

Jacek Wachowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-4859-3963

O illokucyjnych właściwościach dialogu dramatycznego

Abstract

On Illocutionary Properties of Dramatic Dialogue

This article evokes the main arguments put forth by Polish theater scholars with regard to dramatic dialogue and its distinctive features. The author foregrounds the value of Sławomir Świontek's research: although dating from thirty years ago and rarely discussed, today his findings invite us to resume theoretical considerations on dialogue and to seek new methodological tools. Drawing on Świontek's observations, the author proposes to look at dramatic dialogue from the perspective of speech acts: locutionary, illocutionary, and perlocutionary. He focuses on the illocutionary potential of dialogue, which is linked to how the text is to be performed and helps to bring out meanings and emotions that are not revealed in silent reading. He

emphasizes that a multifaceted analysis of the illocutionary potential of dialogue can lead to determining the felicity conditions for drama performance. The author postulates the interdisciplinarity of this kind of research, as the synergy of multiple perspectives – cultural, anthropological, linguistic, theatrological, and philosophical – can help deepen and systematize knowledge about genre transformations in drama and their link to the changing communication principles and techniques.

Keywords

dramatic dialogue, linguistic etiolation, illocutionary potential, Sławomir Świontek

Abstrakt

Artykuł przypomina najważniejsze tezy polskich teatrologów na temat dialogu dramatycznego i cech odróżniających go od innych typów dialogu. Autor szczególnie podkreśla wartość badań Sławomira Świontka i twierdzi, że jego ustalenia sprzed trzydziestu lat, choć rzadko komentowane, prowokują dziś do ponowienia teoretycznych refleksji nad dialogiem i poszukiwania nowych narzędzi metodologicznych. Nawiązując do refleksji Świontka, proponuje spojrzenie na dialog dramatyczny przez pryzmat aktów mowy – lokucyjnych, illokucyjnych i perlokucyjnych. Skupia się na illokucyjnym potencjale dialogu powiązonym z projektem wykonawczym i pomagającym wydobyć z tekstu znaczenia i emocje, które nie ujawniają się w cichej lekturze. Podkreśla, że wieloaspektowa analiza illokucyjnego potencjału dialogu może prowadzić do określenia zasad fortunności projektów wykonawczych dramatu. Postuluje, by tego rodzaju badania miały charakter interdyscyplinarny, ponieważ synergia wielu perspektyw – kulturowej, antropologicznej, językoznawczej, teatrologicznej i filozoficznej – może pomóc pogłębić i usystematyzować wiedzę na temat przemian gatunkowych dramatu i ich związku ze zmieniającymi się zasadami i technikami komunikacyjnymi.

Słowa kluczowe

dialog dramatyczny, etiolacja językowa, potencjał illokucyjny, Sławomir Świontek

Dialog dramatyczny

Teoretycznoliterackie refleksje poświęcone dialogowi¹ prezentowane w klasycznych podręcznikach – Jana Mukařovskiego, Petera Szondię, Émile’a Benveniste’a, Andrew K. Kennedy’ego, Manfreda Pfistera czy Patrice’a Pavisa, a w Polsce: Michała Głowińskiego, Tadeusza Bieńkowskiego, Andrzeja Stoffa, Edwarda Kasperskiego czy Sławomira Świontka² – kończą się najczęściej konkluzjami akcentującymi wyjątkowość jego dramatycznej odmiany³. Najsilniej ujawnia się ona wtedy, gdy dialog dramatyczny porównamy z potocznym. Podczas gdy w codziennych sytuacjach komunikacyjnych dialog nie wymaga wstępnych założeń, ponieważ rozmówcy znają jego kontekst i okoliczności, dialog dramatyczny należy w nie wyposażać. Jego odbiorcy (czytelnicy i widowie) nie dysponują bowiem żadną wiedzą wstępną umożliwiającą zrozumienie zawartych w nim informacji⁴. Dialog dramatyczny stanowi zatem strukturę zamkniętą i samowystarczalną⁵: można z niego wyprowadzić wszystkie składniki świata przedstawionego dramatu i jednocześnie nie można wyprowadzić żadnego, który by nie pozostawał z nim w łączności. Osobliwa pozycja dialogu dramatycznego bierze się stąd, że sytuacja pragmatyczna – kluczowy składnik każdego aktu komunikacyjnego – w tym przypadku „jest stwarzana przez samą

¹ Zob. m.in. Thomas A. Sebeok, ed., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, t. 1 (Berlin: Mouton de Gruyter, 1986), 198–200; Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Sławomir Świontek (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1996), 97–101.

² Zob. m.in. Jan Mukařovský, „Dialog a monolog”, w: *Wśród znaków i struktur*, wybór i wstęp Janusz Sławiński, tłum. Jacek Baluch et al. (Warszawa: PIW, 1970); Tadeusz Bieńkowski, „Gatunki dramatyczne w okresie staropolskim: Wstępne klasyfikacje”, *Ruch Literacki*, nr 2 (1970): 93–98; Peter Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, tłum. Edmund Misiotek (Warszawa: PIW, 1976); Émile Benveniste, „Mowa a ludzkie doświadczenie”, w: *Znak, styl, konwencja*, red. Michał Głowiński (Warszawa: Czytelnik, 1977); Andrew K. Kennedy, *Dramatic Dialogue: The Dialogue of Personal Encounter* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); Andrzej Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej* (Toruń: Wydawnictwo UMK, 1985); Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse* (München: W. Fink, 2001); Edward Kasperski, *Dialog i dialogizm: Idee – formy – tradycje* (Warszawa: Elipsa, 1994); Sławomir Świontek, *Dialog – dramat – metateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1990); Pavis, *Słownik terminów teatralnych*.

