

J. L. Styan

Partytura dramatu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/3, 209-249

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y STUDIA O DRAMACIE I TEATRZE. II

Pamiętnik Literacki LXVII, 1976, z. 3

J. L. STYAN

PARTYTURA DRAMATU

1. Dialog dramatyczny jest czymś więcej niż rozmową

Każdy artystyczny obraz życia musi zaczynać od szczegółów rzeczywistości. Publiczność musi umieć je rozpoznać; choćby były najbardziej zmienione, chcemy sprawdzić je z doświadczeniem. Śmierć np. jest czymś, czego nie możemy poznać. W *Każdym* jest ona przedstawiona jako człowiek uosabiający nasze uczucia w stosunku do niej. W ten sposób Śmierć zostaje częściowo zhumanizowana, na tyle w każdym razie, byśmy mogli wysondować, co dramaturg o niej myśli.

Przeciwnie, szczegół rzeczywistości w dramacie realistycznym można wybrać i przedstawić w taki sposób, by zasugerować, że oznacza on coś więcej na scenie niż w życiu. Przejęta wyjazdem rodzina w *Wiśniowym sadzie* zapomina o starym słudze Firsie. Ten błahy wypadek, umieszczony ze szczególną siłą na samym końcu sztuki, stanowi wnikliwy i ważny komentarz do wszystkiego, co ta rodzina robiła.

Tak też i jest z dramatycznym językiem. Urywek zdania uchwycony w codziennej rozmowie może niewiele znaczyć. Użyty przez aktora na scenie może nabrać cech powszechności i typowości. Kontekst, w którym się znajduje, może nadać mu więcej siły niż znaczenie potoczne, bez względu na to, jak zwyczajne są słowa. Zważcie na proste powtórzenie Otella: „Zgaszę światło, / A potem — zgaszę światło (...)”¹. W swoim kontekście to powtórzenie zapowiada właśnie Szekspirowskie porówna-

[J. L. Styan — amerykański teatrolog i krytyk teatralny, autor książek: *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy* (Cambridge 1962) i *The Dramatic Experience* (Cambridge 1965).

Przekład według: J. L. Styan, *The Elements of Drama*. Cambridge 1967, cz. I, *The Dramatic Score: 1. Dramatic Dialogue is More than Conversation; 2. Dramatic Verse is More than Dialogue in Verse; 3. Making Meaning in the Theatre; 4. Shifting Impressions*, s. 11—85.]

¹ W. Szekspir, *Otello*, akt V, sc. 2. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 6. Warszawa 1973, s. 435 (przeł. J. Paszkowski). Wszystkie następne fragmenty z Szekspira podawane będą według tegoż wydania.

nie lampy, którą trzyma Otello, z życiem i istnieniem Desdemony. Ciężki rytm przywodzi na myśl napięty ton i obsesyjny nastrój tego mężczyzny i niemal kapłańską postawę w tych bliźniaczych ruchach. Zaczynamy pojmować zamordowanie Desdemony w szerszych ogólnych kategoriach rytualnej ofiary. Poezję tworzy się ze słów, których można użyć także w sposób bardziej prozaiczny; język dramatyczny, opierający się na zwyczajnej rozmowie, jest językiem, który wyposażono w swoiste napięcia.

Dlaczego słowa zaczynają przybierać cechę ogólności i dlaczego stają się dramatyczne? Mamy tu dwa problemy po każdej stronie tego samego medalu. Słowa w obu wypadkach zależą od tego, jaki rodzaj uwagi im poświęcamy. Artyści, którzy ich używają, autor lub aktor, narzucają je nam i rozmaitymi sposobami starają się utrwalić określony rodzaj uwagi.

