

# Jezykoznanstwo na bulwarze

GRZEGORZ  
SINKO



Elżbieta Kępińska (Emma), Edmund Fetting (Robert) i Leszek Herdegen (Jerry)

Gdyby ktoś chciał dać wiare świadectwom gromadzonym od tysięcy lat przez literaturę, mógłby dojść do wniosku, że instytucja monogamii zawsze funkcjonowała i funkcjonuje w sposób daleko odbiegający od obowiązujących przepisów i wytycznych. Stanowi ona niewyczerpany temat zarówno tragedii, jak zwłaszcza komedii i farsy, przy czym w obu gatunkach komicznych najwznieślijszego materiału dostarczył wiek XIX ze swym kontrastem między familijną codziennością mieszczańską a romantycznym frazesem, jaki obowiązywał w odniesieniu do całej dziedziny spraw interesujących damską i męską połowę rodzaju ludzkiego. Temat stał się ulubioną domeną repertuaru bulwarowego i wraz z oficjalnym obowiązywaniem po dziś dzień wzorów dziewiętnastowiecznych — na bulwarze pozostał.

Harold Pinter przy niewątpliwych zasługach dla dramaturgii angielskiej późnych lat pięćdziesiątych (*Urodziny Stanleya, Dozorca, Samoobstuga*), jest już od dawna, mimo pozorów, właśnie pisarzem bulwarowym, który stosuje zreżymowane współczesne konwencje dramaturgii nie-naturalistycznej, łącząc je z bystrą obserwacją dnia powszedniego. W *Kochanku, Lekkim bólu, Powrocie do domu czy Dawnych czasach* efekty takiego połączenia były interesujące, choć przy bliższym wejrzeniu zawartość myślowa sztuk okazała się miłą. Pewien wyjątek stanowi tu szesnastoletnia *Ziemia niczyja* — rzecz o wyrzucaniu ludzi przez upływ czasu na margines bezruchu.

Robota Pintera jest zresztą zawsze bez zarzutu i nie dziwnego, że teatry w Polsce i w świecie chętnie sięgają po kolej-

ne pozycje wypróbowanej firmy. Ostatnią z tych pozycji jest właśnie *Zdrada*, o której dość właściwie byłoby zauważyć, że oznacza ona w twórczości autora całkowite przejście do weryzmu. Technika flash-backu, nieraz stosowana od czasów pionierskich sztuk Johna Boyntona Priestleya (*Time And The Conways, I Have Been Here Before, 1937*), której echem jest rozwijający się wstecz przebieg akcji w *Zdradzie*, nie stanowi wystarczającej podstawy do modyfikacji tego stwierdzenia. Cała reszta problemów związanych ze sztuką nadaje się do rozważań tylko jako materiał na mniej lub bardziej dowcipny felieton obyczajowy.

Godny uwagi jest natomiast w *Zdradzie*, podobnie jak we wszystkich poprzednich dziełach Pintera, język dialogu, któremu dobrze oddaje sprawdziłość przykład Bolesława Taborskiego. Słynne „magnetofonowe ucho” autora chwytające wiernie wszelkie zniekształcenia, jakim w banalnym obcowaniu ulega sens mowy ludzkiej, czyni z jego dzieł doskonałą ilustrację współczesnego stanu badań nad tym zagadnieniem i często cytowany materiał dowodowy w pracach specjalistycznych.

Część aktów mowy ma u Pintera, podobnie jak u nas wszystkich, już w samym założeniu tylko funkcję fatyczną: służy nawiązaniu kontaktu za pomocą słów i zdań, które nic nie znaczą i nie znaczyć nie mają. Część jest jednoznaczna tylko w razie istnienia identycznych presupozycji u obu partnerów rozmowy; przy odmiennych presupozycjach znaczenia zmieniają się w zgola nieoczekiwany sposób. W wielu wypowiedziach występują zakłócenia związku między warstwą znaczeń i mową, a dzieje się tak bądź

wskutek niedbalstwa mówiących osób, bądź też ze świadomych lub nieświadomych powodów psychologicznych. W innych wreszcie wypowiedziach znaczenia ulegają zmianie, gdy mimika, ruchy i pozycja ciała znaczą co innego niż towarzysząca im mowa. Wszystko razem streszcza się w stwierdzeniu, że w codziennym obcowaniu ludzi między sobą znaczenia powstają tylko w kontekście konwersacji i od tego kontekstu zależą. Nie są natomiast w sposób stały przywiązane ani do hasel słownikowych, ani do treści poszczególnych zdań, jaka wynikałaby ze zgodnego z gramatyką połączenia tych hasel; na przedstawieniu *Zdrady* można się łatwo przekonać o słuszności całej tak zwanej konwersacyjnej teorii znaczenia. Tekst sztuki jako całość nie wydaje się obciążony jakakolwiek ważniejszą sprawą i można go odbierać nie zaprzatając sobie głowy niczym innym, jak tylko właśnie semiotyką.

Jako wytrawny rzemieślnik dramaturgii umie Pinter znakomicie używać wszystkich systemów pozajęzykowych, za pomocą których prowadzi akcję i charakteryzuje postaci na równi z dialogiem. Sprawy te nie są spisane w didaskaliach, lecz wynikają z dialogu, w którym pozostawiono miejsce na ich rozwinięcie: na tym polega zjawisko znane w krytyce teatralnej pod nazwą „sztuki dla aktorów”. *Zdrada* jest taką sztuką i w osobach Leszka Herdegena, Edmunda Fettinga oraz Elżbiety Kępińskiej znalazła obsadę, która umie spełnić i całkowicie wykorzystać intencje autora.

Złączeni więzami długoletniej przyjaźni mąż i kochanek (Fetting i Herdegen) dali zagrany cienkimi środkami koncert: pier-

wszy z nich — godzenia się ze swą rolą, ułatwioną zresztą przez własne zdrady, a drugi — troskliwości o szczęście trzech ognisk domowych: u siebie, u przyjaciela i w wynajętym cudzołóżnym gniazdku. Oba panom partneruje Kępińska jako praktyczna żona i równie praktyczna kochanka. Nikomu z całej trójki, która wraz z postronnymi partnerami tworzy skomplikowany wielokąt, nie zależy od początku sprawy w gruncie rzeczy na niczym, poza świętym spokojem, tak że cała afera rozchodzi się z czasem po kościach.

W sumie wieczór w teatrze zapewnia dwie godziny delektowania się grą aktorów i obejrzenia fachowo napisanej sztuki bulwarowej opartej na współczesnej obyczajowości, a wykonanej w Priestleyowskiej technice. Uwzględnianie tego rodzaju lekkiego a kulturalnego repertuaru jest tak samo dobrym prawem Teatru Narodowego w Londynie, gdzie odbyła się prapremiera, jak również zasłużonego tyłu poważnymi inscenizacjami Teatru Powszechnego w Warszawie, jedno wszakże trzeba sobie powiedzieć wyraźnie i bez niedomówień: z kontaktami z dramaturgią europejską, która by mogła coś dać widzom, cała sprawa nie ma nic wspólnego. Rzeczą sprawozdawcy jest zresztą zajmowanie się tym, co jest, a nie tym, czego nie ma; stąd, poza koniecznością oddania sprawiedliwości świetnemu aktorom, bierze się cała niniejsza recenzja.

Teatr Powszechny w Warszawie: ZDRADA Harolda Pintera w przekładzie Bolesława Taborskiego. Reżyseria: Jan Bratkowski, scenografia: Jan Bańucha, muzyka: Andrzej Trzaskowski. Prapremiera polska 21 VI 1979 (fot. Renata Pajchel)