Streszczenie po polsku

Tytuł rozprawy doktorskiej: Język dramatyczny w twórczości Eduarda Pavlovsky'ego.
Autor rozprawy doktorskiej: mgr Michał Hułyk

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej jest kompleksowa analiza twórczości argentyńskiego dramatopisarza Eduarda Pavlovsky'ego pod kątem języka dramatycznego. Rozprawa ma charakter nowatorki, zważywszy, że język dramatyczny autora nie był dotychczas przedmiotem pogłębionej refleksji krytycznej w ujęciu holistycznym.

Praca składa się z czterech rozdziałów oraz końcowych wniosków i jest opatrzona bibliografią.

Rozdział I obejmuje uzasadnienie wyboru problematyki, aktualny stan badań oraz nakreśla ramy teoretyczne i metodologiczne analizy jak również plan procedury badawczej. Określa także korpus, obejmujący utwory dramatyczne autora, począwszy od najwcześniejszych dzieł jak „La espera trágica" (1961), pochodzących z okresu fascynacji Pavlovsky'ego europejskim teatrem absurdu, aż do wydanego w 2014 roku „Asuntos pendientes".

Zasadnicza hipoteza naukowa rozprawy jest następująca: poddając analizie język dramatyczny w oparciu o metodologię i narzędzia stosowane w literaturoznawstwie, przede wszystkim w semiotyce teatralnej i teoriach wypracowanych w ramach tego paradygmatu, wyrażamy przekonanie, że analiza ta pozwoli na wyróżnienie i opisanie stałych, powtarzających się cech formalnych w twórczości dramatycznej Pavlovsky'ego. Mamy tu na myśli takie cechy, zjawiska czy strategie językowe, które okazać się mogą charakterystyczne i typowe dla tego autora i jego sposobu wypowiedzi. Rozwinięciem naszej hipotezy jest przeświadczenie, że oryginalność twórcy pozwala mówić o swoistym „idiolekcie dramatycznym" Eduarda Pavlovsky'ego.

Jednocześnie zakładamy, że określone formy, na przykład sposoby wypowiedzi dramatycznej, odmiany dialogu, jak również czysto teatralne znaki sceniczne, takie jak gra ciałem, ruch aktora, przestrzeń czy rekwizyty nie są nigdy przypadkowym wyborem czy estetycznym kaprysem dramatopisarza. Przeciwnie, zważywszy na silnie obecne w twórczości autora wątki i aluzje do sytuacji polityczno- społecznej, a także motywy pamięci historycznej, szczególnie w odniesieniu do czasów dyktatury J. Videli,

Michał Hułyk

wyrażamy przekonanie o zgoła nieprzypadkowym doborze środków wyrazu do treści dzieła. Mimo iż teatr dysponuje całą paletą znaków pozajęzykowych, o których mówi Tadeusz Kowzan, hipotezę naszą można by zilustrować parafrazując słynne strofy Norwida- zakładamy bowiem że Pavlovsky, podobnie jak polski wieszcz troszczy się o to w jaki sposób „odpowiednie dać rzeczy słowo". Nasze hipotezy opieramy na wcześniejszej znajomości tekstów Eduarda Pavlovsky'ego, wobec których występujemy jako czytelnicy, krytyczni komentatorzy i wreszcie autorzy przekładów na język polski.

Przedstawiwszy główne założenia naszej pracy, przechodzimy do Rozdziału II, w którym kreślimy zarys biografii intelektualnej twórcy oraz wskazujemy na trzy główne źródła inspiracji: europejski teatr absurdu, marksizm i ideologię lewicy, a także psychoanalizę. Ta ostatnia wiąże się ściśle ze zdobytym, zgodnie z rodzinną tradycją, wykształceniem medycznym i wykonywanym przez wiele lat zawodem psychiatry i psychoanalityka, a także praktyką terapii grupowej i psychodramy, znajdujących odbicie w twórczości dramatycznej Pavlovsky'ego.

Rozdział III ma charakter teoretyczny i prowadzi do doprecyzowania definicji języka dramatycznego. Pojęcie to rozpatrywane jest w oparciu o koncepcje etymologiczne, a także ukazywane są próby jego dotychczasowego zdefiniowania w szerszym ujęciu diachronicznym. Porównujemy język dramatyczny i pojęcia pokrewne, takie jak język teatralny, język literacki precyzując przy tym pojęcie idiolektu literackiego i dramatycznego. Innym istotnym zagadnieniem jest status języka dramatycznego na tle literatury i oralności. Następnie, rozpatrując wagę funkcji języka dramatycznego i omawiając teorię komunikacji dramatycznej, w tym elementy teorii aktów mowy, zbliżamy się do definicji zagadnienia. Uwzględniamy w niej aspekt ogólny, to jest obiektywny (podstawowe, niezbywalne cechy języka dramatycznego, niezależne od uwarunkować kulturowych epoki i dominujących tendencji estetycznych) oraz jednostkowy czyli subiektywny (oryginalne, niepowtarzalne cechy wypowiedzi dramatycznej danego autora).

Określenie definicji języka dramatycznego w oparciu o wyżej wymieniona kryteria, a także z uwzględnieniem minimalistycznej koncepcji dramatu w świetle pojęć dramatologii (García Barrientos) pozwala nam na dokonanie, w Rozdziale IV, analizy wybranych aspektów formalnych języka dramatycznego w twórczości Eduarda Pavlovsky'ego. Poszczególne aspekty analizy stanowią kolejne podrozdziały, ulegając

Michał Jendyk

podstawowemu podziałowi na dwa główne bloki zagadnień: I dialog i formy wypowiedzi dramatycznej, II tekst pozadialogowy i znak niewerbalny.

