzeni, a jako szczegółowe zagadnienia z tego zakresu badania nad geometryzacją przestrzeni dramatycznej oraz archetypicznymi uniwersaliami. W drugiej części pracy przytoczę kilka bardziej interesujących przykładów analiz przestrzeni konkretnych dramatów.

1. Wstępne pojęcia

Jako podbudowę badań nad przestrzenią mamy dziś myśli Bergsona, Heideggera, Gabriela Marcela, Leroi-Gourhana oraz terminologię m.in. Maurice'a Blachnota⁴ /przestrzeń śmierci i słowa, przestrzeń poematu, orficka, otwarta.../.

"Wszystkie tereny gry stanowią wyłączoną przez sam fakt inscenizowania na nich działań teatralnych, autonomiczną przestrzeń, wyodrębnioną dla spełnienia osobnych zadań kawałek świata"⁵. Jest to więc określone miejsce działania, poza którym przestają obowiązywać szczególne prawa i reguły teatru.

Zdefiniowana powyżej przestrzeń ma jednak kilka znaczeń. Jest to więc realna przestrzeń - scena, konkretne deski, na których występują aktorzy - nazwijmy ją A. Jest to również przestrzeń fikcyjna - miejsce akcji sztuki - u nas B. Poza tym przestrzeń może mieć jeszcze dodatkowe znaczenie symboliczne C.

Miejsce A jest ograniczone i wyznaczone przez zwyczaje epoki. Możemy tu rozpatrywać dychotomię scena-sala, aktorzy-widzowie. W zależności od konwencji przejście od jednej strefy do drugiej jest możliwe lub też nie. Możemy też badać ewolucję miejsca gry A od antycznego teatru greckiego, gdzie przedstawienia odbywały się najpierw u stóp wzgórza koło ołtarza, poprzez symultanizm sceny średniowiecza i baroku, do pudełkowej sceny à l'italienne. Robi to np. Denis Bablet⁶. Dla niego przestrzeń to przede wszystkim budynek, scena sensu stricto, materialnie namacalna, problemy związane ze scenografią i reżyserią. Podobnie ujmowane jest to zagadnienie w rozważaniach na temat eksperymentów współczesnego teatru naturalnego czy environmentalnego. Mnie jednak jako badacza literatury ta sprawa mniej zajmuje.

Przestrzeń B, czyli fikcyjny świat przedstawiony może być istotnie światem historycznym, ale może być przedstawieniem rzeczy-

wistości psychicznej "ja". Zgodnie z tym rozumowaniem przestrzeń staje się polem psychicznym, miejscem wewnętrznych konfliktów /Anne Ubersfeld⁷/, czyli przestrzenią C.

Poetyki klasyczna, romantyczna i naturalistyczna próbują zatrzeć przestrzeń realną A. Jednakże efekty akustyczne, światło, rampa, obecność widowni mogą zawsze tę realność przywołać. Obie wspomniane przestrzenie A i B, tzn. przestrzeń realna i fikcyjna utożsamiają się niekiedy, np. w wypadku happeningu czy teatru ulicznego, gdzie miejsce gry staje się jednocześnie miejscem akcji.

Kolejne problemy badawcze to relacje między scenicznym miejscem gry a przestrzenią pozasceniczną oraz relacje między większą ilością miejsc scenicznych. Pierwszy z problemów staje się centralną opozycją semantyczną w dramatach o jednym miejscu akcji, szczególnie we współczesnych jednoaktówkach, gdzie przeciwstawienie wewnątrz i na zewnątrz ma istotne znaczenie, podbudowane filozofią egzystencjalną, a miejsce uzyskuje znaczenie archetypiczne. Świadczą o tym zresztą tytuły dramatów: *P o k ó j* Pintera, *P r z y d r z w i a c h z a m k n i ę t y c h* Startre'a. W ostatniej z wymienionych sztuk przestrzeń zewnętrzna przekształcona jest w przestrzeń ucieczki niedostępną zamkniętym postaciom. W dramacie Pintera natomiast odwrotnie: - "off stage" - to nieokreślone zagrożenie⁸.

