

# Irena Sławińska

---

## Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/1, 283-309

---

1962

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

najlepsza spośród prac napisanych dotychczas o tej poetce, nie stanowi w tej materii wyjątku, mimo wysokiej rangi, jaką krytyk słusznie przyznaje autorce *Baletu powojów*. O ile rozprawa o Pawlikowskiej, pełna wielu trafnych obserwacji, ale w pewnej mierze pozbawiona określonego kośca problemowego, sprawia wrażenie załączka monografii, o tyle szkic o twórczości Lechonia jest nie „szkicem do portretu”, ale pełnym portretem literackim autora *Karmazynowego poematu*, pozwalającym myśleć o nim już jako o poecie w pełni omówionym, niejako przez krytykę „załatwionym”. Portretem w pełni udokumentowanym i sprawdzalnym (rzecz inna, czy nie przesadzającym w ocenie tego bardzo przecieź konwencjonalnego liryka). O ile szkic o Leśmianie wydaje się najciekawszy poprzez swe pomysły interpretacyjne, portret Lechonia wydaje się największym dokonaniem w ciekawym i cennym tomie Jerzego Kwiatkowskiego.

Michał Głowiński

## TEORIA DRAMATU NA ZACHODZIE

(1945—1960)

2

Poprzednie nasze sprawozdanie\* objęło wypowiedzi teoretyczne dotyczące dramatu w powojennym piętnastoleciu. Szukaliśmy ich w pismach estetyków, w syntetycznych pracach teoretyków i historyków literatury, w teoriach literatury i w teoriach dramatu, w różnego typu artykułach o charakterze postulatywnym i — często — polemicznym.

Przegląd ten pragniemy teraz uzupełnić wskazaniem na wypowiedzi współczesnych nam twórców dramatu, którzy świadomie realizują pewną koncepcję przez siebie *explicito* sformułowaną. Wypowiedzi takich jest mnóstwo: niemal wszyscy dramatopisarze są przy jakiejś okazji do takiego aktu zracjonalizowania swoich założeń wezwani (wywiad prasowy czy telewizyjny, przedmowa do wydania dramatów, polemika na temat inscenizacji). Słuszna chyba będzie selekcja, biorąca pod uwagę tylko tych twórców, których koncepcje wznieciły szerokie kręgi na wodzie, przedostając się i do dyskusji w publikacjach naukowych, jak teorie Eliota czy Brechta. Z tego względu wypadnie — na razie — pominąć pisarzy młodszej generacji (Ionesco, Dürrenmatt); przed nimi jeszcze — jak wolno oczekiwać — i wiele nowych dramatów, i może ewolucja czy ostateczna precyzacja stanowisk.

Od razu na wstępie trzeba też przełamać własne rygory chronologiczne, określone w tytule, i cofnąć się do poprzedniej, czwartej dekady obecnego wieku. Z tych lat bowiem pochodzą pierwsze wypowiedzi twórców, których koncepcje zaciążyły bardzo na współczesnej dramaturgii: Claudela, Eliota, Brechta, Marcela. W tej kolejności też im się przyjrzymy.

O wciąż żywym oddziaływaniu Claudela mówią „Cahiers Paul Claudel” oraz „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault”, kilkakrotnie w całości poświęcone Claudelowi, w których Barrault powołuje się na

\* Zob. I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie. (1945—1960)*. „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 3, s. 290—316.

koncepcję teatru czy raczej koncepcje teatru Claudela<sup>1</sup>. Studia o dramacie Claudela też się wciąż mnożą<sup>2</sup>: wśród nich wymieńmy monografię pod znamennym tytułem *Shakespeare et Claudel*<sup>3</sup>. Rzecz, skupiona głównie dokoła problematyki czasu i przestrzeni u obu twórców, przypomina też założenia estetyczne Claudela, zwłaszcza jego *Connaissance du temps*, włączoną do *Sztuki poetyckiej*<sup>4</sup>. Rozważania Claudela o czasie mają charakter ogólniejszy, nietrudno w nich jednak odkryć spojrzenie dramaturga i odnieść je do dramatu przede wszystkim. Tekst Claudela, przy którym warto jednak na tym miejscu zatrzymać się dłużej, to traktat o dramacie i muzyce, zredagowany w 1930 r. i włączony później w charakterze przedmowy do wydania *Księgi Krzysztofa Kolumba*<sup>5</sup>.

Wypowiedź ta wyrasta zarówno z własnych warsztatowych doświadczeń Claudela, jak i z jego obcowania z teatrem Dalekiego Wschodu, Chin i Japonii. W teatrze klasycznym Wschodu muzyka ma rolę szczególną: wyraża ciągłość trwania, „jest ukrytym odwetem opowieści nad akcją i trwania przeciwko perypetii”<sup>6</sup>. Podobną funkcję powierza Claudel muzyce w *Księdze Krzysztofa Kolumba*, gdzie muzyka staje się „prawdziwym aktorem”. Potrzebna jest także jako stały akompaniament, jakby „pomruk morza”, który stałby się jednocześnie pomrukiem obecnych i przyszłych pokoleń. Podobnie wyjaśnia Claudel, jak po długich próbach muzyka okazała się nieodzowna także w *Zwiastowaniu* (*L'Annonce faite à la Vierge Marie*). Dopiero muzyka otworzyła drogę do symbolicznego znaczenia pewnych scen (pożegnalne łamanie chleba w chacie Vercorsa).

Tekst Claudela z 1930 r. poprzedzają poszukiwania nowych form ekspresji dramatycznej: z tych lat pochodzą oratoria (*La Parabole du festin, Jeanne d'Arc au Bûcher*), współpraca z Dariuszem Milhaud, później zaś Honeggerem, kantata (*Pan et Syrinx*), mimodram i scenariusz baletowy.

Znajdziemy tu też uzasadnienie dla projekcji filmowej w dramacie (projekcji wyznaczonej przez samego autora). Tylko w ten sposób można przełamać statykę scenerii i przekazać wszystko *in statu nascendi* — pokazać, jak dramat rodzi się z człowieka, jak rodzą się coraz nowe przestrzenie w przeżyciu czy wspomnieniach postaci. Obrazy, „poddane przez słowa czy dźwięki, ulatują z nas jak opar oddechu i na chwilę osiadają na ekranie, by zaraz ustąpić miejsca innym”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> „Cahiers Paul Claudel”, NRF, Gallimard. — „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault”. Tu zob. *Paul Claudel* (grudzień 1958: październik 1959).

<sup>2</sup> Oto kilka najnowszych pozycji o Claudelu: E. Beaumont, *Le sens de l'amour dans le théâtre de Claudel. Le thème de Beatrice*. „Lettres Modernes”. 1958. — L. O. Forkey, *Baroque „Moment” in the French Contemporary Theater. (Le Soulier de Satin)*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, wrzesień 1959. — J. Wilhelm, *Paul Claudels Dramen*. „Antarès”, maj 1959.

<sup>3</sup> J. C. Berton, *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*. Genève—Paris 1958. La Palatine.

<sup>4</sup> P. Claudel, *Connaissance du temps*. W: *L'art poétique*. Paris 1929. Mercure de France. Po raz pierwszy ogłoszone w roku 1904.

<sup>5</sup> P. Claudel, *Le drame et la musique*. W: *Le livre de Christophe Colomb*. Paris 1935. Gallimard. Tekst z roku 1930.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 25: „Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie”.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 36.

Ideał teatru polifonicznego, grającego na wszystkich strunach liry, gdzie weszła i muzyka, i taniec, i pantomima, i film, zrealizował dopiero w pełni Jean Louis Barrault, w ścisłej współpracy z Claudelem, w roku 1943. Tą wielką datą w dziejach teatru francuskiego stała się premiera *Trzewiczka atlasowego*, od której padł długi refleks na późniejsze lata.

Jeszcze większą pozycję jako teoretyk dramatu (choć mniejszy wpływ na dzieje teatru) uzyskał Thomas Stearns Eliot. Pozycję tę zapewniły mu zresztą nie tylko rozważania ściśle teoretyczne, ale i studia o dramacie elżbietańskim<sup>8</sup>. Szczególną i jedyną w swoim rodzaju karierę zrobił szkic o *Hamlecie* (1919)<sup>9</sup>. Użył tam Eliot terminu *objective correlative* na określenie zespołu sytuacji, zdarzeń i postaci, który staje się formułą artystyczną dla specyficznego, niepowtarzalnego wzruszenia. Poeta — mówi Eliot — nie ma innego sposobu, by nam to wzruszenie przekazać w formie artystycznej. Wokół tezy — i terminu — Eliota urosła już ogromna literatura; szczególne nasilenie polemiki przypada już na lata powojenne, zwłaszcza w kręgu Nowej Krytyki. Formuła odnosi się i do dramatu (wyjaśnił ją Eliot na przykładzie *Hamleta*), ma jednak ogólniejszy zasięg, można więc zwolnić się tu od zreferowania całej dyskusji.

Bezpośrednio dramatu dotyczą cztery wypowiedzi teoretyczne Eliota. Dwie przedwojenne: *Dialog o poezji dramatycznej*<sup>10</sup> i szkic *Dramat retoryczny i poetycki*<sup>11</sup> — oraz dwie powojenne: *Poezja i dramat*<sup>12</sup> i *Trzy głosy poezji*<sup>13</sup>.

Problematyka przedwojennych szkiców skupia się wokół dramatu poetyckiego. Przy tej okazji stawia sobie Eliot różne pytania, np. o istotę prawdziwie dramatycznej retoryki, o stosunek dramatu poetyckiego do liturgii i do baletu. Odpowiedzi są zawsze śmiałe, idące *à rebours* ówczesnym przyzwyczajeniom myślowym. Wygłosi więc Eliot pochwałę retoryki w dramacie (z okazji Rostanda!), apologię baletu ze względu na jego uniwersalne wartości i potencjalności znaczeniowe, wreszcie — wbrew oczekiwaniom — on, poeta religijny, zdecydowanie odetnie dramat od liturgii, wskazując na zupełną odmienną uczestnictwa w teatrze wobec uczestnictwa w nabożeństwie. Warto może szczególnie podkreślić rehabilitację baletu i przy tym — analizę gestu i ruchu scenicznego. Niemal równoległe z Claudelem (1928) Eliot swoim autorytetem uznanego już wówczas powszechnie poety podtrzymuje ideę pełnego dramatu, mówiącego językiem wszystkich środków teatralnych.

Szkic *Poezja i dramat* (1950) jest przede wszystkim znakomitym komentarzem do własnej twórczości dramatycznej poety, który ma już wówczas za sobą szczytowe osiągnięcia (*Murder in the Cathedral, Family Reunion, Cocktail Party*). Komentarz ten stawia problem artystyczny dla każdego z utworów z osobna, odtwarza też proces kształtowania języka dramatycznego od pierwszych prób z 1932 r. do chwili, w której słowa te były pisane.

„Problemem artystycznym numer 1” jest właśnie dla Eliota sprawa języka poetyckiego, dla każdej ze sztuk innego, związanego integralnie z tematem,

<sup>8</sup> Wydane ostatnio jako *Essays in Elizabethan Drama*. New York 1956. Harcourt, Brace and Co.

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Hamlet and his Problems*. W: *Selected Essays*. London 1932.

<sup>10</sup> T. S. Eliot, *A Dialogue on the Dramatic Poetry*. W: *Selected Essays*.

<sup>11</sup> T. S. Eliot, „*Rhetoric*” and *Poetic Drama*. W: *Selected Essays*.

<sup>12</sup> T. S. Eliot, *Poetry and Drama*. London 1951. Faber a. Faber. Przekład polski w: „*Dialog*”, 1957, nr 12.

<sup>13</sup> T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*. Cambridge 1953. University Press.

miejscem teatralnym, postaciami, nastrojem itp. Dla pierwszej dojrzałej sztuki, *Morderstwa w katedrze*, trudność wyboru wynikała ze względu na historyczną i religijną tematykę dramatu, ale także ze względu na odbiorców i charakter przedstawienia (festiwal religijny). Po namyśle Eliot odrzucił zarówno koncepcję totalnej archaizacji, jak i modernizacji *à la* Giraudoux, nie chciał też naśladować Szekspira ani dziewiętnastowiecznej tradycji poematów dramatycznych, które operowały białym wierszem. W rozprawie znajdziemy wyjaśnienie, dlaczego w dramacie znalazły się tak szczególne formy słowne, jak chóry, kazanie, przemówienia Rycerzy, skierowane wprost do widowni. Dla każdej z tych wypowiedzi należało wypracować osobny język.

Jeszcze inna trudność stanęła przed poetą w dramatach współczesnych, takich jak *Zjazd rodzinny* (*Family Reunion*) czy *Cocktail Party*. Tutaj poeta pragnął włożyć w usta postaci partie poetyckie, uogólnione, znaczące, jednocześnie zaś komunikatywne i „prawdziwe”. Swoisty „realizm poetycki” stał się ideałem Eliota w dramacie.

Wiersz czy proza? Czy dramat współczesny może mówić wierszem? Jaki wiersz spełni postulaty przed chwilą sformułowane? W pytaniach tych wychodzi już Eliot ku ogólnej problematyce dramatu. Dylemat zostanie rozstrzygnięty na korzyść wiersza: wiersz jest dopuszczalny w dramacie współczesnym, ale wiersz elastyczny, tak ukształtowany, aby mógł powiedzieć wszystko i nie ciążył, aby przepływał lekko, prawie niezauważalny, nie budząc świadomości widza. Czy taki wiersz będzie jeszcze poezją? Tylko wtedy, gdy sytuacja dramatyczna osiągnie wielką intensywność. Wiersz okaże się wówczas jedyną, konieczną formą wyrazu. Z drugiej strony jednak właśnie wiersz dzięki swojej podwójnej roli, muzycznej i scenicznej, pracuje na rzecz tej intensyfikacji. Doświadczenia warsztatowe doprowadziły Eliota do wyrzeczenia się różnych rygorów wierszowych (rym, równa ilość zgłosek) na rzecz frazy bardzo swobodnej, która nie narusza normalnego toku i porządku zdania. (Przy okazji warto zanotować uderzającą zbieżność z przemyśleniami Norwida i jego świadomą pracą nad wierszem w dramacie.)