W obrębie pierwszego bloku analizujemy pięć zagadnień: 1) stychomytia (*esticomitia*), 2) kontrapunkt (*contrapunto*), 3) monolog i monodram w świetle koncepcji M. Bachtina, 4) cisza i milczenie w dialogu dramatycznym, 5) graniczne formy istnienia trzeciej osoby dialogu (postać nieobecna).

Wśród zagadnień bloku drugiego znalazły się 1) paratekst, 2) wskazówki sceniczne (didaskalia) dotyczące źródła wypowiedzi, 3) didaskalia dotyczące ruchu scenicznego aktora i konstrukcji tzw. przestrzeni gestualnej bądź ludycznej, 4) didaskalia dotyczące przestrzeni i przedmiotu teatralnego w świetle koncepcji Ubersfeld (w odróżnieniu od rekwizytu) oraz 5) dwie koncepcje przestrzeni scenicznej na podstawie utworów "El señor Galíndez" i "Potestad".

Przeprowadzona obszerna analiza pozwala nam sformułować wnioski i uwagi końcowe dotyczące zagadnienia języka dramatycznego w twórczości Eduarda Pavlovsky'ego.

Są one następujące: nasza analiza tekstów dramatycznych Eduarda Pavlovsky'ego pozwala potwierdzić zasadniczą hipotezę zakładającą istnienie charakterystycznych, powtarzających się aspektów formalnych w twórczości autora. To z kolei upoważnia nas do mówienia o zjawisku idiolektu dramatycznego w odniesieniu do języka dramatycznego Eduarda Pavlovsky'ego.

Potwierdzenie znalazła również druga hipoteza zakładająca związek między danym aspektem formalnym, wpisującym się w szerszą strategię twórczą, a treścią dzieła.

Przykładowo, stychomytia, występujące szczególnie często w drugiej i trzeciej fazie twórczości autora (odpowiednio *el teatro macropolítico de choque* oraz *el teatro macropolítico metafórico* w świetle typologii Dubatti'ego) jest środkiem wyrazu i tym elementem języka dramatycznego, który służy w teatrze Pavlovsky'ego słownej ekspresji przemocy, będącej wszak aluzją do powiększającej się skali tego zjawiska w społeczeństwie argentyńskim za czasów dyktatury junty wojskowej.

Kontrapunkt z kolei okazuje się być środkiem wyrazu typowym dla teatru absurdu. Ma on służyć ekspresji i projekcji lęku egzystencjalnego na język dramat, a także być swoistym narzędziem dekonstrukcji dyskursu i języka opartych na racjonalistycznej koncepcji rzeczywistości. U Pavlovsky'ego kontrapunkt staje się

Michał Ludyk

ulubioną formą dialogową w utworach pierwszej, neoawangardowej fazy twórczości (*teatro jeroglífico*), a także w fazie zwanej *teatro micropolítco de resistencia.*

Równie ciekawe wnioski płyną z analizy niektórych niewerbalnych znaków i strategii komunikacyjnych. Tak oto ruch sceniczny aktora nabiera szczególnego znaczenia w kontekście proksemiki i staje się wyrazem (znakiem) relacji interpersonalnych. Te niemal zawsze w twórczości Pavlovksy'ego są nacechowane przemocą. W dziełach takich jak "El señor Galíndez", "La mueca", "Telarañas" sceny przemocy fizycznej są niezwykle wymowne. Gra ciałem staje się więc swoistym równoważnikiem i dopełnieniem słowa w dwóch głównych fazach twórczości dramaturga tj. *el teatro macropolítico de choque* oraz *el teatro macropolítico metafórico.*

Zagadnienie przestrzeni znajduje z kolei wyraz w dwóch przeciwstawnych koncepcjach scenograficznych i przestrzennych mających swe odbicie w dwóch najznamienitszych sztukach Eduarda Pavlovsky'ego to jest El señor Galíndez" (1973) oraz „Potestad" (1985). W pierwszym z wymienionych dzieł bogata i obfita scenografia ma za zadanie zasiać w publiczności wątpliwość co do faktycznego charakteru i przeznaczenia przestrzeni scenicznej, w której znajdują się, oprócz postaci, meble, akcesoria, przedmioty użytku codziennego. Przestrzeń sceniczna ulega przemianie pod koniec dzieła, ukazując swe prawdziwe, złowieszcze przeznaczenie jako doskonale wyposażona sala tortur, w której bohaterowie wypełniają swe codzienne obowiązki zawodowe. W „Potestad" pojawia się z kolei pusta, zdekontekstualizowana przestrzeń, na którą nakłada się naznaczona rozłamem osobowości przestrzeń wewnętrzna bohatera, projektowana przez dwa podstawowe środki wyrazu języka dramatycznego: słowo i ruch (ciało). Ta minimalistyczna koncepcja przestrzeni scenicznej przywodzi na myśl takie koncepcje jak „teatr ubogi" (Grotowski) czy „pusta przestrzeń" (Brook).

Niniejsze studium zagadnień składających się na język dramatyczny w twórczości Eduarda Pavlovsky'ego pozwoliło udzielić satysfakcjonującej odpowiedzi na pytania badawcze oraz potwierdzić postawione we wstępie hipotezy. Tym samym wyrażamy nadzieję, że udało się nam wypełnić, choćby częściowo, poważną lukę w badaniach nad twórczością tego wybitnego autora. Zważywszy na fakt, iż mamy do czynienia z twórcą i dziełem niezwykle oryginalnym, należy oczekiwać, że badania nad teatrem i dramaturgią Eduarda Pavlovsky'ego będą w przyszłości kontynuowane.

Michał Fludyk