Jeśli dialog starannie naśladuje codzienny sposób mówienia, jak to zwykle bywa w sztuce naturalistycznej, pierwszy krok do zrozumienia, na ile odbiega on od rzeczywistości, może nie być łatwy. Na razie przydatne jest niepoddawanie się pozorom. Pozorna kopia zwyczajnej rozmowy w dobrym dramacie będzie zestawem słów powołanych do wielu zadań, które nie od razu są oczywiste. Profesor Eric Bentley pisze o „nieprzejrzystych, niezachęcających zdaniach” Ibsena:

Zdanie Ibsenowskie spełnia często cztery lub pięć funkcji naraz. Rzuca światło na mówiącą postać, na osobę, do której słowa są skierowane, na osobę, o której się mówi; posuwa naprzód akcję; funkcjonuje ironicznie, przekazując publiczności znaczenie odmienne od przekazanego postaciom scenicznym².

To prawda, że i zwyczajnej rozmowy można użyć do tych celów: „Cokolwiek myślisz, powtórzę mu to, coś powiedział”, jest wypowiedzią, która w swym kontekście może rzucić światło na mówiącego, na osobę, do której się zwraca, i na osobę, o której się mówi. Dla czwartej osoby, słuchającej jako widz oglądający sztukę, może być tam również element ironii, pozwalającej mu poznać nastawienia i stosunki między tymi dwoma rozmówcami, co ma określone znaczenie tylko dla niego jako obserwatora.

W sztuce teatralnej różnica polega przede wszystkim na podkreśleniu, że słowa dokądś zmierzają, posuwają się ku z góry określonemu celowi. Jest to różnica ładunku znaczenia, który pcha akcję naprzód. Uzasadnia to Strindberg w swoim manifestie na rzecz teatru naturalistycznego:

Pozwalałem mózgom pracować nieregularnie, tak jak jest w rzeczywistości, kiedy to w rozmowie nie wyczerpuje się przecież żadnego tematu do końca, lecz jedna myśl zająbia się o drugą zupełnie przypadkowo.

² E. R. Bentley, *The Modern Theatre*. 1948, s. 82.

Ale dodaje, że choć dialog „błąka się”, to jednak

zaopatruje się w pierwszych scenach w materiał, który później przepracowuje, podejmuje na nowo, powtarza, wymija, rozszerza, zupełnie jak temat w kompozycji muzycznej³.

Jest to kwestia ekonomii. Chaotyczne i niezdarne mówienie w realnym życiu, ze swymi przerwami, zachodzeniem na siebie, niezdecydowaniem i powtórzeniami, mówienie pozbawione kierunku, osłabia nasze zainteresowanie — chyba że jak w paplaninie panny Bates u Jane Austen, w braku związku kryją się rzeczy istotne i trafne. Z tego wynika, że dialog, który tylko podnieca, również jest nie do przyjęcia. Czasami łatwo np. cieszyć się dowcipem i witalnością w dialogu Shawa, ignorując sprawę jego związku z akcją.

Gdy aktor bada tekst, przygotowując rolę, szuka tego, co odróżnia słowa od zwyczajnej rozmowy, tj. szuka strukturalnych elementów budowli, ogniw znamiennych myśli u postaci itd. Aktor nie ustaje, póki nie ukształtuje w swym umyśle zdecydowanego i wykonalnego wzorca swej roli. Teraz wyszukane przez aktora, ukryte pod powierzchnią dialogu wskazówki, stają się również wskazówkami dla widza.

Aktor i reżyser Stanisławski nazwał te wskazówki „podtekstem” przedstawienia:

Cóż to jest podtekst? [...] Jest to ujawniające się, wyczuwalne wewnętrznie życie ludzkiego ducha roli, które nieustannie płynie pod słowami tekstu, przez cały czas usprawiedliwiając je i ożywiając. W podtekście łączą się bardzo liczne, różnorodnie nitki roli i sztuki, splecione z magicznych i innych „gdyby”, z różnych pomysłów wyobraźni, z okoliczności założonych, akcji wewnętrznej, przedmiotów uwagi, maleńkich i wielkich prawd i przeświadczeń o nich, przystosowań i pozostałych elementów. Podtekstem jest to właśnie, co zmusza nas do wypowiedzania słów roli⁴.