Na podobne problemy zwraca uwagę Diemut Schnetz⁹ w swej monografii poświęconej współczesnym jednoaktówkom. Pisze on m.in. o stałości miejsca i sceny w tych utworach, o braku kontaktu między postaciami a otoczeniem. Miejsce nie oznacza tu żadnego wycinka konkretnego otoczenia lecz izoluje postacie, może stać się więzieniem, niebezpieczeństwem. Pełni więc ono funkcję antagonisticzną wobec postaci, co może być osiągnięte dwoma sposobami: obce, niezamieszkałe miejsce staje się dla bohaterów fatalne lub pozornie zwyczajne miejsce przynosi nieszczęście. Wszystkie te uwagi odnoszą się w całej pełni do polskich jednoaktówek Sławomira Mrożka, choć Schnetz na te przykłady się nie powołuje. Charakterystyczną jest sprawą, że jednoaktówki zachowują jedno miejsce. Autorzy chcą w ten sposób odebrać publiczności dystans gdyż antrakt zawsze burzy fikcję.

We współczesnym teatrze przestrzenią zamkniętą posługują się sceny: naturalistyczna, symboliczna i ekspresyjna; otwartą zaś: epicka, teatru syntetycznego. W teatrze realistycznym przedstawionym na scenie *à l'italienne* miejsce może ulegać przedłużeniu: inne pokoje, miasto, kraj, świat.

Do dzisiaj obserwujemy właściwie spuściznę dwóch tendencji obowiązujących w przestrzeni teatralnej: jedności miejsca wywodzącej się z teatru antycznego, usankcjonowanej przez poetyki Arystotelesa i Boileau, z drugiej zaś strony sceny symultanicznej odziedziczonej po teatrze średniowiecza, scenie elżbietańskiej i barokowej. O jedności miejsca już mówiłam, zaś reminiscencje symultaniczności znaleźć możemy współcześnie np. w *N a s z y m m i e ś c i e* Thorntona Wildera.

Relacje między poszczególnymi miejscami scenicznymi obserwować można na przykładzie sztuk Szekspira. Większość komedii tego autora wg Manfreda Pfistera¹⁰ da się określić przez prostą antytezę przestrzenną: wieś - zamek, obszar cywilizacji - las itp.

Wspomniany Pfister wyróżnia trzy koncepcje przestrzeni: neutralną, stylizowaną i konkretną¹¹. Rozwój koncepcji przestrzeni scenicznej nie da się sprowadzić do dochodzenia w prostej linii do realistycznej konkretyzacji miejsca gry. Bywały np. dramaty średniowieczne bardziej neutralne, mniej ukonkretnione przestrzenie niż antyczne. Współczesny dramat również nie kontynuuje naturalistycznych tendencji do szczegółowego wypełnienia przedmiotami przestrzeni, do iluzorycznego realizmu. Dziś obserwujemy z jednej strony odsłanianie kulis, z drugiej zamknięcie, konieczne przy teatrze realistycznym, lub brak konkretnej materialnej przestrzeni w teatrze absurdu.

Na temat różnych koncepcji przestrzeni wypowiada się też polski badacz Jan Błński. Przykładem może być jego artykuł *D r a m a t i p r z e s t r z e ń*¹². Autor omawia tu właściwie trzy koncepcje przestrzeni: zsubiektywizowaną, jak w *Ś l u - b i e* Gombrowicza, alienacji, jak w szeregu sztukach Mrożka oraz przestrzeń modelową, jak w *S z e w c a c h* Witkacego, modyfikowaną przez dydaktyzm lub fantastykę.

2. Semantyka i funkcje przestrzeni

Zarówno w formach narracyjnych, jak i dramacie przestrzeń stanowi swoiste ramy dla akcji i postaci, w dramacie jednak przestrzeń określona jest nie tylko werbalnie lecz także konkretnie przedstawiona. Nie można wszakże ograniczyć się do wizualnych tylko aspektów przestrzeni, danych nam bezpośrednio. Stanowią one bowiem zaledwie zewnętrzną warstwę. Przestrzeń bardzo często jest znacząca, przedmioty przedstawione i postaci wyrysowane w system relacji przestrzennych stanowią strukturę toposu dzieła. Opozycje przestrzenne stały się opozycjami semantycznymi. Anne Ubersfeld kształtuje właśnie swą koncepcję pod niewątpliwym wpływem semiotyki¹³. Z tego punktu widzenia świat sceniczny jest po to, by być znakiem /ikonicznym, nie arbitralnym/ świata historycznego, rzeczywistości psychicznej człowieka bądź tekstu literackiego. Mówiąc świat historyczny mamy na myśli imitację na scenie przestrzeni społecznej, której materialna wizja odpowiada hierarchii społecznej, pewne regiony są zamknięte dla niektórych ludzi, a salon jest zamknięty wobec natury. Przestrzeń może też obrazować pole psychiczne, walkę sił podzielonej psychiki, scena może być miejscem wewnętrznych konfliktów, fantazmów, snów. Następuje wówczas przetransportowanie struktur psychicznych na tekstowe, obu zaś na materię przestrzeni scenicznej. A. Ubersfeld twierdzi, że w ten sposób interpretować możemy nie tylko Maeterlincka, ale również Szekspira, dodajmy i Słowackiego. To nie szkodzi, że sztuki były napisane przed Freudem, ważne, że my je po Freudzie czytamy.