Jeszcze inny aspekt języka dramatycznego zatrzymuje Eliota w *Trzech głosach poezji*. Rozróżnia on tam głos poety mówiącego bez określonego adresu (do siebie lub do nikogo), głos poety wyraźnie adresowany do jakiegoś audytorium i wreszcie głos poety, którym mówią postaci przez niego stworzone, obdarzone własnym, niezależnym już życiem. Rozróżnienie to okazuje się przydatne przy analizie istoty wiersza w dramacie lub ściślej: pomaga uchwytceniu różnicy między wierszem dramatycznym, *quasi*-dramatycznym i niedramatycznym. Niezmiernie instruktynwna jest zwłaszcza analiza monologu w dramacie i monologu udratyzowanego (liryka roli) poza dramatem. Drugi przykłąd — to chór w dramacie. Eliot przygląda się chórom swoich kolejnych dramatów: w *Skale* chór ten jest zupełnie niedramatyczny, stanowi po prostu megafon dla samego autora i dopiero później, w następnych dramatach, chór podlega prawom całej struktury poetyckiej, naprawdę należy do świata postaci.

Ograniczyliśmy się tu tylko do zasygnalizowania problematyki w esejach Eliota — sprawy te zresztą poruszyłam w szkicu o poecie<sup>14</sup> i w rozważaniach o istocie dramatu poetyckiego<sup>15</sup>.

Trzecie nazwisko, które wymieniliśmy na wstępie obok Claudela i Eliota, to nazwisko Brechta. Można by tu wysunąć uzasadnioną wątpliwość, czy nie

<sup>14</sup> I. Sławińska, *Dramaty Eliota*. „Dialog”, 1958, nr 5, s. 87—98.

<sup>15</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*. W: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960, s. 221—263.

od niego należało zacząć — czy to nie Brecht spośród wymienionych dramaturgów wywarł największy wpływ na teatr XX wieku. Kolejność omawiania tych wielkich dramaturgów i twórców własnych koncepcji teatru nie pozostaje w żadnym związku z ich oceną, raczej z chronologią ich teoretycznych wypowiedzi. Poza tym — to Brecht jest u nas obecnie stosunkowo najbardziej znany. Pisano o nim już tak wiele, że właściwie sprawozdawca mógłby się zwolnić z obowiązku przypomnienia o jego bynajmniej nie zapomnianych teoriach. Wydaje się jednak, że nie bez pożytku będą pewne bibliograficzne noty i wskazanie na rozwój poglądów, które utrwaliły się w naszej pamięci przeważnie jako synchroniczny szereg sloganów.

Pierwsze teoretyczne sformułowania Brechta sięgają lat przedwojennych (1930—1931). Wyrosły z doświadczeń warsztatowych, z pracy nad pierwszymi operami Brechta: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* i *Dreigroschenoper*. Ukazały się też w druku jako *Uwagi (Anmerkungen)* do tych oper, zresztą pod indywidualnymi tytułami<sup>16</sup>. Zrazu zasięg sformułowań wydaje się dość wąski: Brecht mówi wyraźnie o nowej operze, przeciwstawiając ją dawnej — kulinarnej (*die kulinarische Oper*). Tam też znajdziemy słynne zestawienie — w punktach — cech opery epickiej i opery dramatycznej, poprzedzone próbą wypunktowania różnic między epicką i dramatyczną formą teatru. (Tabełę tę — zresztą niepełną — przytoczył Konstanty Puzyna w brechtowskim zeszycie „Dialogu”<sup>17</sup>, tłumacząc ją — jak się zdaje — z francuskiego przekładu umieszczonego w paryskich „Horizons”, na które się zresztą powołuje. W stosunku do oryginału niemieckiego są tam pewne rozbieżności i skróty.)

Przeciwstawienie to, bardzo później dyskutowane i poddane ostrej krytyce, ma — w intencji Brechta — wskazać jedynie na różnice czy przesunięcia głównego akcentu, punktu ciężkości. Z wielkim naciskiem zastrzega się Brecht przed zbyt jaskrawą interpretacją swego schematu, zwłaszcza w punktach, gdzie za właściwość dramatycznej formy teatru uważa budzenie przeżyć i sugestyj, apel do uczuć. Teatr epicki ma — według Brechta — stwarzać obraz świata, prowadzić do poznania, rodzić argumenty, apelować do rozumu.

Zasadniczym tematem *Uwag do opery Mahagonny* są innowacje, jakie należałoby wprowadzić do opery, przede wszystkim nowa rola muzyki — „funkcjonalne” traktowanie muzyki. Wypowiedź autorska, związana z *Operą za trzy grosze*, wprowadza postulat bardziej literackiego traktowania dramatu i nosi prowokacyjny tytuł *Literarisierung des Theaters*. Proces ten ma prowadzić do tego, by sformułowanie (*das Formulierte*) zastępowało bezpośredni obraz rzeczy (*das Gestaltete*). Praktycznym rozwiązaniem tego postulatu mają być np. tablice, które przy pomocy projekcji podadzą tytuł czy temat sceny. Nowy styl przedstawienia, w ten sposób osiągnięty, będzie właśnie stylem epickim. W tych samych *Uwagach* wyjaśnia Brecht rolę songów.

Z przedwojennego okresu pochodzą też dwie ważne wypowiedzi Brechta dotyczące słynnego później *V-Effekt* (*Verfremdungseffekt* — efekt obcości) wyjaśniony na przykładzie sztuki chińskiej, ale z wyraźnym akcentem postula-

<sup>16</sup> B. Brecht: 1) *Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. 2) *Literarisierung des Theaters. Anmerkungen zur Dreigroschenoper*. Obie pozycje W: *Schriften zum Theater*. Berlin 1957. Suhrkamp.

<sup>17</sup> K. Puzyna, *Szkoła dramaturgów. Utopia i nauka*. „Dialog”, 1957, nr 2, s. 87—100.

tywnym<sup>18</sup>. Zasadniczy cel tego efektu — podkreśla Brecht — polega na tym, by przeszkodzić emocjonalnemu przeżywaniu teatru, wczuwaniu się (*Einfühlung*). Dramat w teatrze ma być przeżyty na płaszczyźnie świadomości, intelektualnie, nie zaś uczuciowo. Warte zanotowania są znaki równości, które tu łączą teatr epicki, teatr *V-Effekt* i nie-arystotelesowską koncepcję dramatu (*nichtaristotelische Dramatik*). Koncepcję tę określa Brecht krótko nawiasowym wtrętem: „nie polegająca na wczuciu się” („*nicht auf Einfühlung ruhende*”). Drugi ze wspomnianych szkiców, pt. *Teatr przyjemności czy teatr pouczający?*<sup>19</sup>, rozszerza te równania i na *Lehrtheater* („*Alles, was man Zeitstück oder Piscatorbühne oder Lehrstück nannte, gehört zum epischen Theater*”; s. 60). Stanowisko, z którego bardzo zdecydowanie się Brecht później wycofa, jak o tym świadczą pierwsze paragrafy późniejszego *credo* estetycznego Brechta — *Kleines Organon* (1948). Wzgardzony pierwotnie *das Vergnügungstheater* zostanie przywrócony do czci wśród fanfar wielbiących przyjemność i zabawę (*Vergnügen, Unterhaltung*) jako zasadniczy cel teatru. Zresztą dydaktyczne czy „naukowe” aspiracje Brechta wcale nie znikną, uzna je tylko — jak wiadomo — za blisko związane z zabawą, niemal synonimiczne<sup>20</sup>.

Padł już tytuł: *Kleines Organon für das Theater*<sup>21</sup>. Poprzedziły tę najbardziej znaną wypowiedź Brechta interesujące rozważania z czasów wojny: o scenach ulicznych, które Brecht uważa za podstawowy model sceny w teatrze epickim; o nowej sztuce gry aktorskiej; o sztuce ludowej. *Kleines Organon* stał się podsumowaniem i syntezą całej estetyki teatralnej Brechta. Poszczególne przesłanki tej estetyki już zostały wspomniane: teatr epicki jako wzór teatru „w naszej naukowej epoce”; obraz stosunków ludzkich w teatrze (*Abbildung*); postulat „uhistorycznienia” sztuki; *V-Effekt*; „epicka” koncepcja gry aktorskiej (aktor jako rapsod, intelektualny dystans do roli, nie zaś identyfikacja z postacią ani wczuwanie się w nią); komentowanie fabuły — głównym zadaniem teatru; współpraca wszystkich pracowników teatru w tym dziele (aktorów, scenografów, muzyków, choreografów...).

Przy tym bardzo upraszczającym wyliczeniu opuściliśmy zarówno wiele zagadnień związanych z ideową funkcją teatru, jak też szczegółowiej tam przedstawioną problematyką gry aktorskiej. Obie sprawy tylko pośrednio dotyczą teorii dramatu. Inaczej z teorią gestu, którą Brecht obejmuje różnorodnie sprawy w dramacie: wydarzenia, postaci, ich wzajemne stosunki, język.

*Gest* ma w koncepcji Brechta bardzo szerokie znaczenie. Przede wszystkim to wykładnik międzyludzkich stosunków, stąd jego aspekt społeczny. Sfera gestów to „zachowanie się wzajemne postaci między sobą”<sup>22</sup>. W tekście mówi się

<sup>18</sup> B. Brecht, *Verfremdungseffekte in der chinesischer Schauspielkunst*. „Sonntag”, 1954. Napisane w roku 1937. Wyciąg z tych teorii opracował po polsku K. Krawczykowski w: „Dialog”, 1957, nr 7.

<sup>19</sup> B. Brecht, *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* W: *Schriften zum Theater*. Napisane koło roku 1936.

<sup>20</sup> Wyrażenie z monografii: V. Klotz, *Bertold Brecht. Versuch über das Werk*. Darmstadt 1957 (H. Gentner Verlag), s. 108: „*Lehre und Vergnügen innerhalb des Organon meist austauschbare Synonyma sind*”.

<sup>21</sup> B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*. „Sinn und Form”, 1948, zeszyt specjalny, poświęcony Brechtowi. Napisane w roku 1948.

<sup>22</sup> B. Brecht, *Mate Organon dla teatru*. Przekład A. Sowińskiego. „Pamiętnik Teatralny”, 1955, z. 1, s. 56.

jednak i o „geście wydarzenia”, i o fabule jako ogólnej konstrukcji procesów gestycznych, i o gestycznej funkcji songów. W przedwojennym, wczesnym szkicu (1932) mówił już Brecht o gestycznej muzyce, później zaś o gestycznym języku w dramacie. Postulaty te nie są oczywiście zupełnie oryginalne i odosobnione na tle ówczesnej dramaturgii, warto je jednak zasygnalizować. To niewątpliwie najbardziej interesujące partie *Organonu*.

*Kleines Organon* nie stał się jednak ostatecznym wyrazem estetyki Brechta, jego *summa theatralis*. Po roku 1951 przyszło wiele innych wypowiedzi, ogłaszanych przeważnie w piśmie Brechta „Versuche”. Dotyczą one nieraz zagadnień architektury teatralnej, światła, kurtyny, obsady aktorskiej, rekwizytów. Trzeba się jednak zatrzymać przy tekście, ogłoszonym dopiero pośmiertnie, powstałym zaś w ostatnich latach życia: *Dialektyka w teatrze*<sup>23</sup>.

Tekst ten zwrócił uwagę krytyki teatralnej; uznano go za odwrót od pierwotnej koncepcji teatru epickiego. W istocie wyraża tam Brecht pewne wątpliwości i zastrzeżenia. Sam termin teatr epicki wydaje mu się teraz „zbyt formalny”, „nie wystarczający”. Znamienna jest też korektura w stosunku do dramatyki arystotelesowskiej i nie-arystotelesowskiej. Istota tej ostatniej wiąże się z wyrażaniem przeciwieństw. I Arystoteles jest dialektycznym myślicielem — przyznaje Brecht, tylko jego dialektykę ogranicza jednotorowość, oparcie się na podobieństwach, nie zaś przeciwieństwach. Owo dialektyczne widzenie rzeczy w jej przeciwieństwach ilustrują włączone w tekst dialogi Brechta (o Koriolanie, o konieczności wczuwania się).

Literatura o Brechcie jest oczywiście ogromna; nie sposób jej tu cytować. W Polsce udostępniono już niektóre studia niemieckie (np. Iheringa), przełożono część wypowiedzi Brechta, napisano też wiele okolicznościowych artykułów — z okazji przyznania mu w 1954 r. nagrody Stalinowskiej, potem zaś po śmierci Brechta (1956). Szczególnie ważne są tu dwie publikacje: zeszyt „Pamiętnika Teatralnego” (1955, z. 1) wydany z pierwszej okazji i numer pośmiertny „Dialogu” (luty 1957). W obu ciekawe studia i teksty Brechta. Na szczególną uwagę zasługują na pewno dwa studia (z „Dialogu”): Andrzeja Wirtha *Problematyka formalna sztuk Brechta*, ambitna próba analizy dramatu, oraz Konstantego Puzyna *Szkola dramaturgów. Utopia i nauka*. To drugie studium, bardzo drapieżne, przekłująca powszechną euforię na temat Brechta-odnowiciela teatru. Systematycznie dowodzi Puzyna, że teorie Brechta są właściwie mętne, że brak im rygoru jasności i bezstronności. Brecht rozrzuca slogany, wojuje z Arystotelesem, ogłasza się za wodza nowej krucjaty. Tymczasem w praktyce przyjmuje on wszystkie zasadnicze tezy Arystotelesa. Gdzież więc podstawa do pojęcia i terminu *nicht-aristotelische Dramatik*? Szczegółowej analizie poddana też będzie słynna „tabela” Brechta. Analiza ta doprowadza Puzynę do takiego wniosku: „Brecht za pomocą fikcyjnych antytez sugeruje, że jego dramaturgia stanowi rewolucję w teatrze [...]. Niestety, to nieprawda”<sup>24</sup>.