³ Pogłębioną charakterystykę dialogu dramatycznego zawdzięczamy rozprawie habilitacyjnej Sławomira Świontka (zob. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*). Książka przedwcześnie zmarłego łódzkiego uczonego należy do tych dzieł, których znaczenie dla dyscypliny jest odwrotnie proporcjonalne do ich popularności: jest nieczęsto cytowana i niemal zapomniana nawet w ośrodkach, które zgłaszają aspiracje związane z badaniami teoretycznymi i metodologicznymi. Wydaje się to zaskakujące, ponieważ rozprawa ta nie tylko systematyzuje i problematyzuje wiedzę na temat dialogu dramatycznego, ale też formułuje wiele ważnych rozpoznań, które warto przemyśleć na nowo.

⁴ Por. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, 99.

⁵ Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, 45 i 57.

wypowiedź”⁶. Podczas gdy w „realnym dialogu” językowe kategorie deiktyczne są uzależnione od okoliczności zewnętrznych, w dramacie muszą być wpisane w dialog i tworzą nowy kontekst sytuacyjny – rzeczywistość podlegającą wewnętrznym regułom dzieła. Prowadzi to do powstania znaczeniowej nadwyżki, która wyznacza zbiór możliwych interpretacji tekstu i ma szczególne znaczenie w praktykach scenicznych⁷. Barwa głosu, emisja, impostacja, intonacja, tempo i pauzy łączą lekturowy obieg dzieła ze scenicznym⁸. Wydobywają z utworu znaczenia, które nie ujawniają się w cichej lekturze. Za ich pomocą można szukać sensów nieoczywistych, ukrytych pod powierzchnią językowych konwencji – w ten sposób konstruuje się projekt wykonawczy⁹. Wywodzi się on ze słów – przeznaczonych do wypowiadania i słuchania – które nie zadowolają się powtórzeniami, lecz poszukują różnicy¹⁰. Premiują rozwiązania nietypowe i zaskakujące, bywa, że ryzykowne i pozostające w sprzeczności z utrwalonymi przyzwyczajeniami oraz porządkami interpretacyjnymi.

Illokucja a etiologia językowa

Badania dotyczące projektów wykonawczych znalazły sojusznika w refleksji wywodzącej się z dwudziestowiecznej filozofii języka. Ma ona doniosłe znaczenie dla badań teatrologicznych z co najmniej trzech powodów¹¹. Po pierwsze, ułatwia rekonstruowanie związków między mówieniem i działaniem, czyli podstawowymi formami ekspresji postaci dramatycznych. Po drugie, zachęca do konkretyzacji aktów mowy i odsłaniania ich znaczeń nieoczywistych, rozproszonych i nierzadko zmarginalizowanych. Po trzecie, umożliwia badanie dawnych i współczesnych praktyk komunikacyjnych utrwalonych w dialogach.

Do najważniejszych osiągnięć filozofii języka należą prace Johna Langshawa Austina. Wyjątkowe miejsce zajmuje wśród nich seria wykładów

⁶ Świontek, 37; zob. także: Mariusz Bartosiak, „Dramatyzacja modalnych zdarzeń deiktycznych w jednoaktówkach Maeterlincka i Yeatsa”, w: *Krótkie formy dramatyczne*, red. Hanna Ratuszna i Radosław Sioma (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2007), 251–264.

⁷ Świontek, 103.

⁸ Por. Dobrochna Ratajczakowa, „Teatralność i sceniczność”, w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. Janusz Degler (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988), 261–273.

⁹ Zob. Jerzy Ziomek, „Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne”, w: *Powinowactwa literatury: Studia i szkice* (Warszawa: PWN, 1980), 102–132.

¹⁰ Por. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997).

¹¹ Por. Stefania Skwarczyńska, „Dramat – literatura czy teatr?”, „Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu”, w: Degler, *Problemy teorii dramatu i teatru*, 187–200; 163–185.

upamiętniających wybitnego filozofa amerykańskiego Williama Jamesa, wygłoszonych na Uniwersytecie Harvarda w 1955 roku (i przekazanych do druku przez Johna Oultona Urmsona pod wymownym tytułem: *How to Do Things with Words*)¹². Główne rozstrzygnięcia typologiczne Austin przedstawił w wykładzie VIII, w którym dokonał podziału aktów mowy na: lokucyjne, illokucyjne i perlokucyjne¹³. Pierwsze z nich – akty lokucyjne – oznaczają że mówiący „emituje pewne dźwięki, wypowiada słowa należące do jakiegoś słownika i łączy je w zgodzie z zasadami gramatyki, a wreszcie nadaje tym słowom zamierzony sens i odniesienie”¹⁴. Drugie – akty illokucyjne – polegają na wypowiedaniu słów w sposób oddający konwencjonalne emocje czy intencje wykonawcy, a ich fortunność powiązana jest z bardziej złożonymi czynnościami normatywnymi, takimi jak: ostrzeżenie, wygłaszanie werdyktów, wydawanie wyroków, mianowanie, apelowanie, zapytywanie lub odpowiadanie na pytania. Trzecią kategorię stanowią akty perlokucyjne wyrażające się w działaniach/reakcjach i wpisane w wypowiedzi jako ich efekt. Szczególne miejsce w typologii Austina zajmują akty illokucyjne, które w całości należą do języka, ponieważ tylko za jego pomocą mogą zostać wyrażone¹⁵, a jednocześnie mogą tworzyć fakty konwencjonalne odznaczające się normatywnością¹⁶. Ich świadomym założeniem – albo

¹² John L. Austin, „Jak działać słowami”, w: *Mówienie i poznanie: Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i tłum. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 570–571. Punktem wyjścia do rozważań Austina była obserwacja, że pomiędzy opisywaniem i stwierdzaniem – czyli dwiema podstawowymi funkcjami aktów mowy – sytuują się zdania performatywne (performatywy). Ich osobliwość polega na szczególnym związku mówienia z czynami. Performatywy nie tylko wyrażają działania, ale nimi są. Między wypowiedaniem słów i działaniem powstaje napięcie o charakterze zobowiązania, polegające na tym, że słowa stają się odpowiednikami czynów, równoważnikami gestów.

