

Étienne Souriau

Czym jest sytuacja dramatyczna?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/2, 259-282

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ÉTIENNE SOURIAU

CZYM JEST SYTUACJA DRAMATYCZNA?

Gozzi — znany jako odnowiciel komedii *dell'arte* w w. XVIII, twórca komedii feerycznej oraz teoretyk teatru — utrzymywał, że istnieje trzydzieści sześć sytuacji dramatycznych. Oto przykład precyzji. Roztrząsając tę kwestię z Eckermannem, Goethe uznawał zasadność owej liczby. Ostatnio zaś M. G. Polti w znanej i często wznawianej książce¹ podjął ten problem, dochodząc także do tej samej wieszczęj liczby 36.

Co do nas, proponujemy zatrzymać rachunek nawet nie na dwustu tysiącach (w tytule liczba ta figuruje z racji eufonicznych), lecz dokładnie na 210 141. Oto także przykład precyzji.

Lecz różnica jest znaczna.

Wystarczy, by zasugerować, iż chodzi przede wszystkim o dwa całkiem różne sposoby stawiania tego samego problemu, co może mieć pewne znaczenie dla teorii teatru, a także dla jego praktyki, gdyż niewielka liczba 36 sytuacji (z. których każda musiałaby pojawić się już

[Étienne Souriau (ur. w r. 1892) — estetyk francuski, historyk filozofii, teoretyk dramatu, teatru i filmu; profesor Sorbony, redaktor czasopisma „Revue d'Esthétique”, członek Académie des Sciences Morales et Politiques. Ważniejsze prace: *L'Abstraction sentimentale* (1925), *Pensée vivante et perfection formelle* (1925), *L'Avenir de l'esthétique* (1929), *Avoir une âme* (1939), *L'Instauration philosophique* (1939), *Les Différents modes d'existence* (1943) i *La Correspondance des arts* (1947). W roku 1950 opublikował studium *Les Deux cent mille situations dramatiques*, uzupełnione skryptem uniwersyteckim *Les Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, które na terenie Francji były jednymi z pierwszych i wybitniejszych prac z zakresu teorii dramatu i teatru. Z pomysłów Souriau korzystali w latach sześćdziesiątych przedstawiciele tzw. francuskiej szkoły strukturalnej (Greimas, Barthes). U nas jego koncepcje teatralne omawiali: S. Skwarczyńska, *Koncepcja sztuki teatralnej Étienne Souriau*. „Dialog” 1958, nr 6. — J. Błoński, *Teorie sytuacji dramatycznych Souriau*. Jw., 1960, nr 8. — I. Sławińska: *Wkład Francji w nową estetykę teatru*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1962, nr 3; *Teoria dramatu na Zachodzie. (1945—1960)*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3, s. 295—296.

Zamieszczony tu tekst jest przekładem pierwszego rozdziału tego studium. Ze względu na jego obszerny rozmiar opuszczono przypisy autorskie, które rozwijają wątki myślowe odbiegające od głównego toku wywodów. W samym tekście dokonano kilku skrótów.]

¹ [*Les XXXVI situations dramatiques*, Mercure de France. Wyd. 4. Paris 1934.]

w setkach sztuk) kazałaby sądzić, że niemożliwe są już innowacje. Należałoby zatem albo powtarzać bez widoków na odmianę wciąż te same sytuacje, ograniczając się jedynie do przystrajania ich gorzej lub lepiej, do skrywania lub uwidaczniania, do trawestowania, przeinaczania, transponowania *Edypa* w *Les Parents terribles*, *Dwóch panów z Werony* w *Une tant belle fille*, lub *Canace* w *le Revolver de Venise*², czy (to już na przyszłość) do wystawienia, po miłościach Safo, miłości Pazyfae (nie sądzę, by zostało to już zrobione); albo uznać, że rodzaj dramatyczny jest zużyty, przechodzony, niesprawny; że z tego wehikułu trzeba wyprząc owe trzydzieści sześć szkapin, które padają ze zmęczenia. Wniosek jawnie przygnębiający.

Nasza liczba — jeśli wiarygodna — tym bardziej napawa otuchą. Otóż jest ona wynikiem ostrożnej refleksji, a nie przesadnego entuzjazmu.

Znacie zapewne starą przypowieść arabską o nagrodzie, jaka spotkała wynalazcę gry w szachy. Zachwycony tą rozrywką sułtan zaproponował mu, że pokryje jego szachownicę sztabkami złota. Lecz wynalazca, pozornie mniej wymagający, poprosił aby pokryć ją tylko ziarnkami zboża: jedno na pierwsze pole, dwa na drugie, cztery na następne i tak dalej, ciągle podwajając. Lekkomysłny sułtan zgodził się bez zastrzeżeń i zdziwił się bardzo, gdy zdał sobie sprawę, że w państwie nie starczy spichlerzy, by spełnić obietnicę. Każdy wezyr choć trochę obeznany z matematyką zaoszczędziłby mu wstydu, uprzedzając Jego Wysokość, że dwa do potęgi sześćdziesiątej trzeciej jest wielkością ogromną.

I taka też jest w swojej dokładności (gdyż nie staramy się wcale zaintrygować czytelnika) sensowność naszej liczby. Liczba Gozzi—Goethe—Politi wynika z empirycznego przeglądu literatury teatralnej, bez uprzednich poszukiwań tego, co stanowi istotę sytuacji dramatycznej. Sądzimy, że odpowiednio dokładna analiza tego, czym jest sytuacja, wykazuje, iż jest to bardzo delikatna i zmienna kombinacja pewnej liczby prostych, płodnych i podstawowych czynników. Poszukiwaliśmy czynników prostych, tych najistotniejszych „funkcji dramaturgicznych”, i nie znaleźliśmy ich wiele: zaledwie sześć lub siedem z nich zasługuje na wyróżnienie.

Następnie szukaliśmy wielkich „operacji” lub podstawowych „wyborów dramaturgicznych”, które legły u podstaw najwspanialszych wynalazków artystycznych, najsłynniejszych sytuacji teatralnych, i które wynikły ze szczególnego rodzaju kombinacji owych czynników. I ich także znaleźliśmy niewiele: połączyć dwie lub trzy funkcje nawet antyteczne w jednej postaci lub ciekawie obdzielić nimi kilka postaci; obrać

² [Autor przywołuje tytuły sztuk Sofoklesa (niedokładnie), Cocteau, Szekspira, J. Dévala, Speroniego, Chamarata i Grève'a.]

następnie którąś funkcję jako jądro generujące i perspektywiczny ośrodek całej sytuacji, itd., itd. Zaledwie pięć lub sześć tych elementarnych operacji dramaturgicznych można wyliczyć.

Lecz osiągnąwszy ten punkt, ciekawi byliśmy, czy ta niewielka liczba podstawowych elementów dostarcza pewnej ilości różnorodnych kombinacji — tych specyficznych układów, które stanowią artystycznie i wyraźnie wyodrębnione „sytuacje”. Uczyniliśmy wówczas to, co powinien był zrobić sułtan z przytoczonej przypowieści, a mianowicie oddaliśmy głos wezyrowi matematykowi. Wyjawił on nam od razu, że jeden z najprostszych rachunków, wykonalny dla każdego obeznanego z regułami kombinatoryki, wykazuje, iż kombinacja owych sześciu czynników i pięciu zasad daje dwieście dziesięć tysięcy sto czterdzieści jeden odrębnych układów. Wynik jasny i brutalny. Co o nim sądzić?

Nie należy zbyt polegać na matematycznej dokładności tego wyniku. Jest oczywiste, że wśród tych układów—sytuacji są takie, które mogą wzbudzić jedynie umiarkowane zainteresowanie, i takie, które różnią się od siebie wyłącznie mało ważnymi odcieniami. Zrozumiałe więc, że jesteśmy gotowi przystać na dwieście tysięcy lub na sto pięćdziesiąt tysięcy, lub nawet na sto tysięcy. Nieważne. Co natomiast uderzające i niezaprzeczalne w tym wyniku, to rząd jego wielkości. Jakie są tego konsekwencje?

Najpierw konsekwencja praktyczna i perspektywiczna; jest oczywiste, że nawet w obrębie tylko stu tysięcy sytuacji są szanse, że kilka z nich jest jeszcze nie wykorzystanych. Jest to perspektywa dodająca otuchy dzisiejszemu i jutrzejszemu dramaturgowi.

Ale konsekwencje teoretyczne są poważne i niewątpliwe. Przede wszystkim ta ogólna koncepcja problemu jest płodniejsza od poprzedniej; mimo swego nieco absurdalnie i agresywnie matematycznego wyglądu, przylega lepiej do rzeczywistej złożoności, giętkości i żywego życia faktów. Odpowiada ona drogom wyobraźni twórczej, nowatorskiej i kombinatorycznej lepiej niż przygnębiający inwentarz niemożności ludzkiego umysłu wyjścia poza krąg, w którym wszystko już zostało powiedziane.

Co więcej, staranne odniesienie tej koncepcji do faktów skłania do podjęcia płodnych także studiów. Jak powiedzieliśmy, z góry wiadomo, że wśród tych prawie nieskończenie różnych układów znajdują się takie, które są lepsze od innych, bardziej artystyczne, mocniej oddziałujące lub subtelniej odpowiadające estetycznym potrzebom, które zaspokaja sztuka teatralna. A poszukiwanie (na konkretnych przykładach) różnic wartości i ich głębokich przyczyn może być tylko użyteczne.

W każdym razie warto pójść tą drogą.

Lecz przede wszystkim, skoro taki jest punkt wyjścia, czym właściwie jest sytuacja dramatyczna?