Oczywiście, to nieprawda. Puzyna ma rację. Teoria teatru Brechta nie wydaje się już zresztą rewelacyjna także i krytyce niemieckiej. Wspomniany wyżej Volker Klotz wskazuje np. na to, że „nową” operę dramatyczną Brechta i teorię funkcjonalnej muzyki w teatrze wyprzedza *Krzysztof Kolumb* Claudela-Milhauda

<sup>23</sup> B. Brecht, *Die Dialektik auf dem Theater*. „Versuche”, 1957, z. 15. Zbiór tekstów powstałych po roku 1951. Pierwsza część, w przekładzie polskim Z. Siwickiej, w: „Dialog”, 1957, nr 2, s. 101—110.

<sup>24</sup> Puzyna, *op. cit.*, s. 91.



czy *Sw. Joanna na stosie* Claudela-Honeggera, jak też wypowiedź Claudela o muzyce w dramacie. Dogmatyzm i uproszczenia zarzucali mu zresztą od początku i jego amerykańscy wielbiciel, np. Eric Bentley, który rozślawił imię Brechta na tamtym kontynencie już w czasie wojny (obok Thompsona)<sup>25</sup>. Mimo wszystko jednak, i ze względu na zasięg swego oddziaływania, i dla próby stworzenia własnej koncepcji teatru, i dla rozważań o istocie dramatu (np. gestycznym charakterze zdarzeń i języka) Brechtowi należy się w takim sprawozdaniu szczególna uwaga.

Spośród żyjących i jeszcze twórczych pisarzy starszego pokolenia, których teorie miały pewien wpływ na dramat współczesny, wymienić należałoby przynajmniej dwóch jeszcze: Gabriela Marcela i Johna Boyntona Priestleya. Obaj mają za sobą odrębne publikacje poświęcone problematyce dramatu; z nazwiskiem obu łącznie pewne formuły. Formuły te to *théâtre existentiel* Marcela i *time-play* Priestleya.

Gabriel Marcel wielokrotnie dawał wyraz swoim teoriom. Wypowiedzi na temat dramatu doszły do liczby kilkudziesięciu — wśród nich są dwie książki<sup>26</sup>, artykuły w czasopismach i komentarze do własnych sztuk, opublikowane łącznie z tekstami. Prócz tego interesujące myśli o dramacie można znaleźć w pismach filozoficznych Marcela, takich jak *Être et avoir* (1935) czy *Le Mystère de l'être* (1951). Marcel uważa swoje podwójne powołanie (filozofa i dramaturga) za niezmiernie zasadnicze dla swego dzieła teatralnego. Wspomina zresztą i o swoim trzecim powołaniu — krytyka dramatycznego (od 1944 r. współpracuje z „Nouvelles Littéraires”).

W teorii Marcela wraca stale kilka problemów: pojęcie *existence, être et avoir, problème et mystère*, istota teatru chrześcijańskiego. Pierwiastek egzystencjalny wszedł do teatru francuskiego *avant la lettre*: jest już obecny — stwierdza Marcel — we wczesnych dramatach Claudela i Charlesa Péguy, gdyż ci obaj poeci umieją wywołać obecność osoby ludzkiej i związać z nią najistotniej dramat, który się rozgrywa w sztuce. Obecność — *présence* — osoby ludzkiej, o której tak wiele mówią też estetycy francuscy, jak Gouhier i Souriau, nie zależy jedynie od talentu autora dramatycznego; zależy przede wszystkim od tego, czy autor ów dostrzega istotnie w każdym człowieku — i w każdej swej postaci — niepowtarzalną i jedyną osobę ludzką, wyposażoną w swój własny świat, w swoje własne tajemnice.

Teatr egzystencjalny przeciwstawia Marcel w swojej książeczce *Teatr i religia* teatrowi ideologicznemu, gdzie konflikt dwóch postaw czy racyj odbywa się na planie dyskusji, polemiki słownej, nie zaś w głębi istoty ludzkiej. Ale prawdziwy teatr, „*chargé d'être*”, musi wyrazić całość (*totalité, unité*) osoby ludzkiej: stąd dalszy szereg opozycji w stosunku do teatru naskórkowego (*théâtre épidermique, aphrodisiaque*), jak określa Marcel dramat alkowy z początku XX wieku. Takie ograniczenie naszej świadomości, skupienie na jednym tylko aspekcie naszego istnienia, jeśli dokonuje się dla efektów teatralnych, stanowi zdradę w stosunku do istotnego powołania teatru.

Teatr ma za cel wyrazić pełnię osoby ludzkiej — jej *totalité, unité*. Zaden z tych dwóch terminów nie zadowoli zresztą Marcela: pierwszy wydaje się

<sup>25</sup> E. R. Bentley, *Brecht. Poetry, Drama and the People*. „The Nation” z 31 VII 1943. — L. Thompson, *Bert Brecht*. „The Kenyon Review”, II, 1940.

<sup>26</sup> G. Marcel: 1) *Théâtre et religion*. Éd. E. Witte. Lyon 1958. Parvis. 2) *L'heure théâtrale*. Paris 1959. Plon.

zbyt „arytmetyczny”, drugi — nieuchwytny. Moja własna jedność wymyka mi się — nie tylko z racji ciągłej rozbieżności między tym, czym pragnę czy staram się być, i tym, czym w tej chwili jestem.

Zbliżamy się tu do zasadniczego problemu, określonego przez Marcela jako *être i avoir*. Moje *être* to jakby istota mojej osobowości, jakiś wewnętrzny i niezmienny trzon, coś, czego nie można ode mnie oddzielić. Moje *avoir* stanowi zespół akcydensów, to, co łączy mnie ze światem (mam dom, rodzinę, pomysły...) i co się zmienia, wzbogaca. *Être* dąży do tego, by przejść w *avoir*, by się zaktualizować w czasie i przestrzeni — ale ten proces realizacji zagraża samej istocie *être*, może ją zniszczyć. Cały dramat Marcela obraca się dokoła tego „tragizmu rzeczywistości”. Postaci będą szukały i broniły swego *être*.

Inny aspekt tego tragizmu polega na tym, że nasze *être* jest dla drugich zupełnie niedostępne i niepoznawalne. Ludzie sądzą nas według naszego *avoir*, jedynie dostępnego ich poznaniu. Stąd tragiczne konflikty; na takim konflikcie zbudowany jest np. dramat Marcela *L'Homme de Dieu*.

Trzecia sprawa postawiona w teoretycznych wypowiedziach Marcela to antynomia między problemem i tajemnicą. Rozróżnienie znów niezmiernie ważne dla dramatu, wyjaśnione nb. przez Fessarda<sup>27</sup>. Ludzie stają przed problemami i tajemnicą: problem wymaga rozwiązania na drodze intelektualnych procesów, poprzez zastosowanie pewnej techniki przydatnej dla wszystkich analogicznych wypadków. Istota tajemnicy polega na wprowadzeniu w te „dane” istoty trzeciej — żywego człowieka, zaangażowanego osobiście, w jakiś jedyny sposób. Dlatego w dziedzinie wolności, wiary, miłości nie ma problemów, są tylko tajemnice — jedyne i niepowtarzalne. Prawdziwy dramat nie tylko polega na tajemnicy, ale jest tajemnicą — dla autora, aktora i widza. Człowiek, osoba ludzka, znajduje się zawsze poza — czy ponad — wszelkimi danymi. To *au-delà* powtarza się stale w wypowiedziach Marcela aż po ostatnią — wstęp do zbioru krytyk teatralnych z roku 1959 (*L'Heure théâtrale*).

Nie od rzeczy będzie przypomnieć na tym miejscu, jak bardzo filozofia teatru Marcela wpłynęła na niektóre myśli o postaciach obu znakomitych estetyków francuskich — Henri Gouhier i Étienne Souriau. Wspólna jest im teza o egzystencjalnym charakterze wszelkiego prawdziwego dramatu, o przywoływaniu obecności postaci jako ostatecznym jego osiągnięciu. Za Marcelem przypomina Gouhier związek między *re-présentation* i *présence*. Wszyscy trzej wreszcie mówią o uczestnictwie, łączącym autora, aktora i widza, uczestnictwie w wielkiej tajemnicy ludzkiej.

Za ukształtowany już wyraz poglądów Priestleya wolno uznać wydaną przed paru laty publikację pod obiecującym tytułem *Sztuka dramaturga*<sup>28</sup>. Wypowiedź wyrasta także z własnych doświadczeń warsztatowych autora, częściowo poświęcona jest szczegółowym komentarzom do własnych utworów, zmierza jednak również i ku uogólnieniu.

Wśród tych uogólnień, wartych zanotowania, znajdujemy tezę o dwóch płaszczyznach każdego dramatu w teatrze. Odbiorca musi doznać rozkoszy i w planie przedstawionego życia, w które ma uwierzyć, i w planie teatralnej konwencji. Tę konwencję ma przeżyć świadomie — tak jak świadomie wybiera ją i wprowadza poeta oraz inscenizator.

<sup>27</sup> G. Fessard, *Théâtre et mystère*. W: G. Marcel, *La soif*. Paris 1938. Desclée de Brouwer.

<sup>28</sup> J. B. Priestley, *The Art of the Dramatist*. London 1957. W. Heinemann.

Znajomość konwencji teatralnej obowiązuje także krytykę literacką, gdy chce ona dotknąć problemów dramatu. Priestley unosi się gniewem na myśl o krytykach, którzy nie mają tej wiedzy o teatrze lub ją lekceważą. „Nie zniesiemy krytyków — mówi Priestley — co zgłaszają się z odczytami o Szekspirze, Calderonie, Moliere, Racinie, Schillerze, Ibsenie, Czechowie, Shawie, zakładając, że gmachy teatralne, aktorzy i aktorki to sprawy niegodne ich i naszej uwagi”<sup>29</sup>. Ale odzęguje się też Priestley od drugiego ekstremu, który na gruncie angielskim uzyskał żartobliwą nazwę *Sardoodledum*.

Na wzmiankę zasługują rozważania Priestleya o istocie poezji w teatrze — problem bardzo popularny w krytyce angielskiej — wreszcie ostra filipika przeciw koncepcji Brechta, jego teatrowi epickiemu. Koncepcja ta zapoznaje — zdaniem Priestleya — samą istotę teatru, próbuje ją pominąć czy przełamać, ignoruje naturę teatralnego uczestnictwa. W końcu wygłasza Priestley pochwałę teatru arenowego, intymnego *theatre-in-the-round*, gdzie żadne malowane zasłony czy dekoracje nie przesłaniają słowa i procesów myśli; teatru, gdzie wszystkie elementy wizualne — prócz postaci aktorów — pozostawia się wyobraźni. Gdyby mógł na nowo rozpocząć twórczość, dla takiego teatru by pisał. Interesujące są też komentarze Priestleya do własnych *time-plays* i skwapliwy akt odzęgywania się od często dawanego mu tytułu „*dramatist of ideas*”.

Niech ten krótki sygnał o książce Priestleya zamknie przegląd teoretycznych wypowiedzi samych autorów. Po pewnym wahanii pominięto tu Montherlanta, choć jego uwag o własnych sztukach ukazało się już sporo (zgromadziła je wszystkie publikacja Plejady)<sup>30</sup>. Mają one jednak bardziej charakter komentarzy niż teoretycznych sformułowań. Z żalem też wypadło ograniczyć się tu tylko do informacji o najnowszej bibliofilskiej edycji Camusa: *Medytacja o teatrze i życiu*<sup>31</sup>.

\*

Sprawozdanie to uwzględni wreszcie — zgodnie z zapowiedzią — nowsze prace poświęcone czy to próbie syntezy całej twórczości dramatycznej jednego autora, czy to analizie pewnego problemu. Nie interesuje nas na tym miejscu oczywiście względ historycznoliteracki: nie stawiamy sobie pytań, które okresy w dziejach dramatu czy którzy autorzy byli przedmiotem opracowania ani jak wygląda aktualny stan badań nad Szekspirem. Zajmuje nas problem metodologicznej natury: czy w parze z rozwojem teorii dramatu idzie też przemiana w problematyce badawczej historyków dramatu? Jakie innowacje pojawiły się w tym zakresie? Nieliczne pozycje, o których będzie mowa, przywołane zostaną tylko *exempli gratia* — celem egzemplifikacji nowego problemu czy interesującego (lub reprezentatywnego) ujęcia. Wybór dokonany został z tego właśnie punktu widzenia; może się on wydać komuś mało przekonujący.

Pierwotnym zamiarem sprawozdawcy było pozostanie na terenie prac o Szekspirze: z pewnością na tym terenie zarysują się dostatecznie jasno nowe tendencje badawcze. Od konsekwentnej realizacji tego projektu odstąpiono ze względu na niektóre studia niemieckie czy francuskie, nie dotyczące Szekspira i warte omówienia. Nadal jednak najwięcej korzystano z szekspirologii. Sprawę ułatwia też coroczny przegląd tych prac dokonywany systematycznie przez „*Shakespeare's Survey*”.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>30</sup> H. Montherlant, *Théâtre*. Paris 1954. „Bibliothèque de La Pléiade”.

<sup>31</sup> A. Camus, *Méditation sur le théâtre et la vie*. Liège 1961. Éd. „Dynamo”.