¹³ Akty lokucyjne uznał za jednostki, które są nacechowane sensami przypisanymi im niejako z mocy przynależności do systemu językowego. Dokonują się one poprzez jednoczesne spełnienie trzech czynności: 1) fonetycznej – artykulacji dźwięków; 2) fatycznej – wypowiedaniu słów należących do słownika w zgodzie z regułami gramatyki; 3) rematycznej – polegającej na użyciu wyrazów w określonym znaczeniu i charakteryzujących się równie określonymi odniesieniami do rzeczywistości pozajęzykowej. Zob. Austin, „Jak działać słowami”, 641–642; Maciej Wittek, „Czynności illokucyjne jako akty interakcyjne”, *Przegląd Filozoficzny*, nr 3 (2010): 359–389.

¹⁴ Wojciech Tomasiak, „Od «etiologii» do «ideologii szczerości»: Teoria aktów mowy i literatura”, *Pamiętnik Literacki*, nr 3 (1990): 115–144.

¹⁵ Austin, „Jak działać słowami”, 663. Z drugiej strony trzeba powiedzieć wyraźnie, że różnice między aktami lokucyjnymi, illokucyjnymi i perlokucyjnymi mają charakter intencjonalny. Oznacza to, że ta sama wypowiedź może zostać scharakteryzowana jako akt lokucyjny (gdy interesuje nas jej znaczenie), jako akt illokucyjny (gdy zmienia charakter normatywnych relacji między uczestnikami procesu komunikacyjnego) i jako akt perlokucyjny (gdy dostrzegamy w niej związek z postawami i działaniami innych uczestników aktu komunikacyjnego).

¹⁶ Za skonwencjonalizowane formy illokucyjne można uznać np. sposoby ostrzegania przed zagrożeniem. Efektem takiego ostrzeżenia jest wywołanie zmiany w postawie lub działaniu odbiorcy. Dla Austina udana illokucja miała skłaniać – na mocy konwencji – do określonej reakcji, odpowiedzi, zob. Austin, 647–655, 661–662.

niezamierzonym celem – jest nie tylko poruszenie wyobraźni, myśli i emocji odbiorców, lecz także prowokowanie ich do określonych konwencją zachowań¹⁷.

Mówiąc o aktach illokucyjnych, wypada jednocześnie przypomnieć uwagi Austina na temat ich podwójnego obiegu. Wynika on z tak zwanego błędu de-skryptywności polegającego na tym, iż zazwyczaj nie bierze się pod uwagę faktu, że ta sama wypowiedź może zostać użyta w różnych funkcjach komunikacyjnych. Językiem – jak przypomina Austin – można się posługiwać w sposób, który nakłada na mówiącego zobowiązania (wynikające z wypowiedzianych słów), albo w sposób, który zwalnia go od odpowiedzialności za słowa. Nie chodzi tu wyłącznie o przypadki żartu czy ironii, ale o wszelkie formy mówienia nie „na serio”, a więc „bez zobowiązań”¹⁸.

Dla odróżnienia wypowiedzi „normalnej” (wywołującej praktyczne skutki dla mówiącego) od „defektu” Austin posłużył się pojęciem etiologii. Termin ten opisuje wyrażenia językowe, które nie wywołują realnych skutków, w szczególności – nieskuteczne z założenia: literaturę, recytację, teatr czy grę aktorską. Wszystkie one pozostają dla Austina przykładami „mówienia pasożytniczego”, podszywającego się pod prawdziwe illokucje¹⁹. Słynny przykład – analizowany w wykładzie VIII – pochodzący z wiersza Walta Whitmana, w którym padają słowa: „idź i złap spadającą gwiazdę”, nie oznacza, że czytelnik ma podjąć działania wynikające z illokucyjnego wezwania²⁰. Przeciwnie, brak odzewu świadczy o tym, że dostrzega on różnicę między dwoma obiegami językowej formy i rozumie, czym się różnią, choć są podobne pod względem leksykalnym, gramatycznym i prozodycznym (potrafi zatem ocenić, że etiologia – jak mówią Herbert H. Clark i Richard J. Gerrig – ma „illokucyjną fizjonomię”²¹). Podobieństwo wynika z tego, że etiologia nie wyłącza trybu zwykłego, ale pasożytuje na nim – „pasożyt nie blokuje metabolizmu żywiciela, ale wykorzystuje go do swoich celów”²². Austinowski odbiorca rozumie więc, że naśladowanie „realnego dialogu” staje się kategorią tekstową²³ i korzysta ze schematycznych wyobrażeń (kształtów illokucyjnych), by przejąć ich struktury powierzchniowe i przenieść

¹⁷ I tak zamiarem mówcy ostrzegającego audytorium przed zagrożeniem jest wytworzenie skutków, a więc doprowadzenie do sytuacji, w której słuchacze postąpią zgodnie z zamierzeniem (instrukcją) mówiącego, zob. Austin, 661–662.

¹⁸ Tomasiak, „Od «etiologii»”, 119.

¹⁹ Austin, „Jak działać słowami”, 570–571, 638.

²⁰ Austin, 649.

²¹ Herbert H. Clark and Richard J. Gerrig, „Quotations as Demonstrations”, *Language*, no. 4 (1990): 764–805, <https://doi.org/10.2307/414729>. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu J.W.

²² Janina Mękarska i Maciej Witek, „Echo i udawanie w ironii komunikacyjnej”, *Studia Semiotyczne* 33, nr 2 (2019): 369–394, <http://doi.org/10.26333/sts.xxxiii.2.13>.

²³ Świąntek, *Dialog – dramat – metateatr*, 37–38.

je do dzieł literackich. Rozumie też, że to „przejęcie” jest czymś więcej niż „pasożytowaniem”, prowadzi bowiem do powstania nowego organizmu, niezależnego od „dawnego żywiciela”. W ten sposób nieskuteczność wypowiedzi – która dla Austina była kryterium dyskredytującym akty mowy – w dziele literackim staje się mechanizmem wytwarzającym autonomiczne środowisko literackie (dramatyczne) i rzeczywistość równoległą do fizycznej.