Pfister również daje przykłady powiązania między wewnętrznym nastrojem postaci a zewnętrznymi ramami przestrzennymi; czasem sama postać świadoma jest tego związku.

Jednym z najważniejszych problemów badawczych jest kwestia funkcji, które pełni przestrzeń teatralna. Nie sprowadza się ona przecież do naśladownictwa rzeczywistości, choć jest to funkcja niewątpliwie prymarna. Pfister np. poza nią wymienia funkcję symboliczną, aktywną, refleksyjną oraz fakt, że postacie są przez przestrzeń warunkowane¹⁴. Symbolem może być nie tylko miejsce akcji lecz jakiś przedmiot umieszczony w tej a nie innej

przestrzeni. Postać natomiast obstawiona konkretnymi przedmiotami, umieszczona w danej przestrzeni ulega wpływowi warunków zewnętrznych. Kontekst przestrzenny determinuje postaci w dramacie naturalistycznym. Ciekawie funkcję przestrzeni objaśnia Pfister na przykładzie *C z e k a j ą c n a G o d o t a* Samuela Becketta. Uwagi na temat miejsca gry sprowadzają się w tej sztuce do lakonicznego: "Wiejska droga. Drzewo". Nawet samo to drzewo pozostaje tak niedookreślone, że Vladimir i Estragon kłócą się, czy chodzi o drzewo, drzewko, czy też krzew; droga zaś prowadzi "skądś dokądś".

Pierwotna funkcja drzewa to zaznaczenie miejsca akcji na wolnym powietrzu i miejsca spotkania dwóch włóczykiów. Pusta scena odsyła tu do egzystencjalnej sytuacji obu postaci - izolacji, bezcelowości, odejścia od świata. Jest to symboliczne odzwierciedlenie świadomości sytuacji egzystencjalnej człowieka. Samo drzewo natomiast zostaje ciągle wzbogacane o nowe symbole semantyczne: krzyża, szubienicy, rajskiego drzewa, przez co śmierć i życie się w tej sztuce nawarstwiają.

Semantyczne nacechowanie przestrzeni różni przestrzeń fikcyjną od rzeczywistej. Pfister proponuje badanie pewnych szczególnych opozycji semantycznych: lewy/prawy, z przodu/z tyłu, pod/nad, gdyż one właśnie ukazują kierunek konfliktów. Szczególnie ważna jest oś wertykalna. Upadek Ryszarda w *R y s z a r d z i e II* Szekspira i powstanie Bolingbroka zaznaczone są nie tylko w obrazach czysto słownych, lecz także w powtarzających się gestach znaczących: padania na kolana, ukłony. Tworzą one oś pionową i potwierdzają jakoby przeciwieństwo postaci. Klasyczna opozycja nad/pod zgodna z hierarchią feudalną zostaje tutaj pogwałcona¹⁵. Stąd już tylko krok do szczegółowego podejścia do spraw semantyki przestrzeni scenicznej, a mianowicie do jej geometryzacji.

Geometryzacja

Przestrzeń konkretnego dramatu można analizować tylko z tego punktu widzenia, jak robi to np. Futeney w pracy na temat Becketta *L e c e r c l e e t s e s m e s u r e s d a n s « F i n d e p a r t i e »*¹⁶. Z zagadnieniem koła

wiążą się bowiem motywy okrążeń, kuli, spirali, forsowania obwodu cudzego koła. Inne zagadnienia z zakresu geometryzacji to symbolizm środka, problem wertykalizmu /oś kosmiczna: niebo, siemia, piekło - kolumny, schody, słupy, drabiny/ i horyzontalizmu, trójkąty, czworoboki. Wertykalizm wiąże się też z podstawową osią ludzkiego ruchu: wlotów i upadków oraz z hierarchią wartości.