O pracach zakrojonych biograficznie nie będzie tu mowy. Tego typu studia, poświęcone tak tajemniczemu i pasjonującemu zarazem poetom jak Szekspir, zapewne nieprędko wygasną, przedłużają one jednak starą tradycję badawczą. Bezpośrednio przed wojną byliśmy jeszcze świadkami bojów, jakie staczano przeciw nadużyciom psychologizmu i biografizmu — metodom wcale jeszcze prężnym, nawet nieraz bardzo agresywnym. W ostatnich latach psychologizm wraca w innej nieco postaci — już bardziej odłączony od biografizmu<sup>32</sup>. Studia nad życiem pisarzy, próby ustalenia szczegółowego *calendarium* wiodą nadal swój szacowny żywot.

Nie zatrzymamy się też dłużej nad drugim, również nadal praktykowanym typem studiów tekstologicznych (*textual criticism*), których potrzeba i przydatność jest oczywiście bezsporna. Warto może wskazać tylko na nowe perspektywy, jakie otworzono wyciągając z faktów na pozór bardzo drobnych i mało znaczących nieoczekiwane ważne wnioski. Któżby dawniej mógł przypuścić, że dokładne ustalenie i analiza interpunkcji czy podziału na rządki w tekstach Szekspira ujawni „inscenizatorską” rękę poety! Taką właśnie rewelację przyniosło studium Flattera *Inszenizatorska ręka Szekspira* (1948).

Na wstępie już zapowiada Flatter, że wszystkie nieregularności, o których będzie mowa (graficzne rozłamanie wersu na dwa rządki, pauzy, metryczne skrócenia, nieoczekiwane akcenty) nie są przypadkowe, nie pochodzą z pośpiechu czy niedbalstwa, lecz zostały wprowadzone świadomie i celowo przez poetę. Zawiera się w nich ważna implikacja: dotyczy ona wskazówek inscenizatorskich. „Nieregularności te wyrastają do roli didaskaliów, wplecionych w sam tekst”<sup>33</sup>.

Znaczną część książki Flattera wypełnia analiza podziału wersu na rządki i sposób ich graficznego zapisania — uzupełniający się czy równoległy<sup>34</sup>. W zakresie tych zjawisk stwierdza Flatter zadziwiającą konsekwencję Szekspira. Rozmowa dwu postaci zapisana jest w formie uzupełniających się pół-wersów; zapis „równoległy” oznacza, że postaci mówiące nie słyszą się wzajem. W ten sposób zapisane są więc uwagi *a parte* lub też słowa wchodzących nagle postaci, których wypowiedź nie ma związku z poprzednią kwestią (urwaną w pół wersu). Na tekstach Szekspira dokonano później „emendacji”, zacierającej te ważne rozróżnienia. Rekonstrukcja pierwotnej postaci tekstu przywróci mu jego właściwy teatralny kształt.

Niepodobna na tym miejscu przekazać całego bogactwa problematyki w książce — wypadnie poprzestać na przykładowych wzmiankach. Interesującej analizie poddana jest np. oboczność form *thou—you*. I tu można wykryć znamienne prawidłowość *thou* sygnalizuje zawsze wzrost temperatury uczuciowej, więc i teatralnej. Wreszcie przedmiotem rozważań autora staje się interpunkcja: i ona

<sup>32</sup> H. C. Mc Curdy, *The Personality of Shakespeare. A Venture in Psychological Method*. New Haven 1953. Yale University Press.

<sup>33</sup> R. Flatter, *Shakespeare's Producing Hand. A Study of his Marks of Expression to be found in his First Folio*. London 1948 (W. Heinemann), s. 10: „Those irregularities amount to stage-directions wrought into the text itself”.

<sup>34</sup> Chodzi o dialog, w którym kwestie obu postaci, A i B, wypełniają jeden wers lub półtora wersu (łącznie).

Zapis uzupełniający	Zapis równoległy
A	A
B	B

okazuje się niezmiernie ważna! Zarówno jej obecność, jak i brak: zagęszczenie przecinków i dwukropków (*heavy punctuation*) czy ich względny brak (*light punctuation*). To główny wskaźnik tempa dialogów: ciężka interpunkcja ma zachęcić aktora do zwolnienia tempa, lekka — do przyspieszenia, *accelerando*. Przy pomocy interpunkcji sygnalizuje Szekspir również gestykę postaci; zwłaszcza dwukropek, twierdzi Flatter, zostawia miejsce na gest, który w dramacie Szekspira stale wyprzedza słowo. Nie narzekajmy więc na brak didaskaliów w tekstach poety. Jest ich pod dostatkiem!

Zatrzymaliśmy się przez chwilę przy studium wyraźnie tekstologicznym, filologicznym, by podkreślić jego nową orientację na teatr. Ale w stronę teatru prowadzą oczywiście bardzo liczne — i coraz liczniejsze — prace i jawnie teatrologiczne w swoich tytułach, i ubocznie czy częściowo teatrologiczne w swojej problematyce i wynikach.

„Shakespeare's Survey” rejestruje co rok wiele ważnych studiów z tego zakresu. Jak wiadomo, trwa jeszcze spór o charakter sceny szekspirowskiej (w sensie zupełnie materialnym tego słowa, np. — arena czy *inner stage*), o udział czy zupełny brak dekoracji. Przełomowe znaczenie przypisują tu szekspirologowie książkom: Kernodle'a *Od sztuki do teatru*<sup>35</sup> i Herbage'a *Teatr dla Szekspira*<sup>36</sup>. Podkreśla się zazwyczaj przy tej okazji niezawodną użyteczność tych studiów dla współczesnych inscenizatorów Szekspira; ze swej strony dodajmy, że pożytek dla badaczy dramatu jest równie niewątpliwy. Przekonać o tym może książka Herbage'a, gdzie sporo miejsca poświęca autor zreferowaniu sporu o charakter gry aktorskiej w epoce elżbietańskiej (realistyczny czy skonwencjonalizowany). Po stronie konwencji opowiedział się Bertram Joseph w książce szczegółowo już zreferowanej w „Pamiętniku Teatralnym”<sup>37</sup>. Wiedza o grze aktorskiej, o obowiązującej wówczas symbolice gestów, otwiera zupełnie nowe perspektywy na zrozumienie samych tekstów dramatycznych.

Przybyło też w omawianym okresie sporo książek o widowni i odbiorze sztuki teatralnej w poszczególnych epokach<sup>38</sup>. Niektóre z tych studiów wyraźnie nawiązują do wpływu galerii na sztukę dramatyczną owych czasów.

Znajomość życia teatru i wszystkich jego imponderabiliów owocuje znakomicie w pracach historycznoliterackich Nicolla (pięciotomowa *Historia dramatu angielskiego*) czy Scherera. Obaj mają równe prawa do miana teatrologów, jak i do tytułu badaczy literatury. Może praktyczniej będzie zatrzymać się przez chwilę przy monografii jednej epoki teatralnej niż przy syntezie dziejów dramatu.

Metoda wypracowana na użytek badaczy dramatu ujawnia się w dwu niezmiernie ważnych dziełach Scherera: w monografii o Beaumarchais'm<sup>39</sup> i w monografii o dramaturgii klasycznej<sup>40</sup>. Obie książki wprowadzają w tytułach termin

<sup>35</sup> R. Kernodle, *From Art to Theatre*. 1944.

<sup>36</sup> A. Herbage, *Theatre for Shakespeare*. Toronto 1956. University of Toronto Press.

<sup>37</sup> B. Joseph, *Elizabethan Acting*. Oxford 1951. Rec. G. Sinki w: „Pamiętnik Teatralny”, 1956, z. 2/3, s. 466—478.

<sup>38</sup> A. Herbage, *Shakespeare's Audience*. 1941. — H. S. Bennett, *Shakespeare's Audience*. 1944. — H. W. Pedicord, *The Theatrical Public in the Time of Garrick*. 1954. — C. Leech, *The Caroline Audience*. W: *Shakespeare's Tragedies*. — J. J. Lynch, *Box Pit and Gallery*. Stage and Society in Johnson's London 1953.

<sup>39</sup> J. Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*. Paris 1954. Nizet.

<sup>40</sup> J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris 1950. Nizet.

*dramaturgie*, obie też stosują ten sam schemat konstrukcji. Rozróżnia mianowicie Scherer strukturę wewnętrzną i zewnętrzną sztuki, prócz tego omawia szeroko problem widowni i jej wpływ na dramat. Stąd trzy części w każdej z monografii: budowa wewnętrzna, budowa zewnętrzna i przystosowanie sztuki do widowni (*adaptation de la pièce au public*).

Wprowadzony w tytule termin *dramaturgia* oznacza w książkach Scherera technikę, zespół procedurów technicznych, wspólnych całej epoce czy twórczości jednego pisarza. W praktyce chodzi po prostu o środki artystyczne dla danego okresu bardziej znamienne. Prace Scherera mają niezwykle bogatą (dla nas — w porównaniu z naszymi pracami o dramacie — rewelacyjną) podstawę źródłową. „Oparliśmy się — stwierdza autor we wstępie — na wszystkich danych dotyczących organizacji materialnej teatrów w XVII wieku”. Do tego dodać należy rozległe poznanie całego repertuaru epoki, pism teoretycznych związanych z dramatem oraz wszystkiego, co daje nam pojęcie o odbiorcach, ich reakcji i wymaganiach. Już wgląd w wyposażenie naukowe dzieł Scherera pozwala odtworzyć koncepcję dramatu, jaka tym książkom patronuje: akcent pada wyraźnie na złożoną zależność i materialnej, i społecznej natury, na ścisły związek z życiem teatru. Książki Scherera dają więc rozległą wiedzę o tym życiu, np. o dziejach kurtyny, maszynarii teatralnej itd. Jednocześnie jednak stawiają problem jedności czasu i miejsca w zupełnie nowych perspektywach. Przyjrzał się Scherer również sprawie podziału na akty i sceny, ale także i formom zapisu słownego w dramacie, zwłaszcza formom skonwencjonalizowanym, takim jak *stanca*, *stychomytia*, *sentencja*, *list*.

Imponująco rozległa podstawa materiałowa *Dramaturgii klasycznej* Scherera znalazła wyraz w niezwykle bogatych aneksach. Aparat naukowy dzieła (łącznie 50 stron druku) obok bibliografii tekstów, rozpraw teoretycznych i opracowań obejmuje liczne i pożyteczne aneksy. Treść ich jest bardzo różnorodna: słowniczek terminów teatralnych, ilość postaci w poszczególnych sztukach, liczba wierszy, chronologia dramatów, wykresy, indeks nazwisk, wreszcie — na 10 stronach! — wprowadzenie w fabułę poszczególnych utworów (Scherer wymaga tego od prac magisterskich i nawet doktorskich!). W sumie dzieło niezwykłej i wszechstronnej erudycji, bogate nie tylko w informację, lecz i w zagadnienia.

Największe sprzeciwy budzi tylko schematyczne — i w obu książkach Scherera obecne — rozróżnienie: *budowa zewnętrzna i wewnętrzna* oraz „przydział” do nich poszczególnych elementów dramatu. Budowie wewnętrznej (*structure interne*) przydziela Scherer koncepcję ogólną, koncepcję postaci, sprawy akcji i czasu, podczas gdy podział na akty i sceny, formy sceny, miejsce, zapis słowny zostaną odniesione do *structure externe* jako bezpośrednio zależne od warunków materialnych teatru i konwencji. Hm! Wreszcie szczegółowy opis konwencji, różnych *bienséances* teatru klasycznego znajdziemy w części trzeciej dzieła, gdzie mowa o widowni i jej wpływie.

Tak entuzjastycznie tu przedstawiona książka Scherera nie jest na gruncie tradycji francuskiej zupełnie nowatorska. Prace Gustawa Cohena nad teatrem średniowiecznym czy Allévy-Viala nad inscenizacją romantyczną utorowały jej już znakomicie drogę. Nowatorski wydaje się tu użytek z wiedzy o teatrze w pracy o dramacie.

Związek tekstu dramatycznego z teatrem staje się przedmiotem różnego typu studiów. Scherer reprezentuje tu tylko jedną możliwość, zresztą różną od problematyki poprzednio wspomnianego Flattera. Jeszcze inaczej spojrzą na tę sprawę inni badacze tego, co ogólnie można ująć angielskim terminem *stage*

*business* w dramacie. Taki ogólny tytuł nosi studium o Szekspirze z roku 1955<sup>41</sup>.

Do tej problematyki należy oczywiście udział muzyki, tańca czy geŝtyki w dramacie, coraz częściej interesujący badaczy. Zajmowano się w ten sposób i Szekspirem, i innymi autorami. Warto na tym miejscu przynajmniej przytoczyć tytuły niektórych studiów, tytuły dostatecznie „mówiące”, by wprowadzić w sedno problematyki: *Użytek z muzyki w dziele Szekspira*<sup>42</sup>, *Obraz sceniczny u Szekspira*<sup>43</sup>, *Mimika i geŝtyka w dziele dramatycznym Gerarda Hauptmanna*<sup>44</sup>, *Forma sceniczna dramatów Andrzeja Gryphiusa*<sup>45</sup>.

Odsłonięciu teatralnego widzenia Ibsena służy książka Johna Northama *Dramatyczna metoda Ibsena*<sup>46</sup>. Autora interesują najbardziej postaci. Od razu na wstępie stawia tezę, że Ibsen „ukazuje postaci nie tylko w dialogu, lecz także przy pomocy sugestywności szczegółów wizualnych, zawartych w jego ważnych z tego względu wskazówkach scenicznych”<sup>47</sup>. Sugestie wizualne uzupełniają dialog w prezentacji postaci, dostarczają nam wielu dodatkowych informacji — pośrednio, poprzez reakcje postaci na światło, kolor, przedmioty i sytuacje. Rygory narzuczonego sobie realizmu nie pozwalają Ibsenowi na bezpośrednią charakterystykę — pozostają mu środki teatralnej implikacji i sugestii.