Problematykę tę poddali wnikliwej analizie między innymi: Herbert H. Clark i Richard J. Gerrig²⁴, Marina Sbisà²⁵, Joe Friggieri²⁶, a w Polsce: Wojciech Tomasik²⁷ oraz Janina Męgarska i Maciej Witek²⁸. Rozpoznania, które wyłaniają się z ich badań, prowadzą do dwóch wniosków. Po pierwsze – że etiolacja – nawet jeśli nie jest tożsama z aktami illokucyjnymi – pozwala spojrzeć w nowy sposób na właściwości języka literackiego, a w szczególności dialogu jako formy usytuowanej najbliżej codziennych praktyk społecznych. Po drugie – że różnica między illokucją i etiolacją wyraża się w ich zakresie – w ekstensji, która w pierwszym wypadku ma postać szeroką i odnosi się do wszystkich form komunikacji językowej, a w drugim – wąską, czyli charakteryzuje takie jej odmiany, które nie wywołują praktycznych skutków (a więc – jak powiada Austin – nie są „mówieniem na serio”).

„Pasożytnicza illokucja” odgrywa jednak w dramacie rolę podobną do tej, którą pełni „prawdziwa illokucja”. Nawet jeśli nie wytwarza realnych skutków, to naśladuje reguły utrwalone w praktykach językowych. Z tych powodów znacznie ważniejsze od wytyczania granic między tymi praktykami wydaje się badanie ich źródła, czyli potencjału illokucyjnego, który opisuje sferę najbardziej podstawowych (archaicznych) zachowań komunikacyjnych.

Przekonanie takie sformułował między innymi John R. Searle, jeden z najwybitniejszych kontynuatorów myśli Austina, który w *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language* (1969) pisał, że akty illokucyjne są znacznie bardziej pierwotne niż symbole (w tym także słowa)²⁹, i zwracał uwagę na to, że mogą

²⁴ Clark and Gerrig, „Quotations as Demonstrations”.

²⁵ Marina Sbisà, „Locution, Illocution, Perlocution”, w: *Pragmatics of Speech Action*, ed. Marina Sbisà and Ken Turner (Berlin: De Gruyter, 2013), https://doi.org/10.1515/9783110214383_25.

²⁶ Joe Friggieri, „Etiolations”, w: *J. L. Austin on Language*, ed. Brian Garvey (London: Palgrave Macmillan, 2014), 50–69, https://doi.org/10.1057/9781137329998_4.

²⁷ Tomasik, „Od «etiologii»”.

²⁸ Męgarska i Witek, „Echo i udawanie”; Maciej Witek, „Irony as a Speech Action”, *Journal of Pragmatics*, no. 190 (2022): 76–90, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2022.01.010>.

²⁹ John R. Searle, *Czynności mowy: Rozważania z filozofii języka*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: Pax, 1987), 29; *Umysł – język – społeczeństwo: Filozofia i rzeczywistość*, tłum. Dominika Cieśla (Warszawa: Wydawnictwo WAB, 1999), 233–236; Austin, „Jak działać słowami”, 695–707; por. także: Adolf Reinach, „The Apriori Foundations of the Civil Law”, *Aletheia*, no. 3 (1983): 1–142.

oddziaływać na rzeczywistość skuteczniej, niż sądził Austin³⁰. Uważał jednocześnie, że stany ematywne – utrwalone za pomocą konwencjonalnych zachowań językowych, stanowią podstawę aktów lokucyjnych, ponieważ poprzedzają je, a następnie przygotowują grunt dla działań – perlukcji.

Obserwacja ta prowokuje do postawienia pytań: w jaki sposób „pierwotność illokucyjna” odbija się w dialogowych praktykach dramatycznych (literackich)? W jakim stopniu wpływa na tworzenie relacji między postaciami a światem przedstawionym dramatu? I w jaki sposób staje się źródłem rozpoznań genologicznych, umożliwiających tworzenie nowych typologii gatunkowych³¹? Czy ma ona charakter uniwersalny i odnosi się do wszystkich dzieł, czy tylko do niektórych, a więc uzależniona jest od dodatkowych kryteriów (historycznych, kulturowych, gatunkowych)?

Illokucja a gatunek

Anne Ubersfeld zwróciła uwagę na to, że w obrębie tekstu dramatycznego występują „matryce przedstawieniowości” (*matrices textuelles de représentativité*), które należą nie tyle do porządku dzieła, ile do porządku jego lektury³². Aktualizowane są przez wszystkich interpretatorów tekstu: czytelników, widzów, aktorów i reżyserów³³. Mają też pewną właściwość – uzależnione są od kryteriów gatunkowo-stylistycznych, od formy dzieła, w którym zostały umieszczone. Dotyczy to przede wszystkim tekstów dawnych.

Największym wyzwaniem interpretacyjnym w tym względzie wydają się tragedie greckie, ponieważ zostały utrwalone w języku, o którym niewiele wiemy. Teksty, które przetrwały do naszych czasów – nawet jeśli zawierają dyspozycje wykonawcze w postaci metrum – nie dostarczają pełnej wiedzy na temat zasad scenicznej recytacji: artykulacji, melodii języka czy prozodii. Z tych właśnie powodów większość badań teatrologicznych dotyczących tragedii jest skoncentrowana na analizie jej walorów widowiskowych. Tymczasem ważnym składnikiem greckiej widowiskowości była *musiké*, towarzysząca czynnościom

³⁰ Searle, *Umysł – język – społeczeństwo*, 236–237.

³¹ Por. Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, 58–59; Ziomek, „Projekt wykonawcy w dziele literackim”.

³² Wpolskim tłumaczeniu występują jako „matryce przedstawialności”, zob. Anne Ubersfeld, *Czytanie teatru*, tłum. Joanna Żurowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002), 18. Por. także: Świontek, *Dialog – dramat – metateatr*, 105.