W innym miejscu Stanisławski twierdzi, że

całemu tekstowi roli przez cały czas będą towarzyszyły wewnętrzne obrazy. Z nich [...] tworzy się jakby nieprzerwana taśma filmowa, którą stale przepuszczamy na ekranie naszych wizji wewnętrznych i która kieruje nami, dopóki mówimy lub działamy na scenie⁵.

Skoro już przyznajemy, że słowa muszą projektować i materializować znaczenie sztuki, znajdujemy w nich coraz więcej życzeń autora. Bo dialog dramatyczny ma inne zadanie do spełnienia, zanim dostarczy ciągu słów, które mają być powiedziane. Pod nieobecność autora dialog musi dostarczyć zestawu niepisanych roboczych dyrektyw dla aktora o tym, jak ma wypowiadać swoje kwestie. A przedtem musi go pouczyć,

³ A. Strindberg, *Przedmowa do „Panny Julii”*. W: *Dramaty*. Wybrał i ze szwedzkiego przełożył Z. Łanowski. Warszawa 1962, s. 238.

⁴ K. Stanisławski, *Mowa sceniczna*. W: *Praca aktora nad sobą*. Przełożył z rosyjskiego A. Męczyński. Warszawa 1954, s. 87.

⁵ *Ibidem*, s. 95.

jak je przemyśleć i odczuwać: wymagają tego szczególne cechy przedstawienia teatralnego, jeśli nie ma być ono serią animowanych papierowych stereotypów.

Dialog dramatyczny działa za pomocą pewnych instynktownie przyjętych kodów. Jedne z nich mówią reżyserowi, jak ustawiać postacie na scenie, inne — jaki układ dźwięków powinien usłyszeć, odbijający się echem i sprzeczny, o zmiennym tonie, wznoszącym się i opadającym. Te dyrektywy nieodparcie zmuszają go do słuchania tonacji, w której scena ma być grana, oraz brzmienia i tempa melodii. Inne nakazują mu uruchamiać poszczególne rytmiczne odruchy emocji przepływające między sceną a widownią. Pozostaje mu połączyć kolor i kształt obrazu scenicznego z muzyką, którą znajduje utrwaloną w tekście.

Dobry dialog działa tak właśnie i obywa się bez podtekstu, „wewnętrznych obrazów”. Nawet jeśli zakres działania tamtych efektów jest wąski, nawet jeśli efekt polega na całkiem otwartej i najprostszej mowie, możemy oczekiwać, że tekst zabrzmie melodią, jakiej nie słyszymy w realnym życiu. Dialog powinno się odczytywać i słyszeć jako partyturę dramatu [*dramatic score*].

Pierwsza minuta w sztuce Ibsena *Rosmersholm* wykazuje, jak skrupulatny jest jego sposób posługiwania się słowami. Rzucają się w oczy jego zalety w dialogu otwierającym sztukę: jest to moc budzenia zainteresowania, prostota ekspozycji, planowanie wizualnych efektów:

Pani Helseth: Chyba już powoli zacznę nakrywać do kolacji, prawda panienko?

Rebeka West: Tak, proszę nakrywać. Pastor powinien wkrótce nadejść.

Pani Helseth: Czy tam nie ma przeciągu, gdzie panienka siedzi?

Rebeka: Tak, trochę wieje. Może pani zamknie. (*Pani Helseth podchodzi do drzwi prowadzących do przedpokoju i zamyka je, następnie zbliża się do okna*)

Pani Helseth: (*przed zamknięciem wyziera oknem*) Czy to nie pastor tam idzie?

Rebeka (*szybko*): Gdzie? (*podnosi się*). Tak, to on. (*Chowa się za firankę*) Proszę się odsunąć. Zeby nas nie widział.

Pani Helseth (*w głębi pokoju*): Co panienka na to powie — znów zaczyna chodzić obok młyna.

Rebeka: Przedwczoraj też szedł tą drogą. (*Patrzy spoza firanki*) Zaraz zobaczymy...

Pani Helseth: Odważył się przejść przez kładkę?