Każdy dramat zostanie tu ujęty oddzielnie jako odrębna całość. Kolejno analizie poddane zostaną takie elementy, jak geŝtyka, rekwizyty, kostium, równoległe sytuacje (np. wejście dwóch postaci), miejsce sceniczne. Wszystkim tym sprawom przygląda się autor ze względu na postaci, wciąż szuka nowej odpowiedzi na pytanie: jak buduje Ibsen naszą wiedzę o postaciach?

Northama pasjonuje sprawa ewolucji Ibsena jako dramaturga. Do wniosków uogólniających prowadzi autora zestawienie sztuk (w chronologicznym porządku), jak również analiza kolejnych wersji jednej sztuki. Tendencja rozwojowa Ibsena to odwrót od realizmu powierzchniowego (*surface realism*), rozwój dążeń syntetycznych i symbolicznych. W istocie Ibsen pragnie poprzez szczegóły codziennego życia odsłonić „wieczną tajemnicę ludzkiej osobowości w walce z koniecznością”. Jakkolwiek analiza poszczególnych utworów nie może zadowolić (wydaje się zbyt pospieszna i ogólnikowa), książka ze względu na metodę i problematykę warta jest uwagi.

Skoro jesteśmy przy problemie postaci i jej prezentacji za pomocą środków teatralnych, należy wspomnieć o innych próbach „technicznego” spojrzenia. Nową próbą jest odczytanie w postaciach wielkich ról teatralnych. Podjęto taką pracę — uczynił to Descotes — w stosunku do postaci Racine’a, co prawda już z pers-

<sup>41</sup> A. C. Sprague, *The Stage Business in Shakespeare's Plays. A Postscript*. London 1953. Society for Theatre Research Pamphlet. Series 3.

<sup>42</sup> J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music*. Gainsville 1955.

<sup>43</sup> R. Fricker, *Das szenische Bild bei Shakespeare*. „Annales Universitatis Saraviensis”, 1956, s. 227—240.

<sup>44</sup> K. Sengenberger, *Mimik u. Gestik im dramatischen Werke Gerhart Hauptmanns*. München 1953. Dysertacja doktorska.

<sup>45</sup> O. Wolters, *Die szenische Form der Trauerspiele des Andreas Gryphius*. 1958.

<sup>46</sup> J. Northam, *Ibsen's Dramatic Method. A Study of the Prose Dramas*. London 1953. Faber u. Faber.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 11.

pektywy znanych nam dziejów scenicznych jego dramatu<sup>48</sup>. Jeszcze inaczej spojrział na postaci dramatu romantycznego Descotes w swojej wcześniejszej książce<sup>49</sup>. Korzystając obficie z różnego typu przekazów dotyczących epoki, wskazał autor na wielki wpływ aktorów, głównie zaś aktorek, na postaci sztuk romantycznych. Kapryśne i chciwe efektownych ról aktorki żądały od swoich przyjaciół-poetów (Dumasa czy Hugo) wprowadzenia postaci, które dałyby im okazję do popisu. Poeci — jak dowodzi Descotes — ulegali damom swego serca. W ten sposób uzyskujemy nowy klucz do „zobaczenia” tych postaci. Znamienny tytuł książki Descotesa o aktorach: *Dramat romantyczny i jego wielcy twórcy* — odnosi się do głównej tezy, że wielkimi twórcami dramatu romantycznego, twórcami, którzy zdecydowali o jego teatralnym triumfie, są właśnie ówcześni wielcy aktorzy.

Współpraca aktorów i inscenizatorów z poetami, ich twórczy wkład w ostateczne ukształtowanie dzieła teatralnego już jest i na pewno będzie w przyszłości przedmiotem coraz żywszego zainteresowania. Żadna monografia o Claudelu nie pominie już nazwiska Barraulta — ze względu na jego twórcze inscenizacje; przy analizie *Stanu obłączenia* Camusa zawsze zetkniemy się z pytaniem, ile w tym tekście jest z Camusa, ile zaś z Barraulta.

Może na tym miejscu, gdy mowa o różnych aspektach problemu: teatr i dramat, trzeba też przypomnieć wydawnictwo francuskie Collection „Mises en scène”, gdzie obok tekstu autorskiego znajdujemy tekst drugi — inscenizatorski, równolegle biegnący, oraz analizy wstępne<sup>50</sup>. Publikacje te mają także cel czysto historyczny, oczywiście: mają zapisać możliwie najwierniej daną inscenizację. Jednocześnie jednak stają się nową interpretacją dramatu, interpretacją przemyślaną i sprawdzoną na deskach scenicznych przez człowieka teatru. Są więc wszystkie powody, by w przeglądzie badań nad dramatem znalazło się i dla nich miejsce. W kolekcji tej reprezentowani są znakomici reformatorzy teatru francuskiego: Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin; spośród młodszych i żyjących: Jean Louis Barrault, Jean Vilar, Marcel Herrand czy André Barsacq. Dziś kolekcja liczy już kilkadziesiąt pozycji. Założenia jej wyraża formuła powtarzająca się w publikacji: „Dzieło dramatyczne ujawnia się dopiero na scenie. Analiza wyłącznie literacka nie jest w stanie dotrzeć do tekstu, który został napisany po to, by go wypowiedzieć, odegrać i przeżyć w rytmie zbiorowym”<sup>51</sup>.

Coraz częściej też wraca w najnowszych badaniach problem czasu i przestrzeni. Ma on swój teatralny aspekt, gdy przedmiotem zainteresowania jest konstrukcja czasu i przestrzeni teatralnej, bywa jednak rozpatrywany także i ze względu na filozoficzną koncepcję patronującą danej sztuce. Wielu badaczy łączy obie sprawy (Souriau, Petsch), wprowadzając nawet łączny termin *Zeit-Raum* czy *espace-temps*. Nie jest to jednak powszechnie przyjęte: Scherer analizuje czas i miejsce oddzielnie, jako dwa odrębne zagadnienia. Omówimy kolejno oba stanowiska.

<sup>48</sup> M. Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Jean Racine*. Paris 1957. P.U.F.

<sup>49</sup> M. Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs. (1827—1839)*. Paris 1955. P.U.F.

<sup>50</sup> „Collection Mises en scène”, pod red. P. A. Toucharda. Éditions du Seuil.

<sup>51</sup> „Une oeuvre dramatique ne se révèle qu'à la scène. La seule explication littéraire est impuissante à pénétrer un texte qui fut écrit pour être dit, mimé, vécu selon un rythme collectif”.



Pierwsze z nich reprezentują, jak wspomniano, wielkie nazwiska: Robert Petsch, częściowo Georges Poulet i Etienne Souriau. Wyprzedza i patronuje im Maurycy Maeterlinck, który już w r. 1928, w *Życiu przestrzeni* (*La Vie de l'espace*), wskazał na ścisły, nierozzerwalny związek między czasem i przestrzenią; związek ten winien wyrazić się we wspólnym pojęciu (*le temps spatialisé*). Istotę i formy dramatu Petscha<sup>52</sup> objęliśmy poprzednim sprawozdaniem — przypomnieć tu jednak warto, że termin *Zeit-Raum* wprowadzony został po to, by podkreślić nierozzerwalny związek tych dwóch wymiarów procesu dramatycznego. *Zeit-Raum* przenosi i konkretyzuje ten proces, ogarnia wszystko — i to, co dzieje się na scenie, i to, co zachodzi poza nią, we wspomnianych tylko miejscach; wszystkie zdarzenia, należące do *Vorgeschichte* i te, które nastąpią po opuszczeniu kurtyny (*Nachgeschichte*). I czas, i przestrzeń zależą od warunków materialnych teatru — od budowy sceny, scenerii, czasu trwania przedstawienia, antraktów. W stosunku do czasu wprowadził też Petsch rozróżnienia, które pojawiały się potem w różnych studiach szczegółowych. Mówi on mianowicie o czasie: a) widocznym, b) dostrzegalnym, c) pomyślanym; o rozciągłości czasu, trwaniu i gęstości; ustala pewne prawa rządzące ukształtowaniem czasu w dramacie.

Zainteresowania Souriau dla tej problematyki wyraźnie rosną; poświęca im sporo miejsca w swojej *Estetyce teatralnej*. *Espace-temps* będzie omówione szczegółowiej na przykładzie *Cyda*<sup>53</sup>.

Rozważania Souriau rozpoczyna próba postawienia problemu — postawienia go w kategoriach, przez Souriau później nazwanych mikrokosmos sceniczny i makrokosmos teatralny. Co robią postaci, których nie ma teraz na scenie? Jaka jest ta „geografia poetycka” wokół sceny? Jak oceniać i obliczać odległość różnych miejsc wspomnianych w dialogu?

Na ogół przestrzeń w teatrze oblicza się na podstawie czasu potrzebnego na jej pokonanie. Ale w teatrze klasycznym, w teatrze poezji wierszowanej, przestrzeń i czas liczy się według ilości wersów. „Wers staje się stałą i nieodzowną jednostką czasu-przestrzeni”. W ten sposób możemy określić, że odległość między pałacem królewskim i domem księcia „wynosi 14 wersów”. Nie znamy tempa, w jakim recytowano wiersze za czasów Corneille'a, ilość wersów może nam dać tylko bardzo ogólne wyobrażenie. Zresztą trzeba wciąż pamiętać o czysto symbolicznym charakterze związku przestrzeni i czasu.

Rozważania o czasie i przestrzeni kończą dwa wnioski: oba dotyczą wizji teatralnej Corneille'a. W pierwszym z nich stwierdza Souriau ogólnie wielkie bogactwo i konkretność wyobraźni poety; drugi mówi o widzeniu dramatu na scenie symultanicznej. Tak pomyślana jest przestrzeń w *Cydzie* i wszelkie inne rozwiązania scenograficzne byłoby sprzeczne z intencją poety.

Problemu przestrzeni scenicznej dotyczy też studium Souriau o pejzażu w dramacie, pejzażu ewokowanym w tekście dialogu. Studium to omówione zostało w poprzednim sprawozdaniu<sup>54</sup>.

Problem czasu w dramacie jako problem zupełnie samodzielny postawiono już dawno. Przypomnijmy książkę Ferdynanda Junghansa *Czas w dramacie*<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> R. Petsch, *Wesen u. Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*. Halle (Saale) 1945. Max Niemeyer Verlag.

<sup>53</sup> E. Souriau, *Le Cid et l'espace-temps*, „Revue d'Esthétique”, 1950, t. 3.

<sup>54</sup> E. Souriau, *Paysages shakespeariens et paysages raciniens*. „Revue d'Esthétique”, 1960, t. 13, z. 1.

<sup>55</sup> F. Junghans, *Zeit im Drama*. Berlin 1931. Wspomniany już Berton przypomina jednak, że sprawą czasu u Szekspira zajmowano się gorąco już

obszerną monografię, o bogatej i szczegółowej problematyce, obejmującą zarówno podstawowe dystynkcje, jak i sprawy praktycznej natury. Do nich należą np. teatralne sposoby przedstawienia płynącego szybko czy wlokącego się czasu. Wśród tych środków teatralnych znalazły się sygnały świetlne, akustyczne (bicie zegara, dzwony), rola rekwizytów i scenografii, wreszcie samego dialogu. Funkcja czasowa wypowiedzi słownych nie sprowadza się tylko do wzmianek o płynącym czasie; czas konstruują także same repliki, ułożone w błyskawiczne cięcia jak w stychomytii lub też w powolne, rozdłużane pauzami frazy.

Zainteresowanie czasem w dramacie podniecały ówczesne eksperymenty w twórczości Pirandella, Wildera (*Nasze miasteczko*), przede wszystkim zaś *time plays* Priestleya, do dziś jeszcze przyciągające badaczy<sup>56</sup>. Po wojnie studia tego typu mnożą się coraz bardziej, zresztą równoległe do studiów o czasie powieściowym. Mają one różny charakter i różnych spraw dotyczą, np. prezentacji czasu w dramacie elżbietańskim<sup>57</sup> lub tempa w sztukach Szekspira<sup>58</sup>. Przełomową datę stanowi w tym zakresie publikacja Pouleta *Studia o czasie ludzkim*<sup>59</sup>, gdzie w polu zainteresowania autora obok powieściopisarzy znaleźli się i dramaturdzy (Molière, Racine, Marivaux, Musset).

Książka Pouleta ma już dziś zasięg międzynarodowy, znana jest też zarówno w kręgu badaczy literatury, jak i filozofów, wystarczy więc ogólnie przypomnieć jej charakter i tezy. Punktem wyjścia staje się przemiana w koncepcji czasu, koncepcji historycznie uwarunkowanej i zmiennej. Wstęp ukazuje więc rozwój tej koncepcji od średniowiecza po Sartre'a. Dalsze rozdziały książki — z których każdy stanowi studium o innym autorze — przynoszą rozwinięcie i egzemplifikację tez wstępnych.

Zatrzymajmy się na chwilę przy studium, które nosi tytuł *Uwagi o czasie Racine'a* (*Notes sur le temps racinien*). Analiza czasu u Racine'a również nawiązuje do wstępu, do części charakteryzującej XVII wiek. Najbardziej znamienny dla Racine'a jest motyw trwania, ciągłości. Ma on swój wydzźwięk tragiczny — bo ciągłość oznacza nieustanne ciążenie przeszłości, nieodwracalnej i nie do unicestwienia. „Cały dramat Racine'a przedstawia się jako inwazja fatalnej przeszłości, przeszłości determinującej, przeszłości — przyczyny sprawczej, na teraźniejszość, która rozpaczliwie chciałaby się od tej przeszłości uwolnić”<sup>60</sup>. Walka przeciw tej tyranii minionego czasu zostanie pokazana na przykładzie kilku tragedii Racine'a.