³³ Zob. Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1 (Warszawa: PWN, 1957), 242; *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. Maria Turowicz (Warszawa: PWN, 1960), 431–432; Arkadiusz Chrudzinski, „Teoria intencjonalności Romana Ingardena”, *Edukacja Filozoficzna*, nr 25 (1998): 249–250.

codziennym i odświętnym, ustanawiająca związek między melicznością, literackością i ruchem³⁴. Platon w *Prawach* (654B) podkreślał edukacyjne walory *musiké*, a Atenajos (14.628e) mówił o jej wyjątkowym znaczeniu w wojskowym treningu. Podobnie sądził Arystoteles, który przypisywał jej doniosłą rolę w procesie kształcenia obywatelskiego (*Polityka*, 1338b–1339b, *Etyka nikomachejska*, 1170a)³⁵. *Musiké* różniła się jednocześnie od tego, co współcześnie określa się mianem muzyki. Związana była przede wszystkim z głosem wykonawcy i ze słowem³⁶. Instrumenty miały w niej znaczenie poboczne, ograniczone do roli akompaniamentu, „tła” (można więc sądzić, że była świadomym udoskonaleniem logosu ujmowanego jako surowa muzyka – złoto w postaci rudy)³⁷. Tak rozumiana *musiké* łączyła się z mówieniem i słuchaniem, które u Greków należały do osobnych porządków. Podczas gdy eufonia odnosiła się do mówienia, eustomia – do słuchania³⁸. Nasza wiedza na ich temat ma jednak charakter znacznie bardziej teoretyczny niż praktyczny.

Z faktu, iż nie potrafimy zrekonstruować brzemienia starej greki wynikają dalej idące konsekwencje – nie potrafimy połączyć aktów mowy ze scenicznymi działaniami postaci. Przykładem może być znany spór o to, co Klitajmnestra robi w pierwszej scenie Ajschylosowego *Agamemnona*. Nawet jeśli większość badaczy przychyliła się do opinii, iż królowa wchodzi na scenę dopiero przy drugiej, skierowanej do niej wypowiedzi chóru (w okolicy 257 wiersza), to trudno odmówić racji hipotezom, że może wchodzić i schodzić ze sceny dwukrotnie (w tym wariacie towarzyszyłaby chórowi od wiersza 82 do 103, a następnie po wierszu 257) albo pozostawać na niej³⁹. Niezależnie jednak od tego, którą

³⁴ Pisali o tym już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych xx w. m.in. Lidia Winniczuk, Leon Witkowski, Gabriela Pianko czy Zbigniew Wiszniewski w czasopiśmie *Meander*, zob. Jacek Wachowski, *Logos i Melpomena: Teatrolologiczna refleksja nad genezą tragedii* (Gniezno: Tum, 2004), 88.

³⁵ Zob. Wachowski, *Logos i Melpomena*, 88–106.

³⁶ Różnicę między słowem i muzyką wyjaśnił Arystoksenos. Kiedy wykonawca mówi, to wydaje się, jakby jego głos pokonywał drogę bez zatrzymywania się, a zasadą następowania po sobie kolejnych dźwięków oraz słów był „moment kontynuacji”, który jednocy różne natężenia głosu i pozwala na płynne łączenie opadających i wzrastających intonacji. Podczas śpiewu natomiast głos zatrzymuje się na poszczególnych tonach i pozostaje na nich, dopóki nie „przeskoczy” na inny poziom. Zob. Paolo Emilio Carapezza, „Konstytucja nowej muzyki”, tłum. Antoni Buchner, *Res Facta*, nr 6 (1972): 193.

³⁷ Carapezza, „Konstytucja nowej muzyki”, 192.

³⁸ William Stanford opisał cztery sytuacje związane z przyjemnością mówienia i słuchania, w których dźwięki są: 1) trudne do wymówienia, ale łatwe i przyjemne do słuchania (np. gdy słuchacz może docenić umiejętności mówiącego); 2) łatwe do wymówienia, ale nieprzyjemne (trudne) do słuchania ze względu na niekompetencję mówcy; 3) trudne do wymówienia, a przy tym trudne do słuchania ze względu na niekompetencję mówcy; 4) łatwe do wymówienia i łatwe (przyjemne) do słuchania. Zob. William B. Stanford, *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony* (Berkeley: University of California Press, 1967), 28–49.

³⁹ Zob. Jerzy Axer, *Filolog w teatrze* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991), 23.

z wersji przyjmujemy, nie potrafimy odpowiedzieć na podstawowe pytanie: co królowa robi? Odprawia dromena? Jeśli tak, to jakie⁴⁰?

Przypadek tragedii greckiej nie wydaje się odosobniony. Niewiele więcej potrafimy powiedzieć o aktach illokucyjnych wpisanych w rodzime dramaty: *Troasa* Łukasza Górnickiego czy *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego, a nawet teksty dużo późniejsze. Czym zatem dysponujemy? Jakie przesłanki (albo hipotezy) uprawdopodobniają opinie na temat dawnych illokucji? Wydaje się, że głównym – jeśli nie jedynym – kryterium są tu względy pragmatyczne. Możemy bowiem założyć, że brzmienia dawnych słów musiały odpowiadać stylistyczno-gatunkowym właściwościom ramy, w której zostały umieszczone. Oznacza to, że związek między illokucją i gatunkową formą miał charakter praktyczny i wynikał z potrzeby utrzymania stylistycznej jedności dzieła. Uwaga ta jednak ma charakter ogólny i propedeutyczny. Informuje jednocześnie, że do prowadzenia skutecznych badań dramatycznych illokucji konieczne jest wsparcie refleksji genologicznej trzema dodatkowymi kontekstami.