Jednym z kamieni milowych w tym zagadnieniu jest praca Georges'a Matoré z 1962 r. *L'espace humain*¹⁷, dla której punktem wyjścia jest nasilenie metaforyki przestrzennej w języku. Matoré analizuje też geometrię psychiczną. Tu pojawiają się przeciwstawienia: wewnątrz a wokół danej przestrzeni, otwarcie a zamknięcie, mobilność a nieciągłość. Drugim fundamentem późniejszych rozważań badaczy są *Metamorphoses* k o ł a Georges'a Pouleta¹⁸, który zwrócił uwagę na cały szereg filozoficznych uwarunkowań i pojęć, głównie zaś na geometryzację przestrzeni. Spadkobiercą jego myśli jest m.in. Paul Vernois¹⁹ omawiający problem wertykalizmu.

Topika, archetypiczne uniwersalia

Topikę artystyczną przestrzeni omawia wspaniały filozof Gaston Bachelard w swojej *"La poétique de l'espace"*²⁰. Analizuje on topos takich miejsc, które wiążą się z przeżywaniem przestrzeni szczęśliwej, "swojskiej". Gromadzi on i konfrontuje obrazy poetyckie pochodzące z różnych utworów i zwraca uwagę, że twórcy wybierają szczególnie miejsca, by podkreślić przeciwstawienie: wewnątrz i na zewnątrz, tutaj i tam. To "tutaj", oznaczające bezpieczeństwo, reprezentowane jest przez dom, szuflady, kufry, gniazdo, muszle i kąty. Duży tu wpływ Freuda, a szczególnie Junga. Według fenomenologa Bachelarda efekt intymności osiąga się również poprzez miniaturyzację /spojrzenie oczyma dziecka, wejście w strukturę jabłka/ oraz poprzez kształtowanie przestrzeni onirycznej /"intymny ogrom"/. Przedmiotem dociekań filozofa jest jednakże wyobraźnia a nie literatura, obraz powstający a nie zapisany. "Bachelard inspirował literaturoznawców - pisze Jan Błoński - trudno go wszakże zaliczyć do badaczy literatury"²¹.

W drugiej części pracy chciałabym natomiast przytoczyć kilka prac analizujących konkretne dramaty, prac, których metody wydały mi się interesujące i przydatne. Większość z nich nie została opublikowana.

Ciekawy jest na przykład wynik seminarium teatrologicznego odbywającego się na uniwersytecie w Lyonie w roku akademickim 1976/77 wydrukowany w periodyku ORGANON - 78 "Recherches Dramaturgiques"²². Na seminarium analizowano przestrzeń w sztuce Georges'a Feydeau "Hortense a dit: je m'en fous !" /Hortensja powiedziała: mam wszystko w nosie/. Bada się tu warstwy znaków przestrzennych /metaforyczną, funkcjonalną, konotatywną/ i dochodzi do wniosku, że przestrzeń nie pełni w sztuce funkcji przypadkowej, lecz jest ściśle zdeterminowana, nie jest neutralna lecz stanowi stawkę konfliktu. Trzeba przy tym pamiętać, że teatr Feydeau stanowi jeden z najwyraźniejszych przykładów teatru "bycia tu", tzn. czystej wizji. W omawianej sztuce znajdują się przestrzenie będące domeną mężczyzn /gabinet dentystyczny/, w przeciwieństwie do przestrzeni znajdujących się w posiadaniu kobiet /pokój, kuchnia/. Ta "kobieca" przestrzeń wyraźnie dzieli się na przestrzeń "pańską" i "służby". Wyraźne jest socjalne zhierarchizowanie tych przestrzeni. Każdy ma swoje zamknięte miejsce i nie powinien go opuszczać, a wtargnięcie do nie swojej sfery powoduje konflikty i wygnania. Interesująco analizowana jest tu gra sił postaci w oparciu o te stosunki przestrzenne.