Jak każde dzieło artystyczne, dzieło teatralne ustanawia jakiś świat. Kurtyna się podnosi i od tej chwili przez następne sto pięćdziesiąt minut muszę zaakceptować, uznać za jedyną rzeczywistość: Rzym w 667 roku przed naszą erą, króla Marka Tulusza; starego rycerza rzymskiego Horacjusza; szlachcica z Alby Kuriacjusza; niejaką Sabinę, żonę Horacjusza i siostrę Kuriacjusza; młodą dziewczynę imieniem Kamila, siostrę Horacjusza; miasto Rzym i miasto Alba; dwie armie, a z każdej z nich ujrzymy tylko jednego żołnierza: Flawiana z Alby i Prokulusa z Rzymu (obie postacie fikcyjne); niejaką Julię, postać również fikcyjną; mieszkańców Rzymu i Alby, którzy mówią po francusku i aleksandrynami... Wszystko to jest organicznie połączone w sieć określonych relacji, zakorzenione w przeszłości trwającej wiele lat. Wszystko to odżyje przede mną według wymogów swych wewnętrznych sił (w nieokreślonym, lecz rzeczywistym paralelizmie do mojej znajomości historii Rzymu), od momentu początkowego, w którym mi zostało ofiarowane oglądanie owego świata, i podczas całej doby, która ma się pomieścić w dwu godzinach. Znaczy to: grany jest *Horacjusz*³.

Albo wystawia się *Burzę*: proponowany mi świat nie ma już nic z historii. Muszę uznać istnienie tajemniczej wyspy, księcia zdetronizowanego i przy tym zręcznego czarodzieja, uzurpatora, czyli brata owego księcia... krótko mówiąc, znowu cała przeszłość (chociaż wyimaginowana) ze swoimi genealogiami, skomplikowanymi wydarzeniami politycznymi, które rzekomo dawno się dokonały. A ponadto także dziwne postacie, Ariel, Kaliban... Ten właśnie świat będzie rzeczywistością.

Proszę zauważyć, że nie jest to przypadek właściwy wyłącznie teatrowi. We wszelkiego rodzaju dziełach sztuki przedstawiającej jestem zmuszony zaakceptować podobną zamianę świata, z podobnym hipotetycznym przemieszczeniem rzeczywistości. Przypadek dzieł sztuki nie przedstawiającej jest delikatniejszy, lecz zupełnie niepotrzebne jest zajmowanie się tym tutaj.

Na przykład w malarstwie: *Pasterze z Arkadii* Poussina narzucają mi na zasadzie hipotezy (w sensie logicznym tego słowa) równinę, góry, całą możliwą kartografię tej fikcyjnej Arkadii o wyglądzie raczej włoskim niż greckim; liczne postacie różnego pochodzenia i wieku (posiadające więc swoje własne biografie, dokładniejsze nawet, niż można byłoby zrazu przypuścić); grób człowieka zmarłego dawno temu — czas tego świata obejmuje więc wiele ludzkich generacji; przewidywanie przyszłości tych postaci, pojawiło się bowiem przypomnienie, że czeka je śmierć: *et in Arcadia ego* (domyślne: *Mors*). Podobnie *Polski jeździec*, którego ukazuje nam Rembrandt, jeszcze przed chwilą znajdował się na horyzoncie, wynurzył się z tych lasów, które mam sobie wyobrazić, a za moment przekroczy ramy obrazu i cierpliwie, o zmierzchu, podaży swoją drogą. A ten *Akt* ukazany mi na tle draperii to młoda kobieta, która

³ [Sztuka Corneille'a.]

dopiero co wyszła z kąpieli i za chwilę zacznie się odziewać. Świat mniej rozległy aniżeli te, o których mówiliśmy poprzednio; jednakże nieskończenie pojemniejszy od zamykającej go płaszczyzny kilkunastu centymetrów kwadratowych kolorowej farby. Wszystkie sztuki mają podobne zadanie: urzeczywistnić cały rozległy świat za pomocą materialnego narzędzia, fizycznego zjawiska, ograniczonego i nieporównanie odeń skromniejszego. Lecz tu właśnie poszczególne sztuki zaczynają się różnić. Każda posługuje się własnymi środkami. Dla jednej będzie to płótno pokryte kolorowymi farbami, dla drugiej kamień lub drzewo ociosane trójwymiarowo, dla innej drgające rytmicznie powietrze, dla innej wreszcie zadrukowane kartki. Jakimi środkami dysponuje teatr?

Po pierwsze trwaniem rzeczywistym i wszechogarniającym, zorganizowanym w określony sposób. Dzieło malarskie także ma swe trwanie: nie ma migawkowego kontaktu z obrazem. Lecz czas tego kontaktu dopuszcza swobodę. Wprawdzie malarz przemyślnie kieruje swoją kontemplacją, ale nie odmierza jej tempa. W teatrze rzecz ma się inaczej: tutaj (jak i w muzyce) wszystko następuje w sposób nieunikniony, każde wydarzenie toczy się kolejno tak, jak chciał autor. Trwanie jest zorganizowane w sposób nieuchronny. To rzeczywiste trwanie (nie mylić go z hipotetycznym trwaniem przedstawionych wydarzeń, które może rozciągać się prawie w nieskończoność) ma swoje bardzo ciasne granice — około stu pięćdziesięciu minut, jak powiedzieliśmy, w których rozwinię się prawie bez przerwy (w klasycznej tragedii tylko cztery kilkunuminutowe przerwy) pięć ciągłych sekwencji słów i ruchów.

Wąskie są również ograniczenia konkretnej przestrzeni scenicznej. Składa się na nią niewielkie pudełko pozbawione jednej ze ścianek, by można było spojrzeć do środka. Ten sześciąt, który ograniczają deski sceny, dekoracje, kurtyna, to cała przestrzeń, jaką dysponuje dramaturg. Tutaj zostaną powiedziane wszystkie słyszalne słowa, wykonane wszystkie liczące się ruchy. W tym pudełku wszystko jest rzeczywiste, ważne i do końca materialne. Mężczyźni i kobiety z krwi i kości wykonują tu wszelkie przewidziane czynności, wypowiadają słowa tekstu i noszą odpowiednie stroje. Meble, tkaniny, malowane dekoracje stwarzają wystarczający dla oczu pozór otoczenia. Wszystko, co wchodzi do tego pudełka, a potem zeń wychodzi, tworzy między wejściem a wyjściem integralną część świata dzieła, lecz w formie ciężko i prostacko materialnej i konkretnej. Poza tą przestrzenią wszystko jest tylko wyobrażone. Bramy pałacu, daleki krajobraz, wyobrażone czynności postaci, gdy się już ich nie widzi; cała reszta jest uludą, ulotnym tworem umysłu, konwencją podtrzymywaną przez zawartość pudełka. Natomiast to, co rzeczywiście znajduje się wokół pudełka — kulisy, gdzie maszyński przygotowują zmianę dekoracji, garderoby, gdzie aktorzy odpoczywają, rozmawiają i charakteryzują się, to wszystko się nie liczy, to wszystko nie istnieje.

W zasadzie, jak powiedzieliśmy, nie jest to wyłącznie sytuacja teatru. Także obraz, jak widzieliśmy, przedstawia pewien świat wraz z jego przestrzenią i trwaniem. Trzeba jednak dostrzec ogrom i złożoność świata kreowanego przez teatr. Żadna ze sztuk plastycznych nie przedstawia go w sposób równie całościowy, dokładny, bogaty i żywy. Pod tym względem mogą z nim rywalizować jedynie niektóre gatunki literackie, np. powieść, oraz oczywiście film. Lecz jakież różnice w środkach realizacji! Pisarz wykorzystuje jedynie słowo, znaki pisane opowiadania. Dramaturg sięga po wcielenia ludzkie jak najbardziej fizyczne, z ludzkim ciałem włącznie: mężczyźni i kobiety odkrywają wymyślone przez autora postacie, każą im mówić, poruszać się i działać, jakby na naszych oczach ożyły twory wyobraźni. Noszą prawdziwe ubrania, krojone i szyte dla osób, które jakoby w nich chodziły. Kiedy walczą, dostają do rąk prawdziwe szpady (choć stępione), prawdziwe pistolety (choć nie nabite). I jeśli nawet nie umierają naprawdę, to przynajmniej upadają i jak mogą najlepiej starają się udawać nieboszczyków. Zastanowiwszy się przez chwilę, widzimy, jakież to wszystko naiwne. Lecz ta naiwność, świeżość w odtwarzaniu i ukazywaniu rzeczywistości (oczywiście ciągle w granicach pudełka, w którym świat dzieła zbiega się ze światem scenicznych konkretów) stanowią potęgę i słabość teatru, jego cudowną i zarazem godną pogardy stronę.

Ktoś powie: ależ tutaj wszystko jest symbolem — nawet w tym pudełku — wszystko jest niematerialne! Stylizowane dekoracje ewokują, nie naśladują! Rekwizyty to czysta konwencja! Pozorowane zgony są prawie choreograficznymi idealizacjami, estetycznymi wyobrażeniami idei śmierci!

Postawmy rzecz jasno; odrzućmy wszelką hipokryzję. Uznajmy fakty w całej ich wielkości. Nawet jeżeli teatr nie jest w stanie (z konieczności) pokazać niczego do końca, jeżeli aktor nie jest tak szalony, by uważać się za Orestesa lub Otella, jeżeli nie morduje naprawdę aktora Pyrrusa czy aktorki Desdemony, nawet jeśli widz nie jest poddany halucynacji ani nie ogląda prawdziwej krwi i prawdziwych trupów, to przecież żadna ze sztuk nie posunęła się równie daleko na drodze wcieleń, konkretnych naśladownictw, materialnych rekonstrukcji. Stylizacja dekoracji i gestów, widoczna umowność zgonów, tortur fizycznych czy moralnych są tylko swego rodzaju usprawiedliwieniem, uśmiechem proszącym o wybaczenie, że nie da się zrobić więcej i rzeczywiście utoczyć własnej krwi. Gdybym chciał udusić naprawdę Desdemonę i potem przebić się tym oto sztyletem, wkroczyłaby przecież policja; wybaczenie zatem i zgódźcie się państwo, że będę tylko udawał. Wybaczenie również sfingowany widok na Wenecję czy Cypr: chciałbym móc pokazać wam Wenecję prawdziwą, ale niestety musi wystarczyć tylko pozór.