Po pierwsze, niezbędne jest pogłębienie analizy praktyk retorycznych i erystycznych, które stanowiły podstawę form dramatycznych przez wiele stuleci. Odzwierciedlały one potrzeby użytkowników języka i pozwalały na scharakteryzowanie zakresu oraz różnorodności praktyk wykonawczych wpływających z aktów mowy. Struktury dialogowe były zarówno zapisem strategii komunikacyjnych ukształtowanych przez retoryczne zalecenia, jak i budulcem wykorzystywanym do rozwijania gatunków dramatycznych.

Po drugie, właściwe wydaje się kontynuowanie badań nad kulturą oralną. Dotyczy to nie tylko tragedii greckiej, stojącej na granicy dwóch wielkich epok ukształtowanych przez praktykę języka mówionego i pisanego, ale także późniejszych tekstów dramatycznych, które przez wiele stuleci czerpały inspirację z oralnego obiegu literatury. Tradycja oralna związana była z przekonaniem, że w trakcie mówienia ujawnia się prawda inaczej niedostępna (albo trudno dostępna): słowa mówione wracają do mówiącego (są możliwe do usłyszenia) i w ten sposób odsłaniają znaczenia wcześniej nieznanne⁴¹.

Po trzecie, konieczne wydaje się podjęcie szczegółowych studiów nad mime-tyzmem. Ich założenia sformułował William Stanford w odniesieniu do starej

⁴⁰ Zob. Axer, *Filolog w teatrze*, 22–31.

⁴¹ Zob. np. Eric A. Havelock, *Muza uczy się pisać: Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, wstęp i tłum. Paweł Majewski (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2006); Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność: Słowo poddane technologii*, wstęp i tłum. Józef Japola (Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1992); *Osoba, świadomość, komunikacja: Antologia*, wybór, wstęp i tłum. Józef Japola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); Marek Prejs, *Oralność i mnemonika: Późny barok w kulturze polskiej* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009).

greki, powiadając, że „logos dostarczał korzyści technologiczno-psychologicznych”⁴². Uwaga ta ma jednak szersze znaczenie. Pozwala zrozumieć, że również w czasach nowożytnych słowo sceniczne umożliwiało przekraczanie ograniczeń technicznych poprzez wyeksponowanie imitacyjnych talentów oratora. Dzięki nim możliwe było „mówienie za pośrednictwem obrazów”. Logos przenosił słuchaczy w sferę wyobrażeń, których realizacji nie umożliwiały skromne środki techniczne teatru⁴³. Pozwalał także spekulować na temat związku słów i obrazów w różnych teoriach estetycznych od czasów Symonidesa z Keos i Horacego aż do Gottholda Ephraima Lessinga⁴⁴.

Illokucja a *dramatis personae*

Strażnikami równowagi między aktami mowy i regułami gatunkowymi były *dramatis personae*. Ich misja – nawet jeśli współcześnie wydaje się niedostatecznie czytelna – była najzupełniej zrozumiała dla widzów Teatru Dionizosa w Atenach, którzy widzieli, że postaci tragedii nie mówią „kulawym jambem” – właściwym dla komedii, a chór tragiczny wchodzi na orchesterę w rytmie podniesłego metrum (na przykład peonu trzeciego). W kolejnych stuleciach zasadę dopasowania postaci do gatunku podtrzymywała literatura bohatera.

Dobrym przykładem wpływu gatunku na sposób mówienia postaci jest również Odys⁴⁵. Oprócz heroicznego wizerunku zwycięzcy spod Troi – spopularyzowanego przez Homera i Cycerona, a następnie przywoływanego przez twórców nowożytnych – utrwalił się inny jego obraz. Odys jako demagog, cynik i okrutnik został przedstawiony w *Filoktecie* (409 p.n.e.) Sofoklesa oraz trzech sztukach Eurypidesa: *Hekabe* (424 p.n.e.), *Trojankach* (415 p.n.e.) i *Cyklopie* (413 p.n.e.). W *Filoktecie* porzuca ранego towarzysza broni na Lemnos. W *Trojankach* dokonuje mordu na dziecku – synu Hektora, Astyanaksie, a w *Hekabe* nie znajduje litości dla żony Priama – staruszki, która uratowała mu życie, gdy w przebraniu żebraczym został schwyty pod murami Troi. Taką interpretację utrwalił najpierw Pindar i Platon, a następnie Owidiusz w *Meta-morfozach* oraz Seneka w *Trojankach*. Do tej tradycji nawiązali też: Shakespeare

⁴² Stanford, *Sound of Greek*, 101.

⁴³ Stanford, 101.

⁴⁴ Na temat korespondencji słów i obrazów w czasach późniejszych zob. np. Walter Berschin, *Grecko-tacińskie średniowiecze: Od Hieronima do Mikołaja z Kuzy*, tłum. Kazimierz Liman (Gniezno: Tum, 2003), 40–74.

⁴⁵ O reinterpretacjach mitu Odysa pisałem już w: Jacek Wachowski, „O egzystencji w dziele literackim i o egzystencji dziecka”, *Przestrzenie Teorii*, nr 28 (2017): 79–94, <https://doi.org/10.14746/pt.2017.28.2>.

w *Troilusie i Kressydzie* (1602), Racine w *Ifigenii* (1674), Hauptmann w *Łuku Odyseusza* (1914), Wyspiański w *Powrocie Odysa* (1907), Giraudoux w *Wojny trojańskiej nie będzie* (1935), wreszcie James Joyce w *Ulissiesie*, za sprawą postaci Leopolda Blooma (1922)⁴⁶.