Zupełnie innej, ale także ciekawej, choć bardzo trudnej i najeżonej semiologicznymi wzorami, analizy dramatu dokonuje w swej niepublikowanej pracy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Anne Ubersfeld na Uniwersytecie Paris III, Ahmed Chaabo²³. Analizuje on struktury semantyczne Ś c i s ł e g o n a d z o r u Jeana Geneta z punktu widzenia formalnego /zależnie od pozycji przedmiotu w przestrzeni, skupienia/ i kulturowego, socjologicznego /wpływu wielowarstwowego historycznego sensu topologii/. Metody semiotyczne są według autora najbardziej precyzyjne. Najciekawsza z analiz przez niego zastosowanych dotyczy "idealnej" /wyobrażonej/ ściany, przegrody wytworzonej w świadomości postaci. Ahmeda Chaabo zajmuje topologia sfer odosobnienia, opozycja: wewnątrz-zewnątrz.

Spektakl sceniczny, według tego autora, nigdy nie jawi się widzom w sposób czysty, ponieważ zawsze obecny jest stosunek sala-scena. Sala jest rodzajem przestrzeni mitycznej, przejściowej, związanej bardziej z rzeczywistością pozasceniczną, z życiem codziennym.

Drugie studium na temat Geneta, o którym chciałabym wspomnieć, dotyczy sztuki *Balkon*, a napisane zostało przez Mireille Ballit na tym samym uniwersytecie w 1974 roku²⁴. Analizuje ona zarówno dekoracje, jak i przywołanie przestrzeni pochodzące z dialogu, przedmioty i postacie, funkcjonowanie poszczególnych przestrzeni.

Jeszcze jedna niepublikowana analiza przestrzeni dotyczy dwóch sztuk Arthura Adamova: *Les Retrouvailles* /Niespodziewane spotkania/ oraz *Comme nous avons été* /Skoro byliśmy/. Autorka badań, E.Hervic /również Uniwersytet Paris III, 1978 r.²⁵/ najpierw dokonuje analizy przedmiotów, nie tylko umieszczonych w przestrzeni, ale także ją tworzących, transformujących miejsce sceniczne. Wykazuje też ona bardzo interesujące związki przestrzeni z gestem i ruchem; strona, z której wchodzi postać zależy od aktualnej pozycji bohatera /czy dominuje, czy też jest podporządkowany/. Wymowa prostych gestów też ma uwarunkowanie specjalne: wysoko/nisko, z przodu, czy w głębi sceny, na prawo czy lewo, pozycja stojąca, siedząca, czy leżąca też mają swoje znaczenie. Elementy spacyalizujące autorka dzieli na semantyczno-syntaktyczne i dramatyczne sensu stricto. Przestrzeń dramatyczna organizowana jest w omawianych sztukach Adamova z dwóch opozycyjnych rodzajów przestrzeni: A - zamkniętej, niezmiennej, ograniczającej, a nawet śmiertelnej /zależnej od wpływu matki/ oraz B - otwartej, wielorakiej i zmiennej. Najważniejszy wniosek, jaki wypływa z analizy E.Hervic to fakt, iż w tych dwóch sztukach Adamova przestrzeń jest metaforą wewnętrznego dramatu, nie odsyła ona do rzeczywistości społecznej lecz do walki wewnętrznej osamotnionej jednostki.

Pod kierunkiem Anne Ubersfeld powstała jeszcze jedna praca na temat przestrzeni w sztuce Arthura Adamova napisana przez Judy-Davielle Stewart w 1977 roku²⁶. Dotyczy ona jednakże analizy przestrzeni konkretnego przedstawienia teatralnego i dlate-

go dla naszych potrzeb będzie mniej przydatna. Niemniej poza miejscem teatralnym, scenicznym i pozascenicznym autorka analizuje również odniesienie przedstawienia do tekstu, a do elementów scenicznych określających i tworzących miejsce zalicza: dekorację, przedmioty, kolory, kostiumy, oświetlenie, dźwięk i dialog. Dzieli ona przestrzeń na strefy i analizuje poszczególne sceny pod względem ilości miejsc, w których się toczą, elementów wyznaczających te miejsca, przemieszcza się postaci w przestrzeni. Robi to bardzo wnikliwie, niemniej uwagi te dotyczą konkretnej realizacji scenicznej i tylko w takim aspekcie mogą być odbierane.