Łatwo rozprawiać o symbolach. Ale każdy gest, nawet symboliczny, muszę wykonać własnym ramieniem, poruszając bez udawania tymi

oto mięśniami. Słowa zaś (dla których pisarz potrzebuje tylko waszego głosu wewnętrznego, bo czyta się przecież w milczeniu — *in angello cum libello*) zostaną tutaj głośno wypowiedziane i będą wibrować w tym powietrzu, którym oddychamy.

Zbierzmy zatem fakty najbardziej istotne. Wszystko odbywa się tak, jakby twórca — demiurg zbyt słaby — zrezygnował ze zbudowania całości świata, który pragnie przedstawić, i zadowolił się, by tak rzec, wycięciem w nim niewielkiego sześcianu, lecz w którym wszystko przynajmniej będzie rzeczywiste (rzeczywiste fizycznie o tyle, o ile uda się to w praktyce osiągnąć). I oto ta mała bryła, faktycznie skonkretyzowana i ucieleśniona — jak na próbce — pozwoli duchowo odtworzyć całą resztę i potraktować ją jako daną w sposób równie oczywisty. Twierdzę, że żadna sztuka nie postępuje w sposób tak naiwnie, wręcz bezwstydnie realistyczny.

Naturalnie i tu znajdują się kompromisy, ustępstwa i przejścia. Pozwolicie przecież, bym nieco urozmaicił ów sześcian rzeczywistości, który w klasycznej tragedii musi być niezmienny (przedsiónek pałacu, plac publiczny). Wytnę w świecie dzieła trzy lub cztery sześciany, może pięć, może jeszcze więcej (pięć aktów i osiem odsłon!) i pokażę je po kolei „jak żywe”. Aby je rozszerzyć i połączyć z resztą fikcyjnego świata, zastosuję złudzenia optyczne; postaram się, byście uwierzyli, że pudełko jest znacznie większe i bardziej otwarte na zewnątrz niż w rzeczywistości; przestrzeń rzeczywistą przedłużę o przestrzeń iluzoryczną, którą wzrok uzna za *quasi*-prawdziwą dzięki perspektywie dekoracji. Pozwolicie też, że pewne sprawy będą zaledwie zaznaczone, przedstawione umownie — zabójstwo, akt seksualny... Nieważne zresztą, bo zasada pozostaje ta sama bez względu na to, czy stosuje się ją „s z t y w n o” (autentyczne drzwi z autentycznymi zamkami, których domagał się Antoine; pocałunki i zbyt śmiałe dotknięcia), czy też „e l a s t y c z n i e” (stylizowane rekwizyty i dekoracje, które dominują we współczesnym teatrze, obnażone konwencje itd.); interesujące stylistycznie warianty, które nie zmieniają istoty rzeczy ani podstawowego statusu teatru. Kontrast między fizycznymi realizacjami mikrokosmosu scenicznego a niematerialnością teatralnego makrokosmosu, z którego pierwszy został wykrojony, pozostaje nadal zasadniczy.

A na mikrokosmosie scenicznym spoczywa cały ciężar przedstawienia świata utworu — makrokosmosu teatralnego.

Jak to jest możliwe? W jaki sposób sztuce teatru udaje się pełnić tę funkcję?

Pełni ją oczywiście lepiej lub gorzej, czasem gorzej niż lepiej. Na przykład wszystkie „opowieści Theramenesa”⁴ — wszystkie sytuacje,

⁴ [Tu: postać z *Fedry* Racine'a, która stała się przysłowiowa z powodu długiej i pompatycznej relacji o śmierci Hipolita.]

gdy ważne wydarzenia dzieją się poza pudełkiem sceny i wracają na nią wyłącznie w formie ustnej relacji — stanowią poważne usterki w systemie.

To nie oznacza wszakże, iż każde istotne wydarzenie musi jawić się w granicach pudełka, tj. mikrokosmosu scenicznego. Bywa, że oddalenie wydarzenia, jego niewidoczność i wynikające stąd dramatyczne oczekiwania są w teatrze godne pochwały. Kiedy? Wtedy, gdy sytuacja oczekiwania, zagadkowość wydarzenia, bezsilność obecnych wobec tego, co dzieje się poza sceną (w kulisach), a co ma wpłynąć poważnie na ich los, stwarza na scenie napięcie tak duże, staje się ośrodkiem zainteresowania dostatecznie silnego, by wewnątrz sześcianu scenicznego wywołać i podtrzymać coś na kształt bicia serca tego świata, pulsacji ważniejszej od rozgrywającego się na zewnątrz wydarzenia. Dwukrotnie Rodryg pojedynkuje się na zewnątrz; za każdym razem dla osób znajdujących się wewnątrz sześcianu scenicznego stwarza to sytuację oczekiwania i niepewności wystarczająco dramatycznych, by uzasadnić w makrokosmosie teatralnym owo wykluczające cięcie. Kto zwycięży — Rodryg czy Hrabia? Pytanie niewątpliwie istotne i dla Rodryga, i dla Hrabiego. Lecz jest ono równie ważne, z innych powodów, dla Don Diega i Szimeny, przed którymi wynik pojedynku otwiera tyleż różne, co trudne sytuacje. A podczas drugiego pojedynku (z Don Sanchezem) oczekiwanie Szimeny — „stawka” tego starcia — jest nie mniej dramatyczne w sytuacji zmienionej w stosunku do poprzedniej przez uczynione już wyznanie jej miłości do Rodryga. Uczynienie ośrodkiem realnego sześcianu raczej Szimeny niż pojedynku jest znacznie bardziej interesujące. Można by przytoczyć setkę analogicznych przykładów. Wynik pojedynku jako sprężyna teatru był bowiem niezwykle często stosowany aż po wiek XIX. Pełno ich w twórczości Dumasa syna. Na przykład w *l'Étrangère*, kiedy Clarckson bije się z księciem de Septmonts (naturalnie poza sceną), obaj bohaterowie są nam raczej obojętni: natomiast ośrodek napięcia znajduje się między Mistress Clarckson, jej rywalką księżną de Septmonts, a uroczy i nieznośnym Gerardem, kochanym przez obie panie. Księżna będzie mogła poślubić Gerarda pod warunkiem, że książę zostanie zabity, jednak nie przez Gerarda. Tu właśnie ześrodkowuje się intryga, a to, co się dzieje za sceną, jest interesujące wyłącznie dla mającej stąd wynikać zmiany w układzie relacji między tymi trzema postaciami. Śmierć księcia oznacza jednocześnie klęskę *Etrangère* i pewność szczęścia dla księżny i jej zacnego kochanka; zadowala nas więc pomyślane rozwiązanie, które nam wreszcie uprzejmie oferowano, lecz na które trzeba było poczekać. W tym oczekiwaniu i w miarę, jak dawaliśmy się „wciągnąć”, robiło się nam gorąco. Na scenie zaś, w oczekiwaniu rozwiązania, temperatura była wyższa niż na ustronnym placyku, gdzie pojedynkowali się Francuz z Amerykaninem.

I taka jest na ogół reguła gry. Jeżeli mikrokosmos sceniczny jest dostatecznie silny, aby ukazać i udźwignąć cały makrokosmos teatralny,

to dlatego tylko, że jest tak bardzo „ogniskujący” czy, jeśli kto woli, gwiazdźście centralny, że jego ośrodek może się stać jądrem całego ukazywanego nam świata. Owa gwiazdzista organizacja uniwersum dzieła, organizacja taka, że określony punkt napięcia międzyludzkiego może stanowić jego jądro i ośrodek oraz — pomieszczony i zamknięty w sześciannie sceny — promieniować całą kosmicznością dzieła, ona właśnie jest podstawowym warunkiem teatru.

Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Aby teatr zaistniał prawdziwie, trzeba, by świat dzieła stał się możliwie obszerny i rzeczywisty, by daleko wykraczał poza świat sceniczny. Wydaje się to oczywiste, gdy rozpatrujemy problem, wychodząc od teatru, mając na myśli wielkie dzieła, którymi zawsze rządziło to prawo. Należy jednak sprawdzić to od innej strony. Wyjźdmy od życia.

Obojętne kto — założmy Piotr — spotyka obojętnie kogo — założmy Magdaleny. Ich przeszłość nie ma żadnego wpływu na obecne wydarzenie. Magdalena podoba się Piotrowi. Piotr zabiega o nią. Ona się opiera — początkowo obojętna, potem zaciekawiona, później kokietująca. On zręcznie się wysławia, jest uwodzicielski. Ostatecznie Magdalena znajduje się w jego ramionach. Niech to wystarczy.

Przejdźmy do teatru.

Niech ta sama rzecz zostanie nam możliwie wiernie pokazana przez dwójkę aktorów grających wystarczająco dobrze, byśmy mieli złudzenie, że oglądamy rzeczywiste wydarzenie. Zapewne może się to nam spodobać. Możemy chwalić oboje aktorów za dobrą grę; mówić: Jakie to ładne! Jak dobrze oddane! Jak wiernie naśladowane! Ale czy to teatr? Nie, ponieważ brakuje tu sztuki. Rzecz mogłaby stanowić przyjemną rozrywkę, dającą wytchnienie scenkę. To wszystko. Otrzymaliśmy wycinek zabawnej rzeczywistości, wiernie ukazany. Mały skecz, rozrywkę. Dobre naśladowanie rzeczywistości. Nic ponadto. Lecz po raz wtóry, czy to jest teatr? Bez wątpienia jest coś z tego, jak złego ziarna, w niektórych utworach scenicznych.