Rebeka: Właśnie to chcę zobaczyć. (*Po chwili*) Nie. Skręca w bok. Dzisiaj też obchodzi górą. (*Odsuwa się od okna*) Długą okrężną drogą.

Pani Helseth: Dobry Boże. Pastorowi musi być bardzo ciężko przechodzić przez tę kładkę. Tam, gdzie zdarzył się wypadek, gdzie...

Rebeka (*składa robotę*): Wy tutaj w Rosmersholmie długo pamiętacie swych zmarłych⁶.

Scena przykuwa naszą uwagę jeszcze przedtem. Przy podniesieniu kurtyny i zanim wejdzie pani Helseth, Rebeka od czasu do czasu wylgąda ukradkiem przez okno. Metodą Ibsena było, jak wiemy, zaczynać

⁶ H. Ibsen, *Rosmersholm*, akt I. W: *Dramaty*. Warszawa 1958, s. 123—124 (przeł. J. Giebułtowicz).

sztukę w centrum głównej sytuacji i ta pantomima z miejsca rozpoczyna akcję. Dialog uwzględnia stosowny ruch po scenie i wizualny obraz kobiet przy oknie, który utrwała i akcentuje ich stosunek do tego mężczyzny i do ścieżki koło młyna tam za sceną. Od samego początku podano nam konieczne fakty, a jednocześnie wzbudzone zainteresowanie. Rychło dowiadujemy się o porze dnia i o więzi między panią Helseth a Rebeką, lecz zarazem wyczuwamy, co jest w ich zwyczaju, a co nie. Otrzymujemy wskazówki, o czym wspólnie wiedzą, ponadto pozwala nam się odgadnąć, co trzymają w sekrecie.

Każdy dramaturg stara się podtrzymać zainteresowanie, które wzniecił. Ale Ibsen czyni to przez ekspozycję, którą przedłuża: daje nam do zrozumienia, że Rebekę i Rosmera łączy coś niezwykłego, nie zaspokajając ani nie zabijając naszej ciekawości. W ten sposób takie powiedzenie, jak „żeby nas nie widział”, jest częścią ekspozycji faktów: dowodzi spisku przeciw Rosmerowi i że jest coś do ukrycia przed nim; daje nam to silne, choć na razie niejasne wrażenie osobistego powiązania. Lecz zarazem zachęca nas do pytania, „dlaczego nie?”. Ibsen wie, że będziemy pilnie oczekiwać odpowiedzi, pomagając mu w dziele ekspozycji.

„Znów zaczyna chodzić obok młyna” mówi pani Helseth i to, że mówi „znów”, zwraca szczególnie naszą uwagę na „młyńską ścieżkę”. Staramy się zesztukować znaczenia: „młyńska ścieżka” prowadzi nas do „kładki”, ale „zbochenie z drogi” Rosmera zaskakuje nas nielogicznym wyjaśnieniem: „długą okrężną drogą”. Tajemnica pozostaje nie rozwiązana wskutek stosownie niejasnego eufemizmu, gdy pani Helseth wspomina „wypadek”. Tylko Rebeka wypowiada słowo mogące dostarczyć jakiegoś powiązania: „zmarli”. Błądzimy więc po omacku. Ibsen szczęśliwie łączy konieczność zlokalizowania idącego Rosmera poza sceną ze sposobnością dania nam szeregu łudzących, lecz całkiem naturalistycznych wskazówek od obu kobiet, które na niego patrzą.

Tego oczekujemy w każdej odkrywającej sztuce [*detective play*]. Lecz celem Ibsena jest także przekonać nas, że jego postacie są zakotwiczone w prawdziwej, rzeczywistej sytuacji. Aby umożliwić ów proces odkrywania, obdarza swoje postacie pamięcią. Dlatego musi zasugerować, że jego postacie już dorosły i mają ten rodzaj głębi, w którą zechcemy uwierzyć, i którą może rozpracować aktor. Pokazuje pewne wypadki jako już zaszłe i stosunek postaci do nich wydaje się tak nieunikniony, że widownia zacznie trafnie lub nietrafnie uprzedzać każdą reakcję każdej postaci na każdą wypowiedź. Wszystko to, co powiedziane, staje się ważne dla domyślającej się pamięci, dla centralnej przesłanki minionych działań i myśli postaci scenicznej, przesłanki, z której ma się wysnuć wnioski o jej obecnej postawie. Zwiększa to natężenie dialogu i nadaje mu wyjątkową cechę napięcia. Musi on być złożony z ukrytych i istotnych napomknień: „Chyba już powoli zaczęną nakrywać do kolacji...”; „Pastor powinien wkrótce nadejść”. Te banalne uwagi obu kobiet