---

w w. XIX, dyskutując doktrynę podwójnego czasu (*du double temps*). W latach 1849—1850 J. Wilson ogłasza artykuły o jednościach dramatycznych w dziele Szekspira, w 1852 r. ukazuje się książka F. Guizota *Shakespeare et son temps*, w 1880 r. studium E. Rose'a *Inconsistency of Time in Shakespeare's Plays*.

<sup>56</sup> E. Stürzlj, *Die Zeit in den Dramen J. B. Priestley*. „Germanisch-Romanische Monatschrift”, styczeń 1957.

<sup>57</sup> M. Buland, *The Presentation of Time in the Elizabethan Drama*. New Haven 1946. Yale University Press.

<sup>58</sup> J. W. Draper, *The Tempo-Patterns of Shakespeare's Plays*. Heidelberg 1957. „Anglistische Forschungen”, z. 90.

<sup>59</sup> G. Poulet: 1) *Études sur le temps humain*. Paris 1950. Plon. Wyd. 1: Edinburgh 1949. Edinburgh University Press. 2) *La distance intérieure*. Paris 1952. Plon.

<sup>60</sup> Poulet, *Études sur le temps humain*, s. 106.

W dramacie Racine'a dostrzega też Poulet historyczny punkt widzenia. Polega on — zdaniem autora — na szczególnym wyposażeniu postaci w zdolność widzenia siebie w perspektywie przyszłości. Pamięć przeszłości i wiedza o mającym nadejść czasie — na tle pewności, że jest ponad nami trwała, wieczysta, ponadludzka rzeczywistość. W teatrze Racine'a, jak u myślicieli średniowiecza, istnieje potrójne trwanie (*trois durées parallèles*): „rwany, nie ciągły czas aktualnych namiętności, ciągle trwanie dopełnień woli Bożej i wreszcie sama wola Boga w swojej czystej beczasowości”<sup>61</sup>.

Tezy Pouleta, podbudowane wielką wiedzą historyczną o rozumieniu czasu w poszczególnych epokach, nie doprowadzają do bezpośrednich wniosków o konstrukcji teatralnego czasu w dramatach. Wydaje się nawet, że autor nie interesuje się tą specyficznością dramatu: tak samo, w podobnych kategoriach rozważa koncepcję czasu w powieści. Ale mimo wszystko analiza pewnych wydarzeń (finały sztuk) i samego procesu dramatycznego ze względu na naczelną koncepcję czasu wzbogaca wiedzę o teatrze Racine'a o nowe wymiary.

*Czas i przestrzeń w teatrze* — to podtytuł książki Bertona o Szekspirze i Claudelu<sup>62</sup>. Choć pojęcia czasu i przestrzeni zostają rozróżnione, Berton podkreśla ich ściśle zespolenie. „Problemy metafizyczne Czasu i Przestrzeni są tak podobne, tak często łączono je w historii myśli ludzkiej, że można o nich mówić łącznie”<sup>63</sup>.

Książka Bertona zawiera trzy wielkie części: *Zegar i mapa świata; Trwanie i sceneria; Czas i przestrzeń*. *Zegar i mapa świata* — to wprowadzenie w koncepcję historyczną i geograficzną czasu i przestrzeni, analiza sposobów rozszerzenia sceny w czasie i przestrzeni. W drugiej części interesuje autora sprawa jedności teatralnych, raczej — w tym wypadku — ich przełamanie. I tu na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia kompozycji, ubocznie zaś — inscenizacji; wreszcie w trzeciej części czas pojęty jest jako coś subiektywnego, przeżywanego przez człowieka w działaniu, namiętności, uczuciu śmierci. W tej ostatniej problematyce autor przyznaje się do pewnego długu wobec Pouleta.

Rozważania te wiążą się jednak z teatrem. „Wszystko, co piszę w tym studium, będzie podporządkowane pojęciu teatru” — zapowiada Berton<sup>64</sup>. Ogólnikowość spostrzeżeń niewątpliwie rozczarowuje. Analiza czasu w dramacie Szekspira zatrzymuje się najdłużej przy rozbieżnościach między czasem historycznym i dramatycznym (to właśnie sprawa tak długo dyskutowanego *double-temps* Szekspira). „Cały problem czasu w teatrze — pisze Berton — sprowadza się więc do tego: jest to stosunek między czasem fikcyjnym i rzeczywistym, między czasem przedstawienia, które trwa kilka godzin, i założonym czasem akcji, która może trwać miesiące i lata”<sup>65</sup>. (Hm! O tym wiemy już dość dawno.) Szekspira i Claudela łączy ambicja wyrażenia totalnego dramatu, który

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>62</sup> Berton, *Shakespeare et Claudel. Le temps et l'espace au théâtre*. Zob. przypis 3.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 47: „*Tout ce que je vais écrire dans cet essai sera subordonné à la notion du théâtre*”.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 112—113: „*Tout le problème du temps au théâtre se résume donc à ceci: c'est le rapport entre le temps réel et le temps fictif, entre le temps de la représentation, qui dure quelques heures, et le temps supposé de l'action, qui peut durer des mois ou des années*”.

objąłby wszechświat i przekroczył granice Czasu i Przestrzeni — stwierdza autor zamykając drugą część książki.

Najciekawsze, najoryginalniejsze stwierdzenia znajdujemy jednak w części trzeciej, *Czas i przestrzeń*, dość pośpieszne przy analizie Szekspira, daleko wnikliwsze w partiach poświęconych Claudelowi. Czas Szekspira burzy, czas Claudela buduje. Pierwszy jest raczej stanem duszy, drugi formą istnienia (*état d'être*). Teza ta będzie szczegółowiej przedstawiona. Wreszcie dotknie Berton „spraw śmierci” (*affairs of death*) w dziele obu poetów i symboliki ich dramatów.

Obok pewnych rozczarowań książka przynosi też wiele nowych ujęć i może poddać niejedną twórczą sugestię badawczą.

Sprawozdanie otworzyła informacja o różnych rodzajach spojrzenia na dramat w teatralnym aspekcie; omówiono też — skrótowo — parę studiów o czasie i przestrzeni w dramacie. Pozostaje jednak nadal — nietknięty! — gąszcz prac zmierzających do odkrycia naczelnej zasady strukturalnej poszczególnych dramatów. Nie zawsze pada termin struktura, nie zawsze też cel jest jasno sformułowany. W angielskich pracach zamiar ten bywa różnie określony w tytule: *the structure*<sup>66</sup>, *the design*<sup>67</sup>, *the pattern*<sup>68</sup>, *the unity*<sup>69</sup>. Studia o takich tytułach łączy zazwyczaj semantyczny zakrój: zasadę strukturalną dramatu wiążą one z nadrzędnym znaczeniem dramatu. Nie sposób oczywiście omówić większej ilości prac tak pomyślanych: *exempli gratia* przyjrzyjmy się na chwilę studium Roberta B. Heilmana *Jedność „Króla Leara”*. Autor uchodzi za głośnego reprezentanta Nowej Krytyki; współpracował z Cleanthem Brooksem w jego wczesnych publikacjach; jest autorem kilku bardzo wysoko ocenianych monografii o dramatach Szekspira<sup>70</sup>.

„Jedność *Króla Leara* nie leży na powierzchni — pisze autor. Tylko częściowo można ją przedstawić w kategoriach stosunków akcji. W istocie — jak w każdej wielkiej sztuce — jest to kwestia tematu; temat zaś dosięga subtelnie wszystkich dramatycznych i obrazowych struktur”<sup>71</sup>.

Zgodnie z tą zapowiedzią, Heilman szuka jedności dramatu i na płaszczyźnie akcji, i w strukturze innych elementów utworu. Stawia sobie pytania: jaki jest sens wątku Leara i wątku Glostera? Jak się te dwa wątki łączą? Oba wątki ilustrują dwa „błędy w rozumieniu”. Na tym polega tragiczna wina obu postaci. *Król Lear* jest tragedią o sposobach poznawania prawdy; jej integralność (kompletność) polega właśnie na „dwoistej prezentacji tragicznych błędów poznania”. To jeden klucz do utworu.

Ale jest i drugi: to subtelnie zaszyfrowana symbolika związków rodzinnych Leara. Konflikt zła i dobra w świecie staje się jakby emanacją zła i dobra wal-

<sup>66</sup> A. Bonjour, *The Structure of Julius Caesar*. Liverpool 1958. Liverpool University Press.

<sup>67</sup> H. S. Wilson, *On the Design of Shakespearian Tragedy*. Toronto 1957. University of Toronto Press.

<sup>68</sup> K. Muir, *Shakespeare and the Tragic Pattern*. London 1959. Oxford University Press.

<sup>69</sup> R. B. Heilman, *The Unity of King Lear*. W: *Critics and Essays in Criticism*. New York 1949. Ronald Press Co.

<sup>70</sup> R. B. Heilman: 1) *This Great Stage* [monografia o *Królu Learze*]. Baton Rouge 1948. Louisiana University Press. 2) *Magic in the Web. Action and Language in Othello*. Lexington 1956. University of Kentucky Press.

<sup>71</sup> Heilman, *The Unity of King Lear*, s. 154.

czącego w każdym człowieku. Fakt, że Lear jest ojcem Goneril też ma znaczenie symboliczne — to symboliczna eksterioryzacja zła tkwiącego w nim samym.

Związek Leara ze starszymi córkami ujawnia w pełni najgłębszą ironię tragedii i zasadniczy jej temat. Samo istnienie Goneril i Regan stanowi tragiczną winę Leara. Pełne ironii są też liczne paralelizmy i odwrócenia sytuacji w sztuce. Ironiczne jest poznanie, do którego dochodzi wreszcie Lear i Gloster. Analiza symbolicznych związków między elementami utworu, poszukiwanie syntetycznego klucza, odsłonięcie rysunku ironii — to znamiona metody, często przez Nową Krytykę stosowanej. W omawianym szkicu stosunkowo niewiele mówi autor o obrazach poetyckich; w pełnej monografii o *Królu Learze* i w książce o *Otellu* analiza obrazów zajmuje wybitne miejsce.

Heilman należy, jak wspomniano, do bardziej reprezentatywnych przedstawicieli Nowej Krytyki. Obok niego postawić należy Cleantha Brooksa i przypomnieć studium o *Makbecie*, które było przedmiotem gorących kontrowersji<sup>72</sup>. Klucz do *Makbeta* stanowią — jak sugeruje Brooks — dwa obrazy: nagie dziecko i odziane sztylety (*the clothed daggers and the naked babe*). „Mechanizm i życie — środek i cel — śmierć i narodziny — to, co winno być nagie i czyste, i to, co trzeba ubrać i ogrzać” — dwa wielkie symbole, obecne w całej tragedii. Nagie dziecko to ludzkość sama (*essential humanity*), ludzkość odarta ze wszystkiego, a jednak tak różnorodna, jak w ogóle przyszłość; *cloak of manliness* to różne przybrania, w które ludzkość się stroi — honor, hipokryzja. Po nieludzki kostium sięga Makbet, by przykryć swą ludzką istotę. Dwu obrazów użył Szekspir jako swych „ironicznych instrumentów”.

Przypomnieliśmy tu główne tezy Brooksa, gdyż o nie — i o całą metodę wywodu — skrzyżowała z autorem sztylety wybitna badaczka angielska, Helen Gardner<sup>73</sup>. Interpretacja metafor poety użytych w jednym utworze, oderwana od właściwych kontekstów, jest bardzo zawodną metodą — mówi nam Gardner. „Stawiając właściwe pytania historyczne i poznając język autora dochodzimy do celu”<sup>74</sup>. Konteksty historyczne każdego dzieła są bardzo rozległe, ale bez ich poznania jesteśmy skazani na omyłki. Nie wolno też uchylać się od dobrej znajomości najbliższego kontekstu: języka, którym mówi poeta, znaczeń, jakie mają jego słowa (w danej epoce i w danym utworze). I Helena Gardner każe dotrzeć do jedności utworu, do jego „poetyckiego ośrodka” (*imaginative centre*), ale każe nam stale pamiętać o historycznej naturze każdego dzieła — i o naszych historycznych uwarunkowaniach, które ograniczają nasz sąd i nie pozwalają ani poznać wszystkich znaczeń utworu, ani też zdobyć się na trwałą, raz na zawsze aktualną interpretację. „Pogłębienie historycznego rozumienia, ustawienie dzieła w odpowiednim kontekście” to najbezpieczniejsza droga do odczytania i struktury, i znaczenia — bo to odczytanie stanowi istotnie główny cel interpretacji.

Ale polemiczne ciosy Heleny Gardner spadają nie tylko na Nową Krytykę — kieruje je badaczka również przeciw freudystycznym i „mitycznym” wyjaśnieniom dzieła literackiego. Zarzut jest ogólny — metodycznej natury, jednak materiał egzemplifikacyjny czerpie autorka znów z terenu szekspiologii. O ahistoryczną, więc błędną i zawodną, postawę oskarża zarówno „ontologicznych kryty-

<sup>72</sup> C. Brooks, *The Naked Babe and the Cloak of Manliness*. W: *The Well Wrought Urn*. New York 1947. Harcourt, Brace and Co.

<sup>73</sup> H. Gardner, *Interpretation*. W: *The Business of Criticism*. Oxford 1959. Clarendon Press.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 62.

ków" (Nowych Krytyków), wyjmujących utworów z wszelkich kontekstów, jak i szkołę Chicagoską, pod przewodnictwem Crane'a, oraz *archetypal critics*. Mimo różnic w terminologii i wytyczonych celach krytycy wszystkich trzech ugrupowań postępują podobnie: poprzez analizę czy to języka i symbolicznych obrazów, czy to głównych tematów, czy to odwiecznych mitów, ukrytych w fabule i bohaterach, zmierzają do ustalenia istotnych, wieczystych znaczeń. To jest właśnie ahistoryczne postępowanie.