Powiecie: a Musset! Na przykład *Kaprys*, lub lepiej: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Czy znajdujemy tu coś więcej niż naiwnie pokazaną historyjkę, gdzie wszystko odbywa się między dwiema osobami, mężczyzną i kobietą, które w końcu dochodzą do porozumienia?

Jakaż różnica! *Il faut qu'une porte...* byłaby teatrem, gdyby nie właśnie owe drzwi...? Drzwi symboliczne bez wątpienia, których obecność w tytule odsyła tyleż do niepewności markizy (czy jest adorowana w dobrych lub złych zamiarach), co do rzeczywistych drzwi w ścianie salonu, gdzie rzecz się dzieje, drzwi ciągle gotowych do otwarcia się. Zauważmy też, że obie postacie mają swoją przeszłość, swoje wspólne życie, które tutaj się liczy. Markiza jest wdową; w życiu Hrabiego pojawiają się jakieś miłostki... Oboje są sąsiadami... Wszystko to gra swoją

rolę. A nade wszystko — owe prześwietne drzwi, drzwi na resztę świata, które w każdym momencie mogą się otworzyć i wpuścić gości. Na zewnątrz zaś wichura i strugi deszczu, które nie tylko „smagają dachówki kominów oraz łydki dam”, ale odstraszać ewentualnych gości, stanowią jedyną tymczasową ochronę dla owego wciąż kruchego i zagrożonego sam na sam... Można by rzec, że to właśnie dzięki tym drzwiom, ani zamkniętym, ani otwartym, chociaż łączącym salon z wielkim Paryżem, właśnie dzięki nim całość jest sztuką, a przeto i teatrem. [...]

Powtórzmy więc już pewniej. Jakkolwiek świat pokazany na scenie byłby niewielki, ścieśniony, ograniczony, nie byłoby teatru bez wyjścia świata utworu poza mikrokosmos sceniczny. To zaś ścieśnienie i ograniczenie (np. poprzez zmniejszenie liczby postaci), które szczególnie mocno widać w strukturze wielkich i małych dzieł dramatycznych, ma na celu osiągnięcie owej gwiazdzistej organizacji, bez której mikrokosmos sceniczny nie mógłby dźwigać i wyznaczać makrokosmosu teatralnego. [...]

Zależnie od epok, stylów, osobistych upodobań autorów owo „osadzenie” uniwersum teatralnego na ograniczonej konstelacji postaci będzie realizowane w mniejszym lub większym stopniu. Sztuka XVII wieku francuskiego jest oszczędna. Maksymalnie redukuje świat sceniczny: jak najmniej postaci; w niedookreślonych dekoracjach jedno miejsce sytuujące (by tak rzec) punktualnie całość scenicznej przestrzeni. Sztuka innych okresów, inne temperamenty sceniczne znacznie rozszerzą mikrokosmos rzeczywistej prezentacji. Wiek XIX upodobał sobie wielkie figuracje, liczne zmiany miejsc, zróżnicowane i dokładne perspektywy scenografii. Korneliańską *Śmierć Pompejusza* można by zresztą wystawić wedle tej zasady, wprowadzając na scenę zastępy wojsk, dowódców rzymskich i wschodnich; otaczając królowe i księżniczki dworkami; otwierając wiele perspektyw na pałac i miasto... Ale to obojętne. Można by w ten sposób poszerzać lub zacieśniać każdy utwór teatralny. Do zrealizowania *Atalii*⁵ można zaangażować ogromne środki; albo też tylko kilka dziewcząt w małej auli pensjonatu. *Hamlet* może wymagać siedmiokrotnej zmiany dekoracji, wielopoziomowych mostów albo być grany według sławetnego systemu napisów zastępujących scenografię (co zresztą jest czystą legendą). Inaczej być nie może. Owa giętkość, owo skryte rozedrganie rzeczywistości — czasem ukazane w części swego bezmiaru, czasem ograniczone do niezbędnego minimum — stanowi w swej istocie niezbywalną cechę teatru. Ale we wszystkich przypadkach konieczne jest istnienie „jądra”, tej ośrodkowej konstelacji wystarczająco określonej, wystarczająco sztywnej i rozświetlonej, aby światu przedstawionemu nadać strukturę jądrową.

⁵ [Jedna z tragedii Racine'a.]

Od tej chwili możemy się zgodzić, że owo gwiaździste urządzenie wraz z siłami, jakie zespala, a które mają symbolizować całość przedstawianego świata i łączyć się z nim, być jego ośrodkiem i strukturującym motywem (chodzi rzecz jasna o strukturę wyłącznie duchową), stanowi niesłychanie ważny aspekt artystyczny: i jest to jeden z aspektów (choć wciąż nie dość określony) tego, czym jest sytuacja dramatyczna.

Już w takim ujęciu demiurgiczna operacja, jaka służy autorowi w budowaniu jego kosmogonii, staje się wyraźna — i zresztą ciągle identyczna. Lista dwóch, trzech, czterech, pięciu lub sześciu postaci pierwszoplanowych — na których można by poprzestać — tworzy centralny korpus, sceniczne jądro dzieła; ten właśnie system słoneczny wraz z jego obrotami, rozlicznymi kombinacjami wyglądków i przemieszczeń, sił przyciągania i odpychania, różnorodnych układów napięć psychicznych — będzie decydował niepodzielnie o całości proponowanego świata.

Stąd, zamiast jak dotychczas ukazywać wprawdzie nieogarniony świat duchowo stanowiony przez autora, odbierany przez widza, wreszcie w swym centrum częściowo „ugwieżdżony” i ożywiany przez aktorów, można byłoby przedstawiać te same sprawy w odwrotnym kierunku. Moglibyśmy powiedzieć: autor sięga (jak po figury szachowe) po cztery lub pięć postaci, z których każda reprezentuje jakiś charakter, jakies środowisko — Króla, Królową, Rycerza, Błazna — i rozmieszcza je na swej szachownicy tak, jakby rozwiązywał problem szachowy. Oto Hamlet, oto Poloniusz, oto zjawa, oto Ofelia (pomyślmy o Pirandello'skich *Sześciu postaciach scenicznych w poszukiwaniu autora*). Wybierzmy dla nich dowolną i tymczasową sytuację wyjściową, określoną układem sił w chwiejnej równowadze. Popatrzmy, co z tego wyniknie. Śledźmy grę sił, zmieniające się nieuchronnie relacje, powstające w ten sposób wielorakie układy, od sytuacji do sytuacji, aż po moment, gdy wszystko zniechęci — być może za sprawą samozniszczenia całego systemu (ogólna masakra!); być może — wygaśnięcia ruchu w jakimś zadowalającym i stabilnym układzie; być może — powrotu do sytuacji wyjściowej, sugerującego wieczną cykliczność zdarzeń; krótko, aż po rozwiązanie. Lecz dorzucić należy to, co przesądza o powodzeniu zabiegu: trzeba, by owych cztery czy pięć postaci (wraz z tym, co je otacza w pudełku) zdołało powołać do istnienia wokół siebie cały, kosmiczny tętnem ożywiony świat; świat, którego dzięki sztuce stanowią centrum i bijące serce. Z teatrem bowiem, ze starannie i autentycznie opracowanym faktem teatralnym, mamy do czynienia wówczas, gdy z jednej strony ten świat, a z drugiej — owa niewielka konstelacja ludzka są tak powiązane, tak ściśle splecione w tym samym bytowaniu, że wszystko, co dzieje się w jednym, znajduje oddźwięk w drugim — i odwrotnie. W osobach Cezara, Antoniusza i Kleopatry musi skryształizować się i ożyć los świata umiejscowionego na krańcach Rzymu i Wschodu w czasach Akcjum, lecz także wynik bitwy morskiej powinien nas do głębi poruszać i interesować.

wać ze względu na los Kleopatry, która stoi przed nami żywa i rozdergana.

Ukazałem ów gwiazdzisty, interstrukturalny związek mikrokosmosu z makrokosmosem teatralnym, sukcesywnie w dwu kierunkach: wychodząc wpierw od wyobrażenia makrokosmosu w całej jego rozciągłości, śledziliśmy, jak się skupia i ogniskuje w mikrokosmosie scenicznym i następnie w danej sytuacji; kierując następnie uwagę na mikrokosmos zmaterializowany w sytuacjach, obserwowaliśmy, jak rozbudowuje się i wyznacza wokół siebie cały świat. Oba te sposoby prezentowania teatralnej kosmogonii są jednakowo dobre, jednakowo prawdziwe, ponieważ uzupełniają się wzajemnie. Chodzi o te same fakty ukazywane w różnym porządku — bądź dekomponowania pewnej całości, bądź jej rekonstruowania. Drugi sposób, który polega na wydobywaniu całego świata z danej pierwotnie małej konstelacji osób uwikłanych w określoną sytuację, wydaje się bardziej cudowny: bo cudowne jest to, że z postawienia np. obok siebie Hamleta i jego matki oraz Ofelii i Poloniusza, dzięki grze charakterów i wydarzeń wynika tyle wzruszających i patetycznych sytuacji, tyle zadziwiających perspektyw na ludzkie serce czy tajemnicę metafizyczną, że powoli i nieodwołalnie, drążąc w głąb lub wznosząc wzrok ku górze, jesteśmy zmuszeni do odkrywania, że źle się dzieje w państwie duńskim, że między niebem a ziemią są sprawy przerastające umysł filozofów, że być albo nie być, oto jest pytanie; aż po ostatnią chwilę samozniszczenia, gdy wszystko zamienia się w stos trupów, które wkrótce przybiorą wygląd czaszek, podobnych tej, jaka tytułem próbki została już pokazana. Z kolei łatwiej zapewne zrozumieć, jak to jest możliwe, jeśli najpierw poznamy ów świat — szekspirowski czy hamletowski — a potem dopiero nauczymy się go zacieśniać, sprowadzać do centralnego jądra, dostrzegać w czterech lub pięciu „sytuacjach” zasadnicze momenty ewolucji tego świata, w pięciu, sześciu rozrzuconych tu i tam aforyzmach — najdobitniejszy wyraz jego istoty. Lecz w gruncie rzeczy na jedno wychodzi, czy wpierw kosmos ów jest dany w całości, a następnie sprowadzony analitycznie do zarodkowego jądra, czy też na podstawie tego ostatniego syntetycznie odtwarzany.