Bardziej z punktu widzenia tekstu dramatu badania prowadzi wspomniany A.C.Futeney opisujący koło i jego funkcje w *K o Ń c ó w c e* Becketta²⁷ oraz Monique Borie analizująca wyobrażenie przestrzeni w teatrze Jeana Giraudoux²⁸. Tutaj z kolei mamy do czynienia z topologią i geografiami wyobrażeń w stylu Gastona Bachelarda /podział na regiony, dom a zewnątrz, świat swój i obcy, znaczące przemieszczenia postaci/.

Badania szczegółowe nad przestrzenią teatralną od niedawna dokonywane są i w Polsce. Ciekawe szczególne analizy przestrzeni scenicznej znaleźć możemy w artykułach Jana Błońskiego oraz Janusza Skuczyńskiego na temat *L i l l i W e n e d y* Słowackiego³⁰.

W sumie jednak do dnia dzisiejszego kategorię przestrzeni scenicznej traktuje się z najróżniejszych punktów widzenia, co wynika już nawet z tak pobieżnego przeglądu. Jakże różne są np. podejścia Petera Brooka³¹ i Denisa Bableta z jednej strony a Gastona Bachelarda z drugiej. Dla mnie punktem wyjścia jest jednak tekst dramatu a nie konkretna realizacja sceniczna, dlatego też bliższe mi są w sumie rozważania fenomenologa Bachelarda niż Bableta - człowieka teatru. Najbliższy niniejszym rozważaniom jest jednak Volker Klotz³², który w pracy z 1969 r. dzieli dramaty na dwie kategorie: zamknięte i otwarte. Aczkolwiek sam podział może budzić już dziś wątpliwości, znajdujemy u Klotza szereg trafnych spostrzeżeń.

Według Ireny Sławińskiej³² zaledwie kilka problemów z dziedziny przestrzeni teatralnej zbadanych jest nieco bliżej: przes-

trzeń otwarta i zamknięta, formy geometryczne w strukturze dramatu, znaki akustyczne i wizualne kreujące przestrzeń teatralną, przestrzeń sacrum i profanum /por. Mircea Eliade/³⁴. Niewątpliwie najciekawsze, najbardziej konsekwentne teoretyczne ujęcie przestrzeni jako kategorii dramatu dają Manfred Pfister w monografii *Das Drama* wydanej w Monachium w 1977 roku oraz Anne Ubersfeld w książce *Lire le théâtre* wydanej w Paryżu w 1978 roku. Na uwagę zasługuje też leksykon teatralny *Pour pratiquer les textes de théâtre* wydany w Brukseli i Paryżu w 1979³⁵. Te trzy pozycje z punktu widzenia analizy przestrzeni w dramacie wydają mi się najbardziej pożyteczne.

Jedyną zwartą pracą na temat przestrzeni teatralnej w Polsce jest zbiór luźnych artykułów wydanych w 1978 roku pod wspólnym tytułem *Przestrzeń i literatura*³⁶. Trudno jednak wśród tych artykułów zaobserwować wspólną metodę badawczą. Zastanowić by się można, czy takowa jest w ogóle możliwa dla wszystkich rodzajów literackich. Na najważniejsze rozróżnienie dla potrzeb badania przestrzeni w tekście literackim zwrócił uwagę Janusz Sławiński, stwierdzając, iż literaturoznawcy winny interesować przede wszystkim "rozważania" mieszczące się w domenie poetyki systematycznej. Przestrzeń jest tu ujmowana jako jedna z zasad organizacji jego planu kompozycyjno-tematycznego /rzeczywistości przedstawionej/³⁷.

Inne rozważania, np. konwencjonalnych ujęć przestrzeni, wyobrażeń przestrzennych w języku, kulturowych wzorów doświadczania przestrzeni, archetypicznych uniwersaliów, czy filozoficzne, mogą być tylko uzupełnieniem powyższej postawy badawczej. Konstruowanie przestrzeni w dziele literackim przebiega wg Sławińskiego w trzech płaszczyznach morfologii dzieła: opisu, scenerii i sensów naddanych. Szczególnie ciekawa jest analiza w płaszczyźnie scenerii, tzn. obszaru, na którym rozpościera się sieć postaci, umieszczone są zdarzenia, sceny, następuje wewnątrztekstowa komunikacja. Analizując sensy naddane zmuszeni jesteśmy wyjść poza świat zewnętrzny dzieła, posługując się systemami znaczeniowymi tradycji literackiej i kulturowej.