Aby pomyśleć o Odysie heroicznym, demagogicznym czy rozpustnym, musimy przypomnieć sobie, jak syn Laertesu i Antyklei mówi⁴⁷. Większość z nas – jak powiada Roman Ingarden – dokonuje w trakcie lektury (świadomie lub nieświadomie) wizualizacji postaci⁴⁸. Operacja taka ma charakter niezwrotny i jednokierunkowy. Pomyślenie o postaci nie zmienia bowiem niczego w niej samej – nie czyni jej inną, niż jest – lecz zmienia coś w myślącym o niej podmiocie⁴⁹. Analizując proces Ingardenowskiej konkretyzacji, należałoby jednak postawić dodatkowe pytanie: w jaki sposób przedmioty intencjonalne (noematy) „brzmiały w naszych uszach”, a więc jak funkcjonują w ramach gatunkowych, w których zostały zamknięte? Szczególnie wiele dla ich scharakteryzowania uczynił David Hopensztand, który zauważył, że między fabułą i postaciami występują osobliwe i trwałe napięcia. Związek ten określił mianem chwytu *nf* – a nazwę wzięł od pierwszych liter łacińskiej sekwencji: „*nihil est in fabula, quod non fuerit prius in capitale dramatis persona*” (nie ma niczego w fabule, czego by wcześniej nie było w głównej postaci dramatu)⁵⁰. Parafrazując te słowa, można powiedzieć, że nie ma niczego w fabule, czego nie byłoby wcześniej w aktach mowy głównych postaci dramatu. Przyjęcie takiej perspektywy oznacza jednak, że to nie gatunek prowadzi do powstania postaci, ale raczej, że postacie prowadzą do powstania gatunków. Jeśli posługują się ekspresjami ruchowymi, gestycznymi, mimicznymi i proksemicznymi, a wypowiedane przez nie słowa pozostają w związku z właściwościami świata przedstawionego, to wydaje się zrozumiałe, że ich ekspresje wpływają na ich komunikacyjne otoczenie – w tym także na formalne wyznaczniki dzieła. Przekonanie, że patrząc na *dramatis personae*, możemy przewidzieć, co im się przytrafi, prowadzi zatem do wniosku, że źródła fabuły należałoby poszukiwać właśnie w charakterystyce postaci. Nie chodzi tu

⁴⁶ Podwójna biografia Odysa miała początek w historii jego przodków: był synem szlacheckiego Laertesu, reprezentującego pokolenie wodzów i *ethos* rycerski, a zarazem wnukiem znanego z forteli Autolikosu, w którego biografii zachował się element niski, plebejski. Zob. Janina Abramowska, „Odys współczesny”, w: *Topika antyczna w literaturze polskiej xx wieku*, red. Alina Brodzka i Elżbieta Sarnowska-Temeriusz (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1992), 42.

⁴⁷ Jacek Wachowski, *Dramat – mit – tradycja: O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej* (Poznań: Acarus, 1993), 33–38.

⁴⁸ Zob. Ingarden, *Studia z estetyki*, 242; *O dziele literackim*, 431–432.

⁴⁹ Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, 117.

⁵⁰ Zob. Dawid Hopensztand, „Mowa pozornie zależna w kontekście *Czarnych skrzydeł*”, w: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, red. Kazimierz Budzyk (Warszawa: Książka, 1946), 302.

jednak o pojedyncze wypowiedzi, lecz o ich spłaty tworzące formalno-językową architekturę utworu. To właśnie one utrwalają związek między semantycznym i syntaktycznym wymiarem tekstu.

Na dramatyczne illokucje można zatem patrzeć z dwóch perspektyw: formalnej (stylistyczno-gatunkowej) i pragmatycznej (wykonawczej). Pierwsza pozwala na wykorzystanie narzędzi teoretycznych i akcentuje związek illokucji z genologicznym wymiarem dramatu. Druga zwraca uwagę na jej praktyczny wymiar. Pozwala na wpisanie aktów illokucyjnych w szerszy kontekst komunikacyjny. Uprzytomnia, że właściwych illokucji jest tyle, ile ich udanych, czyli zrozumiałych i odpowiadających estetycznym, komunikacyjnym oraz społecznym potrzebom widzów, scenicznych interpretacji. Właściwa illokucja musi dobrze brzmieć ze sceny i eksponować podobieństwo do „mówienia na serio”.

Wnioski

Rekonstrukcja dramatycznych illokucji wymaga uruchomienia strategii badawczych dobrze zakorzenionych w refleksji humanistycznej, odnoszących się do kulturowych i społecznych kontekstów oraz do zagadnień *stricte* genologicznych. Dopiero ich połączenie pozwala na sformułowanie rekomendacji wyznaczających kierunki, w jakich należałoby kontynuować teatrologiczne i literaturoznawcze badania związane z aktami mowy, w szczególności z aktami illokucyjnymi.

Po pierwsze, refleksja poświęcona językowi postaci dramatycznych powinna mieć charakter interdyscyplinarny i angażować narzędzia wywodzące się z refleksji historycznej, kulturoznawczej, antropologicznej, językoznawczej, literaturoznawczej, filozoficznej, socjologicznej i teatrologicznej. Synergia różnych perspektyw umożliwia tworzenie całościowych rozpoznań oraz charakterystykę przemian estetycznych i związanych z nimi praktyk scenicznych.

Po drugie, badania dramatycznej illokucji wymagają wykorzystania refleksji na temat związków występujących między fabułą i akcją. Chodzi tu przede wszystkim o odpowiedź na pytanie, w jakim zakresie akty mowy przyczyniają się do tworzenia konstrukcji fabularnych (a więc w jakim stopniu są fabułowtwórcze), a w jakim stanowią inspirację lub schemat działania, który wyznacza podstawę ich scenicznych ekspresji (czyli w jakim zakresie są akcyjotwórcze).

Po trzecie, rozwinięcia domaga się hipoteza mówiąca o tym, że illokucja dramatyczna mogłaby stanowić nowe kryterium genologiczne. Nie chodzi tu oczywiście o uczynienie z niej głównego narzędzia służącego do badania gatunków, ale raczej o wykorzystanie jej jako narzędzia pomocniczego pozwalającego na zaobserwowanie zmian stylistycznych i formalnych, które dokonują

się w długich perspektywach czasowych i wpływają na sposoby posługiwania się dialogiem.