Jeśli w końcu ktoś zapyta, od czego zaczynał Szekspir, odpowiem, że nic na ten temat nie wiem i że w sumie to obojętne. W kwestii artystycznej inwencji każdy chwyt jest dobry. Czy w dzieło się wkracza od jednego, czy od drugiego końca, czy też od dwóch naraz — to obojętne: wystarczy, że się w nie wkracza.

Oczywiście liczy się przede wszystkim podstawowa relacja między kosmosem dzieła i jego małym, gwiazdzistym jądrem postaci. Czy zaś dramaturg dochodzi do jej ustanowienia, wychodząc od centrum ku peryferiom, czy od peryferii ku centrum, czy wielorako i niekonsekwentnie — powtórzmy — każdy sposób jest dobry: Zmagania twórcy z dziełem mają w sobie coś z *catch as can*. Czasem wszystko udaje się od

pierwszego razu, od charakteru jednej, dwu postaci, które pozwalają na zarysowanie całej reszty; czasem przeciwnie, najpierw pojawia się wizja całości i dopiero późniejsza, często męcząca praca, rzeźbiarska obróbka tej wizji prowadzi do wyłonienia w jej centrum kilku najbardziej reprezentatywnych postaci i dominujących sytuacji; czasem wreszcie (i tak jest najczęściej), w przemiennym rytmie prędkich pomysłów i powolnego dojrzwania, zwycięskich wzlotów natchnienia i ostrożnej refleksji krytycznej, twórca buduje całość, której fragmenty wymagają wielokrotnego poprawiania, wzajemnego dopasowania, trudnych przejść i powiązań, całość, której myśl przewodnia pojawia się czasem od razu, czasem rozjaśnia się, oczyszcza i różnicuje stopniowo, czasem zaś krystalizuje się w formę skończoną i konieczną dopiero w ostatnim momencie. Bywa, że dostrzega on najpierw jakąś sytuację dramatyczną, by potem dopracowywać z osobna niezbędne postacie, wzbogacając je i pogłębiając stopniowo, aż ożyją, powiązać je konstrukcyjnie i z powrotem umieścić w kluczowej sytuacji; sprawę zaś środowiska społecznego czy historycznego zostawi całkiem na koniec. Bywa, że zainteresuje go wpieryw ciekawy charakter postaci. Czasem prześladować go będzie myśl o jakimś środowisku, o jakimś malowniczym aspekcie ludzkich obyczajów, dla których trzeba będzie zmontować jakąś intrygę, pretekst do ukazania tego środowiska w teatrze. Bywa też często, że pomysł ulega zmianie w trakcie realizacji; że autor, poszukując jakiegokolwiek intrygi zdadnej do ukazania środowiska, natrafia przy tym na sytuację aż tak dramatyczną, że w jego oczach ona stanie się najistotniejsza; że dla lepszego jej ukazania, dla wydobywania drzemających w niej efektów patetycznych zmuszony będzie wszystko przerobić i przenieść ją np. w inne niż na początku środowisko, eliminując w ten sposób z dzieła ukończonego to, co było pierwotnym pomysłem. Jednym słowem, nieważne, od której strony i jaką drogą twórca zabierze się do swej roboty: tak czy owak chodzi tu o taką organizację całości, która byłaby podporządkowana koniecznym i istotnym prawom strukturalnym, choć dopuszczającym liczne warianty, a nade wszystko — różnorodne sposoby realizacji. Ważna jest owa podstawowa struktura, ona bowiem warunkuje dzieło teatralne.

To, co zostało powiedziane o różnorodności poczynań twórczych, nie jest jednak bez znaczenia. Wskazuje bowiem na różnorodność czynników przesądzających o wartości artystycznej utworu teatralnego. W całości przedstawionego świata wartość ta czasem wiąże się przede wszystkim z aspektem historycznym dzieła, czasem z geograficznym, czasem z moralnym. [...]

Oczywiście, wyłącznie wartość wielkich arcydzieł realizuje się poprzez wszystkie te aspekty naraz; ukazują one dokonania lub światy wielkie i patetyczne, zarazem malownicze, silnie wzruszające, głęboko ludzkie lub dziwnie przemawiające do wyobraźni, skupione w kilku postaciach o zaskakująco intensywnym życiu lub doniosłości egzystencjalnej, postaciach

postawionych — za sprawą nieuchronnej gry sił moralnych, psychicznych, kosmicznych będących udziałem nas wszystkich — w sytuacjach cechujących się wielkim napięciem patetycznym, w których kształtują swój los, podejmując decyzje najtrudniejsze, najboleśniej, najbardziej nieuniknione, i ścierają się z przeciwnościami niecodziennymi, poruszającymi, pełnymi głębokich znaczeń dla ludzi zebranych, by je oglądać. Lecz zdarza się to rzadko. I gdy nie możemy zawsze mieć wszystkiego razem, jest już dobrze, jeżeli otrzymujemy jakąś tego częśćkę. Zresztą kraina arcydzieł — atmosfera wyniosłych miejsc — bywa męcząca dla naszych opieszłych serc i dusz; czasami odczuwamy ulgę i zadowolenie, gdy otrzymujemy strawę nie tak posilną; dania sporządzone wedle sztuki nie tak wymagającej, sztuki która zadowala się wybraniem jednego aspektu, jednego tylko smaku spośród możliwych smaków sztuki.

Oto dlaczego istnieje teatr charakterów, teatr sytuacji, teatr środowiska (społecznego lub historycznego), teatr idei itd., tzn. zawsze teatr częściowy. Bierze się on nie tyle z reguł sztuki, co z ustępstw na rzecz ludzkiej słabości, zamiłowania publiczności (i aktorów, i autorów) do średnich wysokości, z ambicją wszakże, by lokalnie przynajmniej osiągnąć wartość dostatecznie dużą. Nie czujemy się obecnie zdolni do wspinaczki na szczyty, do wyczarowywania Mont Blanc czy Himalajów. Poprzestańmy na jakimś pagórku. Lecz osiągnijmy jakąś wartość godną uwagi z jednego przynajmniej punktu widzenia (charakter, sytuacja itd.). Zgadza się przecież, że wielkie arcydzieła, Himalaje sztuki (*Prometeusz w okowach*, *Hamlet*) są dziełami, w których dzięki pełnej, gigantycznej i harmonijnej jedności wszystkie te punkty widzenia mają swój udział (to są różne zbocza góry, granie, lodowce, ośnieżone szczyty, wodospady) i że nasze skromne utwory są w porównaniu z nimi drobnym bilonem (jeśli można tak niekonsekwentnie użyć obrazów): góra średniej wielkości, lecz która posiada przynajmniej piękny wodospad lub kilka turni... Nie mogąc posiadać wszystkiego, posiadamy przecież coś niecoś i to nie ostatniej próby. W tym sensie analiza sytuacji, której spróbujemy dokonać, z jednej strony dotyczy dzieł dramatycznych nie najwyższego lotu, choć interesujących, w których sytuacje stanowią najistotniejszą wartość artystyczną, i z drugiej strony, wszystkich arcydzieł, w których napięcie i piękno sytuacji dramatycznych nie wyczerpuje wartości dzieła, chociaż stanowi jeden z ważnych i autentycznych składników tej wartości.

Wyczerpujący traktat o teatrze powinien kolejno rozpatrzeć wszystkie składniki: autora, świat teatralny, postacie, miejsce, przestrzeń sceniczną, dekoracje, ekspozycję tematu, akcję, sytuację, rozwiązanie, sztukę aktorską, widownię, kategorie teatralne: tragiczność, dramatyczność, komizm; wreszcie syntezy: teatr i poezja, teatr i muzyka, teatr i taniec, kończąc na pograniczach teatru: różnorodnych widowiskach, cyrku, marionetkach itd. Należałoby też pamiętać o związkach z innymi sztukami,

a szczególnie (ponieważ sprawa jest aktualna) z nową sztuką kinematograficzną.

Tutaj chcemy omówić tylko jeden z tych problemów. Lecz ten, który wybraliśmy — problem sytuacji — jest zasadniczy dla istoty teatru.

Niezależnie od walorów proponowanego nam świata teatralnego — postaci, charakterów, środowiska, budowy całości, atmosfery moralnej, psychologicznej, społecznej — z utworem dramatycznym będziemy mieli do czynienia dopiero wówczas, gdy uzyskawszy swój kształt, elementy owe (a szczególnie grupa postaci) zostaną powiązane przez akcję i gdy akcja, przewodnia nić, która prowadzi je od podniesienia kurtyny po rozwiązanie, nie polega na równoległym prowadzeniu losów postaci, lecz by tak rzec — moralnie spina jedne z drugimi; gdy w pewnych uprzywilejowanych, napiętych i patetycznych chwilach wprowadza je w owe układy zarazem architektoniczne i dynamiczne, które stwarzają sytuacje; gdy żarliwą i olśniewającą prezentacją, kalejdoskopowe następstwo owych sytuacji przekształca w jeden z podstawowych środków artystycznych dzieła.

W ten sposób doszliśmy do wydobycia jeszcze jednej cechy charakteryzującej sytuację: jest ona formą, lecz formą dynamiczną: wewnętrzną formą układu sił, w jaki w określonym momencie wcielają się postacie, z tym wszakże, że z jednej strony siły te tkwią w postaciach, choć z drugiej — wykraczają poza nie, górują nad nimi, wywierają na nie nacisk, ponieważ ich morfologiczny system — w postaciach niejako ścieśniony i zwinięty — rozciąga powoli swą władzę na cały świat teatralny, którego bijącym sercem jest owe żyjące centrum.