Książka Heleny Gardner — i jej zarzuty — stała się dla nas okazją do przypomnienia trzech kierunków badawczych, o których była już mowa w poprzednim sprawozdaniu. Powoływaliśmy się tam także na najważniejszych reprezentantów tych szkół i ich studia. Studia te istotnie dotyczyły przeważnie Szekspira: *Makbeta* i *Króla Leara* (wymienione przed chwilą prace Brooksa i Heilmana z obozu Nowych Krytyków, studium Normana Macleana z Chicagoskiej grupy<sup>75</sup>, eseje Francisca Fergussona, również „arystotelika”<sup>76</sup>, czy *archetypal critics*).

W zbiorze studiów Heleny Gardner można wyczytać jeszcze jeden protest: przeciwko religijnym interpretacjom każdego dramatu, przeciw stałemu odnośzeniu do *Biblii* oraz mistycznej egzegezie wątków i postaci. Tendencję tę łączy Gardner z „mitomanią” pewnego odłamu krytyki. Postawę tę — mówi badaczka — podtrzymują studia antropologów nad prymitywnymi mitami i rytami, jak również prace psychoanalityków, którzy interpretują sny na sposób symboliczny. Postawa ta, doprowadzona do ekstremu, zrodziła tezę Simone Weil o Orestesie jako prefiguracji Chrystusa i o Elektrze jako duszy oczekującej na Boga.

Istotnie, studiów o religijnej naturze dramatu Szekspira znacznie przybyło w ostatnim dziesięcioleciu czy nawet — pięcioleciu. Tezy tej dowodzi Kitto<sup>77</sup>, twierdząc, że zapoznanie tej sprawy zamyka przed nami istotę teatru Szekspira: o „nowej syntezie religijnego i estetycznego doświadczenia” w związku z Szekspirem mówi G. Wilson Knight<sup>78</sup>; obecność ewangelicznych prawd i motywów śledzi Little<sup>79</sup>; działanie Opatrzności i Łaski — Elliott<sup>80</sup>; podtytuł: *Chrześcijańska interpretacja* zjawia się w studium Battenhouse'a o tragedii Szekspirowskiej<sup>81</sup>. Wszystkie wspomniane studia pochodzą z lat 1956—1959.

O „tajemnicy rzeczy”, „Bożych szpiegów” (*mystery of things, God's spies*) w związku z Szekspirem mówi też bardzo interesująca książka Roberta Speaighta *Natura w tragedii Szekspirowskiej*<sup>82</sup>. Głównym tematem książki jest koncepcja natury u Szekspira, przedstawiona w historycznych kategoriach. Wyjątkowość

<sup>75</sup> N. Maclean, *Episode, Scene, Speech and Word. The Madness of Lear*. W: *Critics and Criticism*. Chicago 1952. University of Chicago Press.

<sup>76</sup> F. Fergusson, *Macbeth as the Imitation of an Action*. W: *The Human Image in Dramatic Literature*. New York 1957. Doubleday Anchor Books.

<sup>77</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*. London 1956. Methuen.

<sup>78</sup> G. Wilson Knight, *The Sovereign Flower*. London 1958. Methuen.

<sup>79</sup> H. W. Little, *The Gospel in Shakespeare*. London 1959. Casey Kingsgate.

<sup>80</sup> G. R. Elliott, *Dramatic Providence in Macbeth. A Study of Shakespeare's Tragic Theme of Humanity and Grace*. London 1958. Oxford University Press.

<sup>81</sup> R. W. Battenhouse, *Shakespearian Tragedy. A Christian Interpretation*. W: *The Tragic Vision and the Christian Faith*. Ed. N. A. Scott. New York 1957. N.Y. Association Press.

<sup>82</sup> R. Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*. London 1955. Hollis and Carter.

książki polega na tym, że zespala ona analizę semantyczną tragedii Szekspira z widzeniem teatralnym. Speaight jest człowiekiem teatru, aktorem, wnosi więc do swego studium bogactwo osobistego doświadczenia teatralnego.

Helena Gardner stwierdza rozrost „mitycznych” interpretacji, zwłaszcza na terenie studiów nad Szekspirem. W rzeczywistości nie wydaje się, żeby tego typu zjawisk było tak bardzo wiele. Interesuje się bardzo odniesieniem do mitu Fergusson; w 1959 r. ukazuje się też studium o micie klasycznym w sztukach Szekspira<sup>83</sup>, ale studium, nastawione raczej na rejestrację aluzji klasycznych niż na „mityczną” egzegezę. Bardziej znamienne jest natomiast przenikanie „mitycznych” kategorii do studiów wyraźnie spod innego znaku. Ujawnia się to np. w książce Stirlinga o tragedii Szekspirowskiej<sup>84</sup>, gdzie temat obejrzany jest w związku ze strukturą i motywacją. Pasjonująca analiza pośpiechu u Romea i Julii, niezrównoważonego uczucia w *Hamlecie*, ciemności w *Makbecie* doprowadza do wniosków o poetyckim, anty-naturalistycznym charakterze tragedii, ale także i o głębokim symbolicznym ich podtekście. Zwłaszcza motyw samotności, odosobnienia, sprowadzony jest do rytualnych źródeł i wzorców.

Wśród grupy ogólnych, całościowych studiów o dramacie należałoby wspomnieć o pracach o tragizmie czy istocie humoru. Prac takich jest oczywiście sporo. Pominiecie tej problematyki niech wytłumaczy — częściowo przynajmniej — fakt, że współczesny spór o tragedię został zreferowany przez sprawozdawcę już poprzednio.

Wszystkie badania, oparte na samym tylko tekście, sprowadziła Helena Gardner do wspólnego mianownika i postawiła pod wspólnym zarzutem a historyzmu. Zarzut ten nie jest już dziś w pełni uzasadniony: i ostatnio wspomniana praca, i wiele innych, wprowadza epokę, jej pojęcia, jej rozumienie terminów, jej język. Wydaje się, że „*History of Ideas Approach*” rozprzestrzenia się coraz bardziej, zarówno w typie badań propagowanych przez Oliviera Lovejoya, jak i w typie studiów słownikowych, praktykowanych przez Leona Spitzera. Taki charakter ma np. praca Watsona o Szekspirze i renesansowym pojęciu honoru<sup>85</sup>, gdzie autor wyjaśnia dramat Szekspira na tle jego przełomowej epoki, która zmierza ku syntezie dwóch różnych systemów wartości, chrześcijańskiego i pogańskiego humanizmu. Wyraźnie historyczne zaplecze mają studia Tillyarda<sup>86</sup> i Spivacka<sup>87</sup>, jak również — o dziesięć lat wcześniejszy (1948) — artykuł Richardsa *O Troilusie i Kressydzie i Platonie*<sup>88</sup>. Ten sławny ideowy wódz i po-

<sup>83</sup> D. Bush, *Classical Myth in Shakespeare's Plays*. W książce zbiorowej: *Elizabethan and Jacobean Studies*. Oxford 1959. Clarendon Press.

<sup>84</sup> B. Stirling, *Unity in Shakespearian Tragedy. The Interplay of Theme and Character*. New York. 1956. Columbia University Press.

<sup>85</sup> C. B. Watson, *Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor*. 1960. Princeton University Press. — R. Soellner, *Anima and Affectus. Theories of the Emotions in Sixteenth Century Grammar Schools and their Reflections in the Works of Shakespeare*. Chicago 1954. „Abstracts of University of Illinois Dissertations”, XIV, 381.

<sup>86</sup> E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*. London 1957. Chatto and Windus.

<sup>87</sup> B. Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*. London 1958. Oxford University Press.

<sup>88</sup> I. A. Richards, *Troilus and Cressida and Plato*. W: *Speculative Instruments*. Chicago 1955. University of Chicago Press.

przednik „szkoły ontologicznej”, którego Gardner oskarża o inicjatywę w zakresie ahistorycznej analizy tekstu, dostarcza tu próbki wielce historycznej krytyki.

Po tych bardzo skrótych uwagach na temat studiów poszukujących ogólnego klucza do utworu, zasady strukturalnej, zatrzymajmy się wreszcie przy jednym szczegółowszym problemie badawczym: pracach nad językiem dramatu.

Nie warto może zbyt rygorystycznie ograniczać zasięgu tematu. Weźmiemy np. pod uwagę prace mówiące o języku lub stylu, choćby w praktyce problematyka była znacznie szersza. Owo rozszerzenie jest już znamioną interpretacją. Poza tym i tu — przypominamy — uwzględnione zostaną tylko niektóre pozycje, przykładowo wybrane. Wybór — jak i poprzednio — nie zawsze okaże się najtrafniejszy; nieraz o zetknięciu z książką zdecydował przypadek.

Na pierwszy ogień niech pójdą prace o najogólniejszym zakroju, zmiernie do przedstawienia całościowej problematyki stylu, takie jak *Język sztuk Szekspira*<sup>89</sup>, *Dramatyczne i teatralne elementy stylu w dramatach Grillparzera*<sup>90</sup>, *Dramatyczny styl Racine'a*<sup>91</sup>. Każda z trzech wymienionych pozycji ma nieco inną problematykę, warto więc je może — ogólnie przynajmniej — omówić.

Autor pracy o *Języku sztuk Szekspira*, Ifor Evans, świadomie przeciwstawia się modnej ostatnio analizie metaforyki Szekspira. Postuluje wszechstronniejsze badanie języka poety, w związku z teatrem i innymi sprawami dramatu. Zgodnie z tym zamiarem, poszczególne rozdziały książki zajmą się udziałem językowych środków, ich funkcją w kolejnych okresach twórczości Szekspira.

„Na początku były słowa” — tak określa Evans pierwszą fazę — bogactwo słowa, retoryka, igraszki, dwuznaczniki. Postaci żyją wówczas „z jałmużny słów” (*on the alms-basket of words*). Dopiero w następnym okresie rośnie zainteresowanie Szekspira człowiekiem, co wyrazi się podporządkowaniem słowa akcji i postaciom. Ustala się równowaga, współpraca wszystkich elementów dramatu — wyraz osiągniętej doskonałości. *Sen nocy letniej* i *Romeo i Julia* świadczą o rosnącym bogactwie i zrównoważeniu języka — każda postać mówi inaczej, nawet w ciągu sztuki zmienia język (Romeo).

Wielkie tragedie dojrzałej twórczości Szekspira mają tak indywidualny język i własne prawa, że nie można ich podciągnąć pod wspólną formułę; każdą z nich omawia więc autor oddzielnie, wskazując na związki języka z koncepcją i strukturą całości. W ostatnich komediach zobaczyć można jakby gest wyrzeczenia w stosunku do dawnej pieniającej się obfitości (*exuberance*), gest powściągu, zmierniejący ku uspokojeniu i prostocie. Taki jest ton *Burzy*, *Cymbelina* i *Opowieści zimowej*.

Autor konsekwentnie aż do końca książki myśli stale o stosunku języka do postaci i akcji, o wzajemnej zależności tych elementów. Nie dostrzega jednak wielu różnorodnych służebności pełnionych przez język, np. jego teatralnych wymiarów.

Niestety nie znam pracy, na którą powołuje się i Evans: *Użytek ze sztuk języka u Szekspira* (*Arts of Language*)<sup>92</sup>. Ze wzmianek w książce Evansa wynika,

<sup>89</sup> B. I. Evans, *The Language of Shakespeare's Plays*. London 1959. Methuen. Wyd. 1: 1952.

<sup>90</sup> H. G m ü r, *Dramatische und Theatralische Stilelemente in Grillparzers Dramen*. Winterthur 1956. Verlag P. G. Keller.

<sup>91</sup> R. S c h m i d, *Der dramatische Stil bei Racine*. Aaran 1958. Verlag H. R. Sauerländer.

<sup>92</sup> Sister M i r i a m J o s e p h C S C, *Shakespeare's Use of the Arts of Language*. New York 1947.



że praca ta skupia się głównie na świadomym wprowadzeniu współczesnej retoryki przez Szekspira.

Rozprawa Gmüra o dramatycznych i teatralnych elementach stylu Grillparzera wychodzi od rozróżnienia pojęć: *das Dramatische* i *das Theatralische*. Dramatyczny styl to funkcjonalność części, nastawienie na nadrzędny cel, który się ma zrealizować w akcji, w postaciach; teatralny styl polega na oglądowności, obrazowości. Autor pragnie sprawdzić, czy obrazy Grillparzera w dramacie służą ostatecznemu celowi sztuki, czy też żyją własnym, niezależnym życiem.

Przedmiotem analizy jest *Złote Runo* i jego język. Istotą tego dramatu stanowi kontrast między światem Greków i Kolchów, między dojrzałą, skupioną tradycją i prymitywną, rodzącą się kulturą. Różnicę tę wyraża poeta właśnie przy pomocy języka — dramatycznie i teatralnie. Greków obdarza językiem skupionym i dojrzałym, Kolchów — przede wszystkim gestyką i mimiką. Przy okazji — bardzo wiele uogólnień na temat zmiennej, zwodniczej wartości gestu i trwałego, niezmiennego sensu słowa (uogólnień nb. bardzo wątpliwych).

Bardziej interesujące są partie poświęcone analizie wiersza w dramacie. Bierze tu autor pod uwagę sprawy składni, pauzy, przestankowania, elipsy. W zróżnicowaniu stosunków rytmicznych dostrzega Gmür również wyraźny cel dramatyczny i teatralny: chodzi wciąż o realizację kontrastu dwóch kultur. **Ciekawe są spostrzeżenia o stosunku słowa i gestu, roli rekwizytu, ustawienia postaci na scenie.** Irytuje tylko filozofowanie o istocie życia i czynu, mętne i nieprzekonywające.

Trzecia ze wspomnianych książek, *Styl dramatyczny Racine'a*, należy do wypowiedzi najoryginalniejszych, najbogatszych w nową problematykę. Zasięg spraw w niej przedstawionych wykracza poza język dramatu: dotyczy i czasu, i miejsca, i postaci. Każdy problem postawiony w sposób nowy i sugestywny. Z żalem wypadnie zrezygnować ze szczegółowego omówienia pracy; ograniczymy się do spraw ściślej związanych z językiem dramatu.