Przy badaniu przestrzeni jakiegokolwiek dzieła literackiego trzeba mieć w pamięci uwagi Janusza Sławińskiego, by nie dopuścić do chaosu metodologicznego. Przy analizie dramatu podejście to jednak nie wystarcza. W tekście przeznaczonym do wystawienia na scenie przestrzeń jest jeszcze bardziej niedookreślona, a jednocześnie jeszcze bardziej wieloznaczna i ważka niż w przypadku innych rodzajów literackich.

Nie uzurpuję sobie prawa do wyczerpania w tak krótkim przeglądzie bardzo obszernej przestrzeni. Staralam się jednak przedstawić podstawowe rozgraniczenia pojęciowe, funkcje i semantykę przestrzeni teatralnej oraz przykładowe analizy dramatów z punktu widzenia kategorii przestrzeni.

PRZYPISY

- 1 I. Sławińska, Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru, Kraków 1979 s.350
- 2 A. Ubersfeld, Lire le théâtre, Paris 1978 s.153
- 3 M. Pfister, Das Drama, München 1977 s.338
- 4 M. Blanchot, L'espace litteraire, Paris 1955
- 5 A. Hausbrandt, Elementy wiedzy o teatrze, Warszawa 1982
- 6 D. Bablet, Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral /niekompletny adres bibliograficzny/
- 7 A. Ubersfeld, Lire..., op.cit.
- 8 M. Pfister, Das Drama ..., op.cit.
- 9 D. Schnetz, Der moderne Einakter, Bern 1967
- 10 M. Pfister, Das Drama..., op.cit. s.341-2
- 11 Ibidem, s.345
- 12 J. Błoński, Dramat i przestrzeń, W: Przestrzeń i literatura - Studia, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław-Warszawa Kraków-Gdańsk 1978
- 13 A. Ubersfeld, Lire..., op.cit.
- 14 M. Pfister, Das Drama..., op.cit. s.349

- 15 Ibidem s.340
- 16 A.C.Futeney, Le cercle et ses mesures dans "Fin de partie" de Samuel Beckett - praca doktorska w maszynopisie
- 17 G.Matoré, L'espace humain, Paris 1967
- 18 G.Poulet, Les méthamorphoses de cercle, Paris 1961
- 19 P.Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugene Ionesco, Paris 1972
- 20 G.Bachelard, La poétique de l'espace, Paris 1957
- 21 J.Błoński, Przedmowa do: Bachelard G., Wyobrażenia poetycka, Warszawa 1975 s.24
- 22 L'espace dans "Hortense a dit: je m'en fous!" de George Feydeau, W: Organon - 1978 Recherches Dramaturgiques
- 23 A.Chaabo, Analyse sémiologique de "Haute Surveillance" de Jean Genet et des textes critiques qui l'accompagnent pour en finir avec la paria dramaturge - praca doktorska w maszynopisie 1977
- 24 M.Ballit, Etude de l'espace dans "Le Balcon" de Jean Genet 1974 - praca doktorska w maszynopisie
- 25 E.Hervic, L'objet et l'espace dans deux pièces d'Arthur Adamov "Les retrouvailles" et "Comme nous été" - praca doktorska w maszynopisie, 1978
- 26 J.D.Stewart, Analyse de l'espace dans une représentation A.A.Théâtres d'Arthur Adamov, 1977 praca doktorska w maszynopisie
- 27 A.C.Futeney, Le cercle..., op.cit.
- 28 M.Borie, L'imagination de l'espace dans le théâtre de Jean Giraudoux, 1962 - maszynopis
- 29 J.Błoński, Dramat..., op.cit. s.197-210
- 30 J.Skuczyński, Przestrzeń w "Lilli Wenedzie" J.Słowackiego, W: Przestrzeń i literatura, op.cit. ss.170-196
- 31 P.Brook, Pusta przestrzeń, Warszawa 1977

- 32 V.Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1969
- 33 I.Sławińska, Współczesna..., op.cit.
- 34 Eliade Mircea, Sacrum. Mit. Historia, Wybór esejów, Warszawa PIW 1970
- 35 Pour pratiquer les textes de théâtre, Bruxelles, Paris 1979
- 36 Przestrzeń i literatura, op.cit.
- 37 J.Sławiński, Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości, W: Przestrzeń i literatura, op. cit. s.11