Potwierdza to ostatnią cechę sytuacji: siły te, tak przenikające każdą postać, tak do niej przylegające (za sprawą jej charakteru, namiętności, całej duszy) są jednocześnie solidarne z całym światem, w jakim bytują postacie, z całym zespołem egzystencjalnych i życiowych warunków, jakie ów świat stwarza każdej z osobna i wszystkim razem.

Wyjaśniam.

Kamila w *Horacjuszu*, lub „Naga kobieta” (w sztuce Henri Bataille’a o tym tytule) są tylko kobietami, pierwsza silna, twarda, żarliwa, druga łagodna, skromna, słaba, obie — pełne uczucia. Uczucie to mogłoby pozostać w spokoju lub w intymności w inaczej zorganizowanym świecie. Pierwszą z kobiet wciąga i druzgocze narodowy konflikt, gdzie jest ona siostrą zwycięzcy i kochanką zwyciężonego; związana z jednym i drugim miota się bezradnie, przeżywając ich losy, by po zwycięstwie brata stać się jego zagorzałym i jęczącym z bólu wrogiem. Wszystkie siły jej duszy zostały w ten sposób zwielokrotnione, zgalwanizowane, rozżarzone i niejako zapłodnione przez miejsce i rolę, jakie przypadły jej w tym świecie, jakie przez ten świat zostały jej narzucone; musi w nim nie tyle przetrwać, co przeżyć kilka chwil — jej chwil ostatnich. Młodej kobiecie u Bataille’a nie na wiele zdają się łagodność, skromność, wrażliwość;

tak się złożyło, że stała się przeszkodą i ofiarą: przeszkodą dla ambicji kochanka; niechybną ofiarą kombinacji (erotycznych lub pieniężnych) bogatej Amerykanki i jej męża, starego księcia. Skarżąc się na próżno, buntując bezskutecznie, płacząc na darmo, jest zmuszona do życia w podwójnej roli przeszkody i ofiary, jaką stworzyła i narzuciła jej struktura tego świata.

Przyjaciół, Wróg, Przeszkoda, Ofiara — nie wiemy jeszcze, czy te określenia (prowizoryczne, i które trzeba będzie zrewidować, lepiej je zrozumiałwszy) rzucają dobre i wystarczające światło na funkcjonalne i dynamiczne elementy całej dramaturgii; lecz jako tymczasowe ujęcie wystarczą, by ukazać, do jakiego stopnia postaci w sytuacji są wciągane, miażdżone lub galwanizowane przez role, przez nazwy, przez udział w systemie sił, obdarzającym je przeznaczeniem i naturą (choć obcą i narzuconą z zewnątrz), która rządzi ich działaniami i reakcjami; która, tak czy inaczej, nadaje im znaczenie kosmiczne — w każdym razie przysługujące co najmniej ich funkcjonalnemu miejscu w orbicie sił, jaka wyłania się i krąży w centralnym mikrokosmosie.

Znaczenie kosmiczne... Czy oznacza to, że jest się tam niczym, że znaczenie zjawia się z zewnątrz, że jest dziełem świata przytłaczającego jednostkę? W pewnej mierze z pewnością tak.

Wróg, Przeszkoda, Ofiara. Kto wskazuje ofiarę, być może, będzie musiał wskazać Kata. Czyż to wina Roberta, że w jego sytuacji nie może znaleźć sposobu (ani my dla niego), aby nie być katem Joanny? Żadnego wyjścia (nawet dla najgenialniejszego wynalazcy!). Oto więc Robert zmuszony do przyjęcia tego kosmicznego piętna, do bycia katem — musi, jak tylko potrafi, nauczyć się nim być i lepiej lub gorzej wywiązywać się z zadania. Dziwne przeżycie — zarówno w życiu, jak w teatrze. Czyż to wina Heleny, że gorejąca życiem i nadziejami musi egzystować w małym światku (skrojonym na jej miarę), którego nie może opuścić, w którym kości zostały rzucone i w którym nie ma miejsca na to, czym chciałaby i mogłaby być? Czyż to wina Henryka, że jego ukochaną, za której szczęście oddałby życie, spotkało straszne nieszczęście, które niszczy ją nieustannie, i że wszelkie usiłowania, by podać jej pomocną dłoń, spełniają nieodwołalnie na niczym? Czyż to wina Patryka, że prawdziwe i szlachetne dobro, którego pragnął całym życiem i dla którego poświęcił najdrobniejsze, najoczywistsze i najlichsze przyjemności, rozpada się w momencie, gdy miał je osiągnąć, ulatuje, rozplywa się bez jego udziału, nie pozostawiając mu nic innego jak ... znieść cios?

Powiecie: takie jest życie. Ciężkie dla wszystkich. Zapewne. Lecz takie również są dramaty; pokąd przynajmniej trwa walka, nie opadają skrzydła w milczącej beznadziei, w spokojnej codzienności, lub — pokąd trwa życie. Właśnie walka w nałożonym kaftanie bezpieczeństwa stanowi arabeskę i czasowy wymiar dramatu od jego początku po koniec. Będąc dramatem, staje się to teatrem, no tak! po prostu:

1° jeśli nie jest realne — jeśli tworzy osobny świat;

2° jeśli da się wystawić;

3° jeśli się dzieje, dzięki ograniczeniom sztuki, w wystarczająco małym, zacieśnionym kręgu, który w praktyce pozwala na ześrodkowanie tego świata i który może stać się kluczem do niego (być może dlatego, że nie jest to świat rzeczywisty, choć skądinąd ludzko doń podobny).

W teatrze więc sprawy mają się podobnie jak w życiu, gdzie każdy musi bezustannie żyć w sytuacji, która jak pancierz z brązu opina mu ramiona lub jak płomień kładzie mu na czole chybotliwy poblask.

Nie mówcie więc: zbyt wiele tu siły fatalnej (lub jeśli wolicie: za dużo ograniczeń, starć, strasznych konwulsji). Dlaczego chcecie, by w teatrze było tego mniej niż w życiu? Jeśli sobie życzycie, by dla waszej rozrywki i wytchnienia było tego mniej w teatrze niż w życiu, to nie chodźcie oglądać dramatów, idźcie na lekkie komedie.

Wiemy już dosyć, aby zacząć rzetelną analizę sytuacji, a przynajmniej ich elementarnych składników, owych różnorodnych „funkcji dramatycznych”, o których była już mowa: różnych charakterystycznych sił znajdujących się w funkcjonalnym związku z określoną sytuacją, powiązanych z dynamiczną całością, jaką stanowi sytuacja. Będzie to przedmiot nowego rozdziału. Przed zakończeniem niniejszego warto może powiedzieć kilka słów o ogólnych właściwościach sytuacji.

Powiedzieliśmy, że elementarnymi składnikami sytuacji są siły. Warto określić, że cała sytuacja jest elementem zasadniczo dynamicznym. Nie tylko systemem sił o wewnętrznym napięciu, ale również układem, który nigdy nie jest statyczny (z wyjątkiem — i to nie zawsze — rozwiązania przez wyczerpanie lub wyhamowanie wewnętrznych sił mikrokosmosu), co wykażemy, ukazując jej związki z akcją.

Wiedzą o tym dobrze wszyscy, którzy są obeznani z technicznym językiem sztuki dramatycznej. Ci, którzy znają go mniej, mogliby sądzić (prosta omyłka terminologiczna, lecz należy wszystko przewidzieć), że słowo to oznacza coś statycznego albo w każdym razie swego rodzaju inwentarz pewnego stanu rzeczy — duchowy odpowiednik „diagramu reżyserskiego”, schematycznego wykresu, na którym zaznaczone jest rozmieszczenie aktorów na scenie. W dalszym ciągu dopowiemy, że określenie sytuacja d r a m a t y c z n a (mające sygnalizować ów aspekt dynamiczny) należy rozumieć szeroko i nie wiązać go z jakimś ściśle wyodrębnionym gatunkiem teatralnym, jak dramat, tragedia, tragikomedia, melodramat itd.

Najpierw kilka słów o akcji.

Jak wiadomo i jak przypomniał Molière, sama nazwa dramat „pochodzi od słowa greckiego, które oznacza działanie”. I bez wątplenia działanie, akcja należy do istoty teatru. Jest życiem zarówno w świecie dzie-

ła, jak i w mikrokosmosie scenicznym; jego czasowym wymiarem, aktem jego trwania. Lecz czym jest akcja teatralna?

Aby stworzyć akcję w teatrze, nie wystarczy wprawić w ruch postaci, kazać im się poruszać w sensie fizycznym, ani też spiętrzać wydarzenia, perypetie, pojedynki, zabójstwa, gwałty, pomyłki lub rozpoznania czy nawet kataklizmy. Można jak w *Niemej z Portici* lub w *Terre d'Épouvante*⁶ uraczyć widownię wybuchem wulkanu, dołożyć powódzie, rewolucje, wojny, epidemie. Akcja dramatyczna nie powstaje z przypadkowego nagromadzenia wydarzeń. Co najwyżej, kiedy pojawia się nadmiar wydarzeń, nadmiar ten może charakteryzować melodramat. Lecz tego typu wydarzenia są z teatralnego punktu widzenia dopuszczalne tylko pod tym warunkiem, że wiążą się ściśle z prawdziwą akcją teatralną, tzn. z owymi wewnętrznymi siłami ześrodkowanymi w mikrokosmosie scenicznym, które pchają dzieło do przodu. O akcji można mówić, kiedy na pytanie „Co się stanie za chwilę?” — odpowiedź wynika w sposób konieczny, *par force* (jak mawiał Pirandello), z samej sytuacji i z dynamiki właściwej każdemu momentowi scenicznemu.