Po czwarte, szczegółowej analizie należałoby poddać projekty wykonawcze wpisane w dzieła dramatyczne. Ich właściwości – nawet jeśli zostały dobrze scharakteryzowane – domagają się nowej refleksji powiązanej z przemianami stylistyczno-językowymi i genologicznymi dramatu. Ponownego przemyślenia wymagają również narzędzia, których używamy do analiz i interpretacji projektów wykonawczych. Wiele wskazuje na to, że namysł podjęty w tym zakresie może być źródłem nowej wiedzy, istotnej dla dyscypliny.

Po piąte, do osobnej refleksji prowokują najnowsze eksperymenty dramaturgiczne i teatralne testujące różnorodne modele narracyjne oraz strategie komunikacyjne (w szczególności dialogowe). Warto przyglądać się ich interaktywnym odmianom – dostępnym online – angażującym widza w nowy sposób. Skłaniają one do wniosku, że wraz ze zmianami reguł komunikacyjnych, społecznych i technologicznych przemodelowaniu ulegają również akty mowy.



Bibliografia

- Abramowska, Janina. „Odys współczesny”. W: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*, redakcja Alina Brodzka i Elżbieta Sarnowska-Temierusz, 39–52. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1992.
- Austin, John L. „Jak działać słowami”. W: *Mówienie i poznawanie: Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i tłumaczenie Bohdan Chwedeńczuk, 545–708. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Axer, Jerzy. *Filolog w teatrze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- Bartosiak, Mariusz. „Dramatyzacja modalnych zdarzeń deiktycznych w jednoaktówkach Maeterlincka i Yeatsa”. W: *Krótkie formy dramatyczne*, redakcja Hanna Ratuszna i Radosław Sioma, 251–264. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2007.
- Carapezza, Paolo Emilio. „Konstytucja nowej muzyki”. Tłumaczenie Antoni Buchner. *Res Facta*, nr 6 (1972): 192–210.
- Chrudzimski, Arkadiusz. „Teoria intencjonalności Romana Ingardena”. *Edukacja Filozoficzna*, nr 25 (1998): 249–262.
- Clark, Herbert H., and Richard J. Gerrig. „Quotations as Demonstrations”. *Language*, no. 4 (1990): 764–805. <https://doi.org/10.2307/414729>.
- Degler, Janusz, oprac. *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.

- Deleuze, Gilles. *Różnica i powtórzenie*. Tłumaczenie Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Friggieri, Joe. „Etiolations”. W: *J. L. Austin on Language*, edited by Brian Garvey, 50–69. London: Palgrave Macmillan, 2014. https://doi.org/10.1057/9781137329998_4.
- Hopensztand, Dawid. „Mowa pozornie zależna w kontekście Czarnych skrzydeł”. W: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, redakcja Kazimierz Budzyk. Warszawa: Książka, 1946.
- Ingarden, Roman. *O dziele literackim: Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Tłumaczenie Maria Turowicz. Warszawa: PWN, 1960.
- Ingarden, Roman. *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa: PWN, 1957.
- Mękarska, Janina, i Maciej Witek. „Echo i udawanie w ironii komunikacyjnej”. *Studia Semiotyczne* 33, nr 2 (2019): 369–394. <http://doi.org/10.26333/sts.xxxiii2.13>.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Teatralność i sceniczność”. W: Degler, *Problemy teorii dramatu i teatru*, 261–273.
- Reinach, Adolf. „The Apriori Foundations of the Civil Law”. *Aletheia*, no. 3 (1983): 1–142.
- Sbisà, Marina. „Locution, Illocution, Perlocution”. W: *Pragmatics of Speech Action*, edited by Marina Sbisà and Ken Turner, 25–76. Berlin: De Gruyter, 2013. <https://doi.org/10.1515/9783110214383.25>.
- Searle, John R. *Czynności mowy: Rozważania z filozofii języka*. Tłumaczenie Bohdan Chwedeńczuk. Warszawa: Pax, 1987.
- Searle, John R. *Umysł – język – społeczeństwo: Filozofia i rzeczywistość*. Tłumaczenie Dominika Cieśla. Warszawa: Wydawnictwo WAB, 1999.
- Sebeok, Thomas A., ed. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. T. 1. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986.
- Skwarczyńska, Stefania. „Dramat – literatura czy teatr?”. W: Degler, *Problemy teorii dramatu i teatru*, 187–200.
- Skwarczyńska, Stefania. „Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu”. W: Degler, *Problemy teorii dramatu i teatru*, 163–185.
- Stanford, William B. *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- Świontek, Sławomir. *Dialog – dramat – metateatr: Z problemów teorii tekstu dramatycznego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1990.
- Tomasik, Wojciech. „Od «etiologii» do «ideologii szczerości»: Teoria aktów mowy i literatura”. *Pamiętnik Literacki*, nr 3 (1990): 115–144.
- Ubersfeld, Anne. *Czytanie teatru I*. Tłumaczenie Joanna Żurowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002.
- Wachowski, Jacek. *Dramat – mit – tradycja: O transtekstualności w polskiej dramaturgii współczesnej*. Poznań: Acarus, 1993.

- Wachowski, Jacek. *Logos i Melpomena: Teatrologiczna refleksja nad genezą tragedii*. Gniezno: Tum, 2004.
- Witek, Maciej. „Czynności illokucyjne jako akty interakcyjne”. *Przegląd Filozoficzny*, nr 3 (2010): 359–389.
- Witek, Maciej. „Irony as a Speech Action”. *Journal of Pragmatics*, no. 190 (2022): 76–90. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2022.01.010>.
- Ziomek, Jerzy. „Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne”. W: *Powinowactwa literatury: Studia i szkice*, 102–132. Warszawa: PWN, 1980.

JACEK WACHOWSKI

profesor zwyczajny w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalista w dziedzinie performatyki, refleksji nad widowiskami (teorii teatru i dramatu) oraz komunikacji społecznej. Prowadzi także badania dotyczące związków humanistyki z nowymi technologiami, a w szczególności dotyczące wpływu nowych technologii cyfrowych na relacje społeczne i komunikacyjne oraz sztukę.