Książkę Ruth Schmid otwierają rozważania o miejscu i czasie. W związku z przestrzenią sceniczną zajmuje się autorka sprawą rozszerzenia i zagęszczenia miejsca; czas interesuje ją zwłaszcza ze względu na proces przyspieszenia w finałnych partiach dramatu — autorka próbuje też uogólnić poetykę „ostatniej chwili”, „ostatniego razu” (*de la dernière fois*), stale obecną u Racine'a.

Sposób prezentacji postaci — to problem następnej partii studium Schmid, niezmiernie ciekawej. Szczegółowsza analiza dotyczy tu: wejścia postaci na scenę, przejścia przez scenę, spojrzeń, walki na scenie, milczenia. W związku z postaciami staje jeszcze jeden problem: osobowość i świadomość roli, jaka przypada danej postaci i którą musi ona podjąć („*mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner*” — Tytusa).

Wypowiedź i milczenie to jądro dialektyki procesu dramatycznego. Nie towarzyszą one procesowi — mówi autorka — lecz są samym procesem. Najpierw Fedra chce umrzeć, by nie wyznać tajemnicy, później — ponieważ zdradziła tę tajemnicę, wreszcie — gdyż jej milczenie zgubiło Hipolita. Słowa dramatu zostaną też obejrzone na tle sytuacji i gestyki, w aspekcie konkretności i abstrakcyjnych znaczeń, w swojej teatralnej oglądowności. Podejmuje też autorka polemikę z tezą o manieryzmie i kunsztowności Racine'a (*Preziosität*). Bogactwo słowa i jaskrawość kontrastów wynikają z wielkiej amplitudy emocji i napięć w dramacie, nie z maniery ani chęci popisu. Wprowadza nas również autorka w znamienne procesy „przewartościowania” słowa, wydobywania i rozszerzenia znaczeń, konkretyzacji, konwencjonalnych metafor. Zobaczmy np., co umie zrobić Racine z tak konwencjonalnego dla swojej epoki równania jak *feu = flamme = amour*

(„*flamme noire*” Racine’a!). Język Racine’a zostanie określony ogólnie jako *Sprache des Zusammenspiels*, współgrający z innymi elementami dramatu. Poeta wyrzeka się samodzielnych wartości słowa, monologu, autonomicznych sentencji na rzecz tej „gry zespołowej”!

„Dramatyczny styl” w tytule książki odnosi się, jak widzimy, nie tylko do zjawisk językowej natury. Dotyczy praw rządzących dramatem — także i wypowiedzią słowną. Książka metodycznie bardzo odświeża nasze spojrzenie na dramat i jego problemy.

Spośród prac ogólniejszych o szerszym zasięgu warto przypomnieć tu na pewno znaną już zresztą specjalistom pracę Garapona: *Fantazja słowna i komizm w teatrze francuskim od średniowiecza do końca wieku XVII*<sup>93</sup>. Rzecz po-myślana jest historycznie, jak wynika z tytułu. Autor przygląda się fantazji słownej w poszczególnych epokach teatru francuskiego, odróżniając zresztą starranie to zjawisko od wszelkiego rodzaju kalamburów, igraszek słownych, *pastiche*’u itp. Fantazja słowna to bezinteresowny wybuch radości, euforia z powodu możliwości twórczych języka, bogactwo, rozrzutność, nie zaś igraszka z podwójnością znaczeń. Książka prowadzi do konkluzji dwojakiego typu: 1) historycznej — o nasileniu fantazji słownej w średniowieczu i w. XVII, upadku zaś w komedii renesansowej; 2) metodycznej — sprawdza (i odrzuca) tezę Bergsona o istocie komizmu, który polega — według Bergsona — na usztywnieniu. Fantazja słowna wytryska swobodnie, całkiem *à rebours* tej tezie.

Ku problematyce języka dramatycznego całej epoki i całego gatunku literackiego zwraca się też praca Wolfganga Clemena, *Tragedia angielska przed Szekspirem*<sup>94</sup>. Znany anglista niemiecki dał już przed wojną doskonałą książkę o obrazowaniu Szekspira — pierwszą funkcjonalną analizę metaforyki w dramacie<sup>95</sup>. Ostatnia książka przedstawia rozwój tragedii przedszekspirowskiej „w świetle języka dramatycznego” (*im Spiegel der dramatischen Rede*), ściślej zaś — na tle rozwoju dłuższych i bardziej autonomicznych wypowiedzi, które w angielskim przekładzie określone są jako *set speech*. Autor stawia tezę, że wypowiedzi takie, związane z dawną tradycją retoryczną, stanowią fundament dramatu w tej epoce, „filar główny” (*main pillar*), na którym wspiera się cała struktura. Uwaga autora zmierza ku sprawom całej struktury, ku tym właśnie powiązaniom, stąd też ogólniejszy zasięg problematyki. Spośród różnych typów dłuższych wypowiedzi, rozróżnionych w rozdziale wstępnym, szczegółowszej analizie poddany będzie *lament*, zajmujący trzecią część książki. Dowiemy się o nim bardzo wiele, gdyż zostanie ustawiony w kontekście literatury światowej. Ze wszystkich względów praca wydaje się bardzo cenna.

Analogiczny niemal przedmiot ma rzecz o języku komedii prozą i Ben Johnsonie<sup>96</sup>. Autor wprowadza też różnorodne i szerokie konteksty: retorykę współczesną, język urzędowych wypowiedzi, sztukę i rzemiosło (*painting, car-*

<sup>93</sup> R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris 1957. Librairie Armand Colin.

<sup>94</sup> W. Clemen, *English Tragedy before Shakespeare. The Development of Dramatic Speech*. Transl. by T. S. Dorsch. London 1961. Methuen. Pierwsze wyd. niemieckie: *Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede*. Heidelberg 1955. Quelle u. Mayer.

<sup>95</sup> W. Clemen, *Shakespeares Bilder*. Bonn 1936. Przekład angielski: *The Development of Shakespeare's Imagery*. 1951.

<sup>96</sup> J. A. Barish, *Ben Johnson and the Language of Prose Comedy*. Cambridge 1960. Harvard University Press.

penry). Poza tym autor ma solidne przygotowanie językowe, sięga do teorii Lee Whorfa i do wzorców metodycznych Spitzera.

Wspominaliśmy już w poprzednim sprawozdaniu o bardzo żywym zainteresowaniu językiem tragedii i komedii jako odrębnych gatunków dramatycznych; o problemach prozy i wiersza w dramacie; o badaniu metaforyki, tak pasjonującym Nową Krytykę zwłaszcza. Zasadniczy przełom w badaniu języka dramatu dokonał się zresztą przed wojną i to chyba głównie na terenie niemieckim: tam powstały — w czwartej dekadzie obecnego wieku — pierwsze monograficzne studia strukturalne i funkcjonalne, jak wspomniana praca Clemena o obrazach Szekspira, praca Soltau o języku w dramacie<sup>97</sup> czy szczegółowe studia o sprawozdaniu, sentencji, dialogu. *Novum* powojennego okresu polega na ściślejszym powiązaniu spraw języka ze strukturą całości, z postaciami, z gestyką i mimiką, z ruchem scenicznym, z całym teatralnym wymiarem dramatu. Poza tym ważna jest próba głębszego wyrażenia znaczeń, symboliczna interpretacja słownictwa i metaforyki, zresztą zainicjowana przed wojną przez Wilsona Knighta<sup>98</sup>. Wreszcie coraz silniej dochodzi do głosu świadomość, że badanie języka w dziele literackim, także i w dramacie, musi mieć dobry fundament wiedzy językowej badacza. Jak bardzo zaciera się dawniej strzeżona pilnie granica między lingwistycznym i literackim badaniem języka na terenie praktycznych analiz, świadczy chociażby książka poety, Francisa Berry, *Gramatyka poetów*<sup>99</sup>. Punktem wyjścia są dla autora fakty językowe, takie jak użycie czasu gramatycznego u Szekspira, ale wnioski sięgają całej struktury dramatu.

W związku z badaniem języka w dramacie może warto zasygnalizować jeszcze jeden nowy problem: język dramatu jako język mówiony, interpretacja głosowa, intonacyjna, wpisana w tekst. Cechy języka mówionego zauważono oczywiście dawniej — dopiero teraz jednak badanie w tym kierunku przybiera charakter bardziej systematyczny<sup>100</sup>.

\*

Na zakończenie autorka winna przypomnieć, że liczne braki tego przeglądu tłumaczy przede wszystkim jego charakter a neksu do sprawozdania z teorii dramatu na Zachodzie. Wśród gęstwy publikacji i autorów trzeba było zdecydować się na cięcia i opuszczenia. Na pewno nie skwitowano dostatecznie wkładu naukowego poszczególnych badaczy (np. wielce zasłużonej Uny Ellis-Fermor) ani nie uwydatniono wielu spraw ważnych i interesujących. Pominięta została na tym miejscu problematyka akcji i postaci (o którą zahaczyliśmy tylko okazjonalnie), gdyż najważniejsze przemiany w tym zakresie sygnalizowano już poprzednio. Nie omówiono też prac o obrazowaniu w dramacie tak, jak na to zasługują.

Jedynie cztery typy badań zostały tu nieco przybliżone: 1) prace reprezentujące różnego rodzaju *theatrical approach*; 2) niektóre próby znalezienia jednego klucza do utworu, zasady strukturalnej czy tajemnicy jedności; 3) analiza czasu w dramacie; 4) studia o języku dramatu, ściślej — o pewnych aspektach języka.

<sup>97</sup> J. Soltau, *Die Sprache im Drama*. Berlin 1933.

<sup>98</sup> G. W. Knight, *The Wheel of Fire*. London 1930.

<sup>99</sup> F. Berry, *Poets' Grammar*. London 1958. Routledge and Kegan.

<sup>100</sup> Por. H. Hulme, *The Spoken Language and the Dramatic Text. Some Notes on the Interpretation of Shakespeare's Language*. „Shakespeare Quarterly”, IX.

Wnioski? „Wycinkowy” charakter tego przeglądu nie upoważnia do bardzo kategorycznych konkluzji, raczej skłania do ostrożności. Wydaje się jednak, że warto stwierdzić wielki rozrost problematyki, zwiększenie pola obserwacji, „ekspansywność” badań nad dramatem, wyraźny przechył w stronę teatru. Spróbujmy sprecyzować te tezy.

1) Zwiększenie pola obserwacji: jej przedmiotem prócz tak „jaskrawych” komponentów dramatu, jak akcja czy postaci stają się teraz sprawy dawniej nie zauważane, np. didaskalia, interpunkcja, pauzy, oznaczenia graficzne, formy gramatyczne, nieregularność wiersza... Zaczęto również zauważać nieobecność niektórych elementów (postaci, scenerii, słowa) i wyciągać stąd wnioski.

Analiza dosięgła „intencjonalnych” składników tekstu, takich jak muzyka, gestyka, taniec, ruch sceniczny, efekty wizualne, poprzednio ogólnikowo tylko notowane. Szczególne zainteresowanie wzbudziły obrazy poetyckie.

Pole obserwacji rozszerzyło się też o różne nieoczekiwane konteksty, o których była już mowa.

2) Przemiana i wzrost problematyki łączy się ściśle z tym właśnie procesem. Oczywiście zdecydowały o tych przemianach i ogólniejsze tendencje metodologiczne, np. zwrot ku interpretacji semantycznej, ekspansja „mitomanii” na teren badań literackich, renesans psychologii, „arystotelizm” grupy Chicagowskiej.

Na terenie studiów nad dramatem stwierdzamy może najwyraźniej dojrzewanie koncepcji strukturalnych, widzenia dynamicznych procesów, wiążących wszystko, analizę znaczeń i funkcji każdego zjawiska, każdego słowa, obrazu i gestu.

3) Nowa problematyka prowadzi wyraźnie w stronę teatru — ku poznaniu jego historii, konwencji, warunków materialnych, ku odczytaniu wpływu tych wszystkich czynników na koncepcję dramatu, na rozwiązanie poszczególnych scen, na konstrukcję czasu i przestrzeni. Teatralny kształt dramatu czy drobnych nawet zjawisk wyprowadzony zostaje jednak z samego tekstu, na tle koniecznej wiedzy o teatrze.

Teatralnie odczytany jest język dramatu, język mówiony, ustny, pełen napięć uczuciowych, wypełniony pauzami, gestem i milczeniem.

4) „Ekspansywność” badań nad dramatem ma rozmaite kierunki i znaczenia. Na terenie tych poszukiwań dojrzały różne koncepcje badawcze, dotyczące i bohatera tragicznego, i symbolicznej akcji, i metaforyki dramatycznej, i czasu — stąd dopiero przeniesiono je na inne rodzaje literackie.

Doświadczenia szekspirologów bardzo wyraźnie promieniują na inne dziedziny, np. na filologię klasyczną — te same pytania padają teraz i w związku z Sofoklesem czy Ajschylosem.

Dokonyuje się także znamienna wymiana metodycznych osiągnięć uczonych z różnych krajów: anglista niemiecki Clemen wnosi bardzo cenny wkład do wiedzy o Szekspirze, Ruth Schmid znakomicie analizuje Racine’a, Berton śledzi konstrukcję czasu i przestrzeni u Szekspira i Claudela... Naturalnie to samo zjawisko można obserwować np. w zakresie badań nad powieścią, tu jednak — zwłaszcza w zasięgu szekspirologii — międzynarodowy charakter sztafety naukowej jest szczególnie wyraźny. Sztafeta przekazuje problemy, sugestie metodyczne, dostrzeżone zjawiska — i inicjację w tę „wiedzę tajemną”, jaką jest *the histrionic sensibility*.

Irena Stawińska

Październik-listopad 1961.