„Sprężyną dramatyczną” [*ressort dramatique*], czy to będzie fatum antycznego teatru, czy *pundonor* teatru hiszpańskiego itd., nazywa się zazwyczaj każdą globalną siłą tkwiącą w kosmosie teatralnym, która jest w stanie uzasadnić generalne lub lokalne przyczyny napięcia sytuacji i postępu akcji. Ale fatum czy *pundonor* są tylko szczególnymi przypadkami, gdzie wspomniana siła ma charakter bezosobowy, tkwi w kosmosie raczej niż w postaciach i staje się prawdziwie dramatyczna dopiero wtedy, gdy objawi się w grupie postaci, wystrzelając jak iskra z ich konstelacji. W istocie zaś, powszechna i podstawowa sprężyna dramatyczna spoczywa w sytuacji, a raczej w pewnej jakości sytuacji. Na ogół sytuacja początkowa jest względnie spokojna, ledwie napięta — zda się, że trwa od pewnego czasu i może tak jeszcze trwać; zawiera jednak zarodek bliskiej przemiany, nadejścia „kryzysu” (jak rzekł Goethemu Napoleon), kryzysu, który potrafi wywołać jedno zdarzenie, czasem z pozoru mało znaczące.

Natomiast dla rozwiązania charakterystyczne jest to (o czym napomknęliśmy), że przynosi nam sytuację trwałą, względnie statyczną. W tych właśnie granicach — prowadząc nas od pierwszej do ostatniej sytuacji — powinna działać sprężyna dramatu, szczególnie zaś w momentach szczytowego napięcia, gdy mikrokosmos, grupa głównych postaci, wydaje się sprężyć w sobie jakby w tępcowych skurczach, które musiałyby doprowadzić do wyhamowania, zablokowania wszelkiego ruchu, gdyby właśnie w samej sytuacji nie tkwiło coś, co ją dynamizuje, co popycha postacie do zburzenia jej architektury po to, by następnie wyłonić nowy porządek architektoniczny. Czasem jest dopuszczalne, by jakieś wydarzenie przypadkowe, do pewnego stopnia nie umotywowane, za którym

⁶ [Sztuki Scribe'a i C. Delavigne'a (pierwszy tytuł) oraz Morela i Lorde'a.]

jednak stoją siły ukryte dotąd na krańcach świata teatralnego, zburzyło ową architekturę i tym samym odegrało rolę sprężyny; pod warunkiem jednak, że ono samo — jak się mówi w języku muzyki — zostało „przygotowane” w mikrokosmosie scenicznym (słysząc nagłe, choć dyskretne pukanie do drzwi i ten cichy dźwięk wystarcza do przerwania duetu zazdrości lub sceny miłosnej... ale to wraca postać zapomniana, chwilowo oddalona, a jej powrót musi posiadać swą logikę). Lub też jeżeli pojawia się ono bez przygotowania i całkiem z zewnątrz, przyjmujemy to tylko wtedy, gdy takie zdarzenie, mało ważne nawet w swej nieprzewidzianej nagłości, ma tylko na celu, poprzez szok z zewnątrz, wprowadzenie w ruch sił zastygłych w formie pozornie ostatecznej i trwałe, w rzeczywistości zaś płynnej i przejściowej. Rodzaj zdarzenia jest wówczas obojętny (wypowiedzenie wojny jak w *Jean de Pommeray* i wielu innych sztukach; spadek kursów na giełdzie jak w *Ceinture dorée*, *Le fils de Giboyer* itd., itd. ⁷), ponieważ dopuszczamy na ogół stałą możliwość, że mikrokosmos może być ciągle wstrząsany siłami z makrokosmosu, od którego nie jest on nigdy odizolowany. Ale protestujemy w imię sztuki teatralnej, kiedy zdarzenie — *deux ex machina* — ma najwyraźniej na celu arbitralne rozwikłanie sytuacji z natury nierozwiązywalnej, pozabawionej dynamizującego składnika. W ten sposób wpędza się w chorobę bohaterkę, uśmierca niewygodnego męża, oddala niebezpiecznego kochanka. My zaś pragniemy, by powody przemian tkwiły w systemie sił — działających, napiętych, zwartych jak pięść. Inaczej zabraknie owej gwiazdzistej organizacji, którą uznaliśmy za tak ważną dla teatru.

Tak więc, choć jest ono płynne, zmienne (i chyba nie tak istotne dla naszych rozważań), będziemy mogli pojęcie sprężyny dramatycznej uściślić i zgrać z poprzednimi wywodami.

W pewnych przypadkach — jak „honor kastylijski”, wyraźniejszy zresztą w *Hernaním* niż u Calderona czy Lope de Vegi, jak patriotyzm i ambicja w wielu dramatach osnutych wokół tych uczuć — chodzi po prostu o namiętność sprawczą, władającą którymsz z bohaterów i wystarczająco istotną (bądź dlatego, że postać jest pierwszoplanowa, bądź dlatego, że większość postaci namiętności tej ulega lub uznaje jej zasadność, nawet stając jej na przeszkodzie), aby posiadać moc dominowania oraz inicjowania sytuacji i działań. Częściej jeszcze dzięki swej kosmicznej wszechobecności ów dynamiczny czynnik nabiera specjalnego znaczenia, które każe go uznać za sprężynę całego dramatu. *Pundonor* teatru hiszpańskiego odznacza się tym, że jest nie tylko przekonaniem, pasją jednej lub wielu postaci: posiada nadto zaplecze społeczne i przenika swą obecnością cały makrokosmos, jaki buduje się wokół tych dzieł. Natomiast fatum z teatru antycznego jest absolutnie i totalnie kosmiczne — choć oczywiście działa przyczynowo na samą sytuację, w jakiej znajdują się postacie. Jeśliby nam zależało na zdefiniowaniu „sprężyny dramatycz-

⁷ [Sztuki E. Augiera.]

nej” w sposób, który odpowiada przede wszystkim temu przykładowi, można by zachować ten termin na określenie w sytuacji tego, co wyłącznie i bezpośrednio stanowi udział makrokosmosu teatralnego, a na czynny i losy postaci oddziałuje tylko pośrednio. Czy jednak nie dałoby się znaleźć przykładów, gdzie sprężyna dramatyczna przynależy bez reszty do kręgu postaci i łączącej je sytuacji? Sądzę, że można wskazać na taki szczególnie doniosły przykład właśnie w teatrze współczesnym, gdzie nie ma już miejsca dla starych sprężyn kosmicznych i *quasi*-kosmicznych. Ta sprężyna, niesłychanie czysta, można by rzec nieskazitelna i potężna, to *niedopuszczalność* sytuacji, w jakiej znajdują się postacie — sytuacji rzeczywistej, od której nie mogą uciec, do której muszą się przystosować, w której muszą żyć, a jednak zarazem do tego stopnia nieznośnej, że nie mogą się jej poddać, w niej zadomowić; sytuacji takiej, że wszystkimi siłami muszą dążyć do jej przełamania, do znalezienia z niej lepszego lub gorszego wyjścia... Jak Jokasta i Edyp w chwili, gdy uświadamiają sobie nieodwołalnie, że są matką i synem, że Edyp zabił ojca. I w gruncie rzeczy jest bez znaczenia, że Jokasta popełnia samobójstwo, a Edyp rusza na tulaćkę, wylupiwszy sobie oczy; istotne jest to, że coś uczynili, obojętne co, aby się z tego wyplątać. Cóż jeszcze mogliby sobie powiedzieć? Dotykamy tu oczywiście granic możliwego. Poszukajmy jednak przykładów o znacznie mniejszym ładunku tragizmu, a i tam zobaczymy, że owa atmosfera niedopuszczalności sytuacji jest zawsze główną i najmocniejszą sprężyną; że pośród rozwiązań dramatycznych najbardziej poruszają nas te, które zamykają postacie w owej okrutnej antynomii metafizycznej: rzeczywistość, w której trzeba żyć, a na którą nie można się zgodzić.

Odrzućmy zatem przeświadczenie o sprzeczności między akcją — rzekomo dynamiczną — a sytuacją — rzekomo statyczną. Sytuacja, jakby powiedział Bergson, to tylko moment sztucznie wyodrębniony w trwaniu. Wszelki teatr i wszelka dramatyczność charakteryzują się ścisłym powiązaniem akcji i sytuacji. Akcja powinna prowadzić do sytuacji, sytuacja powinna prowadzić do akcji.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, sytuacja dramatyczna to szczególna forma międzyludzkiego i mikrokosmicznego napięcia w określonym momencie scenicznym. Cały teatr zawiera się w przemiennej grze sił atomowych, czasem działających równoległe, czasem się zderzających, by z tego zderzenia wystrzelić nagłym rzutem w następny układ, gdzie zwiążą się ponownie w różne figury, w których rozbłyśnie jądrowe napięcie tych sił, dzięki akcji wciąż zdążających przed siebie. Wszystko jest tutaj jednak dynamiczne, czy dynamizm ów wyraża się poprzez przejścia z jednych momentów w inne, czy w wewnętrznym napięciu chwili. Ale te uprzywilejowane momenty, jakimi są „sytuacje” (w tym dynamicznym znaczeniu), są w dziele teatralnym niezbędne. Bez nich,

bez tych figur, tych rozet czy układów, które zespalają architektonicznie poszczególne postacie w relacje dramatyczne, akcja byłaby rozmytym i nieorganicznym potokiem obocznie splątanych losów, jak włókna rozkręcającego się sznura, albo seria nie uporządkowanych atomowych zderzeń. Albo — jeśli kto woli porównania muzyczne — arabeska każdego jednostkowego losu stanowi melodię, lecz wielość koncentrujących głosów układa się nieustannie w akordy (w znaczeniu muzycznym; moralnie mogą pozostawać w dysharmonii, a dramatycznie być takimi dysonansami, jak akord septymy lub nony, wymagające rozwiązania). Akordy, które składają się na „fakty harmoniczne” w muzyce teatralnej, to właśnie sytuacje.

Oddalmy też zarzut, że mówiąc o sytuacji dramatycznej, nie wychodzimy poza dramat będący tylko jednym z teatralnych gatunków i to gatunkiem, który ani obecnie, ani nigdy nie był pierwszoplanowy w sztuce; że owe gwałtowne i przejmujące figury powstające z dynamicznej kombinacji stosunków między postaciami są tylko wyjątkowymi przypadkami z reguły odrzucanymi przez teatr współczesny, a właściwymi tragedii klasycznej i dramatowi romantycznemu. Pragniemy przynajmniej w tej chwili, aby określenie sytuacja dramatyczna rozumieć szeroko i nie podporządkowywać go formom etosu estetycznego, jak piękno, wzniosłość, tragiczność, dramatyczność, komiczność, wdzięk itd. Przyjmijmy wstępnie, że chodzi po prostu i najogólniej o sytuacje teatralne.

Jednakże wyłania się tu pewien problem, o którym trzeba słów parę: czy istnieją sytuacje z gruntu dramatyczne, które nie znajdują zastosowania poza gatunkiem dramatycznym (lub ostatecznie w tragedii), oraz takie, które różniłyby się od nich zasadniczo, jak np. sytuacje komiczne, i wymagałyby osobnego rozpatrzenia?

W rzeczywistości wszystkie sytuacje teatralne są mocniej lub słabiej związane z gatunkiem dramatycznym i nawet sytuacje komiczne (stosowane w komediach dla wywołania śmiechu) byłyby ogromnie trudno oddzielić od sytuacji dramatycznych, z którymi łączą je wielorakie związki. Nad tym problemem warto się nieco zatrzymać.

Głowa rodziny sprowadzona społecznie do zera, nawet we własnym stadle (*Grzegorz Dyndała*); ojciec rywalizujący w miłości ze swym synem (*Skapiec* lub *École des Mères*); albo po prostu niewierność żony — czyż są to przykłady wyłącznie godne śmiechu? Obdarzone są niezaprzeczalnym wymiarem dramatycznym (czasem nawet tragicznym).

Trzeba zatem stwierdzić: 1° nie ma sytuacji komicznych samych w sobie; 2° każda sytuacja komiczna niesie możliwości dramatyzmu — wymiar dramatyczny; 3° komizm jest uzyskiwany dzięki czynnej, dynamicznej i artystycznie świadomej redukcji owego wymiaru dramatycznego.

Redukcja ta dokonuje się za sprawą szczególnego opracowania tematu (pobudzając do śmiechu w odpowiednich momentach, unikając, uci-

nając wszelką możliwość ujawnienia się owego tragicznego wymiaru); bądź najczęściej przez całościowe nastawienie, które łagodzi bolesne aspekty ludzkiej natury, usuwa lęk, upewniając nas (sprawa fundamentalna dla konwencji komediowej), że nie zdarzy się nic poważnego i że wszystko się ułoży bez rozlewu krwi, bez łez i szlochów prawdziwego i „zaraźliwego” cierpienia; przy współdziałaniu owego nieustannego i zawieszzonego w powietrzu nieprawdopodobieństwa (koniecznego dla pełnej czystości gatunku), które powoduje ograniczenie uczuciowego uczestnictwa w wydarzeniach, utrudnia potraktowanie serio sytuacji dramatycznych stosowanych w komedii. Krótko — dramatyczność jest pierwotna; komiczność — uzyskana przez brutalne stłumienie lub świadome odwrócenie parametru tragicznego. A śmiejemy się dlatego, że dramatyczność jest wirtualnie wszechobecna, ale zdeptana, przewyciężona, półkwartowana i pogiębiona na naszych oczach, ku naszej uldze, wyzwoleniu i radości. Gdy tylko podnosi głowę, musi ponownie zostać unicestwiona.

To nie znaczy, że nie ma sytuacji uprzywilejowanych komicznie, lepiej pasujących do nastroju komedii niż dramatu; to przede wszystkim te, które odruchowo kojarzymy z atmosferą wodewilu i których obowiązkowe rekwizyty łatwo wywołują śmiech. Nie przeszkadza to jednak, że pozostają one sytuacjami rdzennie i pierwotnie dramatycznymi. I odwrotnie, wszystkie sytuacje dramatyczne należyce sprofanowane, przetworzone i pozbawione grozy mogą przy odrobinie zręczności stać się komiczne, co skądinąd potwierdza nieograniczona możliwość parodii. [...]

A tragizm?

Nie ma również sytuacji tragicznych: sytuacje znane z tragedii są po prostu sytuacjami dramatycznymi. Jak komizm, tak i tragizm przynajmniej na pierwszy rzut oka jest kwestią nastroju: doprowadza do skrajności (przeciwnie niż komizm) wielkość tego, co realne i ludzkie, mianowicie nadaje mu charakter monumentalny głównie przez stylizację, a także przez ściślejsze zespolenie postaci z ich kosmicznym otoczeniem, również uproszczonym i ustylizowanym. Lub ściślej: wielkość rysuje się wyraźniej i osiąga swoje maksimum dzięki walce (z natury nierównej) ze śmiercią i z nicością. Dlatego też można sprecyzować, że istota tragiczności znajduje się nie w sytuacji, lecz w akcji. Tragiczna staje się każda akcja, w której łańcuch sytuacji ukazuje fatalny marsz mikrokosmosu ku własnemu unicestwieniu. Natomiast dramatyczność sama w sobie jest raczej intensyfikacją istnienia. Nawet nieznośny, niewytłumaczalny nacisk, który zmusza do przeżywania absurdu, poświadczają realność chwili. Jeśli nawet wymaga odmiany, popycha do ucieczki, podsuwa myśl o samobójstwie czy globalnej masakrze, nacisk ten nie ma w sobie nic tragicznego, jeśli owa destrukcja nie jest nieuchronna od samego początku, jeśli akcja nie zawiera w sobie jej śmiertelnościowego ziarna.

Zresztą dramat może się kończyć totalnym zniszczeniem, nie przerażając się przez to w tragedię: wystarczy, by było ono do pewnego stopnia arbitralne, a przynajmniej możliwe do uniknięcia. Granica między dramatycznością a tragizmem staje się tu zresztą dość płynna. Czy *Hamlet* jest dramatem, czy tragedią? Raczej dramatem, ponieważ finalne unicestwienie nie było ani nieuchronne, ani wewnętrznie konieczne. Zapewne wszystko musiało się niedobrze skończyć, to było do przewidzenia, i spiętrzenie końcowych zabójstw nie jest zaskakujące. Ale w gruncie rzeczy śmierć tłustawego i pomyłonego księcia była incydentem do uniknięcia i całkiem dopuszczalną jest myśl, że mógł — władca zamyślonny, chwiejny i kapryśny — dbając starannie o pozory, długo panować nad Danią, w której ciągle źle by się działo.

Podsumujmy.

Czym jest sytuacja dramatyczna?

Sytuacja dramatyczna jest strukturalną figurą nakreśloną przez jakiś układ sił w określonym momencie akcji, przez system sił obecnych w mikrokosmosie, gwiazdzistym ośrodku teatralnego świata, wcielanych przez główne postacie tego momentu akcji, przez nie wprawianych w ruch lub nimi poruszających. System sił odpychających się lub przyciągających, zbiegających się w starciach moralnych lub niszczących wybuchach, tworzących związki lub wrogie rozłamy, starając się je bliżej określić, rozpatrzmy to wszystko dokładniej. W każdym jednak razie siły te są funkcjami dramatycznymi, tzn. że, z jednej strony, każda z nich istnieje jako pochodna całościowego systemu i, z drugiej strony, działa wewnątrz niego zgodnie ze swą istotą przez ów system określoną. Są także pochodną całego świata dzieła, makrokosmosu, którego sercem i narzędziem unaocznienia jest mikrokosmos postaci.

Owe funkcje dramatyczne charakteryzują się czymś szczególnym, tym mianowicie, że są osadzone w postaciach i zarazem wykraczają poza nie, rządzą nimi i wiążą je w całość ze światem dzieła.

Dzięki nim każda postać, poprzez związanie jej ową dynamiczną siłą momentu z innymi postaciami i z akcją, uzyskuje określone znaczenie dramaturgiczne, klucz do jej losów w ruchomym świecie dzieła. W owym gwiazdzistym systemie sił jest ona jakby „napiętnowana”, naznaczona przez czynnik, który reprezentuje.

„Napiętnowana”... O jakie napiętnowanie tu chodzi? Wypadnie zająć się tym dokładniej. Ale już w tej chwili można wspomnieć o tych „piętnach”, które niegdyś — w przekonaniu Jana Baptysty Porty, Van Helmona, Paracelsusa — wskazywały na wpływy astralne, na sympatie czy antypatie kosmiczne i jednocześnie, na charaktery, losy, a także związki mikrokosmosu z makrokosmosem.

Jako charakter, jako osobowość, jako całościowy byt każda postać da się wyizolować: jak my wszyscy jest w sobie zamknięta. Sytuacja

przełamuje tę izolację; postać uzyskuje — na szczęście lub nieszczęście — dominującą i jednocześnie wcieloną siłę, która ją głęboko przeobraża, wyznacza jej sens i przeznaczenie, każe żyć, doświadczać się i odkrywać przez objawienie powiązań skoncentrowanych za sprawą „faktu teatralnego” w niewielkiej i ścisłej konstelacji postaci, owym centrum, ekspresji, uprzywilejowanym sposobie istnienia całego świata, z którym pozostaje ona w strukturalnym związku, w dynamicznej symbiozie.

Dramat jest doświadczeniem przełamywania izolacji. Jest zbiorowym czynem niewielkiej grupy ludzkiej, w której obrębie ścierają się architektonicznie ustrukturuwane siły. Jest także doświadczeniem zespolenia kosmicznego. Kosmicznego zespolenia w gwiazdzistym, zogniskowanym w jednym punkcie zderzeniu, które obejmuje duchowym pożarem tego, kto się tam znalazł.

Przełożyła *Barbara Labuda*