pozwalają zrozumieć, że rutyna została naruszona. „Znów zaczyna chodzić obok młyna”. To zdanie mówi nam dokładnie, że kiedyś chodził ścieżką obok młyna, lecz przestał i pani Helseth to pamięta. Z jej uwagi wynika, że prawdopodobnie jest jej przyjemnie, iż pastor zachowuje się tak, jak poprzednio, i dziwi się zmianą. Tego typu dedukcji aktorka dokona instynktownie.

Pamięć tego rodzaju można by zasugerować mniej skrupulatnymi środkami, trikami, które wszyscy dobrze znamy z banalnych sztuk. Służąca mogłaby mówić do drugiej: „Z pewnością pan Rosmer ma romans z tą Rebeką”. Albo dwudziestowieczny Rosmer mógłby z kimś rozmawiać przez telefon: „Powinieneś poznać moją gospodynię...” Oklepane sposoby z pewnością osłabiłyby napięcie dialogu, choć fabuła sztuki mogłaby się rozwijać równie dobrze. Lecz widz byłby pod mniejszą kontrolą, bo nie czułby ciśnienia dialogu, którego funkcją jest przekonać nas o nieuchronności sytuacji. Wzbudziłoby to nasze zainteresowanie kosztem naszej wiary.

Ibsen oferuje znacznie więcej. Ostrze jego słów tworzy tonację i emocjonalny rytm ekspozycji sztuki. Te pierwsze cztery odezwania są dosyć zwyczajne i dla większości czytelników nie będą znaczyć nic więcej nad to, co wydają się mówić: prześlizną się nad nimi. Lecz zostały one napisane dla aktorów stojących wobec widowni i ich zamierzony skutek w teatrze jest bardziej złożony. Sama ich zwyczajność staje się podejrzana po tym, gdy widzieliśmy podglądającą Rebeke. Czy to rutyna? Aktorka wie ze słów Rebeki, że „przedwczoraj też szedł tą drogą”, że jest ona niespokojna. Czy może więc aktorka przyjąć spokojną, pozornie banalną uwagę „pastor powinien wkrótce nadejść” za dobrą monetę? Jej banalność ma swoje teatralne ostrze i czujemy to, słysząc, jak zaprzecza temu, cośmy widzieli. Czyż nie słyszymy również w głosie pani Helseth szczególnej nuty niepokoju? W swoich dwóch pierwszych wypowiedziach oczywiście nie mówi: „odejźże od tego okna” ani: „chciałabym też popatrzeć”, nic podobnie mocnego. Lecz nasuwają się takie właśnie ukryte znaczenia, ponieważ słowa dla obu tych kobiet są w kontrapunkcie z ich uczuciami i akcja budzi zainteresowanie długo przed słowami „stań z boku”.

Uważny czytelnik teraz zaczyna wypełniać sobie obraz akcji. Na scenie aktor pomaga w tym publiczności i na scenie szczegóły przedstawienia, wiążąc się, ustanawiają indywidualną tonację epizodu. Rebeka odwraca się od okna: zobaczyła, co chciała widzieć. Nagle powiada: „Wy tutaj w Rosmersholmie długo pamiętacie swych zmarłych”, słowa zaskakujące, ponieważ nie pasują do prostych stwierdzeń sprzed chwili, wypowiedź poetycka, ponieważ żadna bezpośrednia odpowiedź którejś postaci nie może nam jej wyjaśnić. Tak więc pozostaje w umyśle nie wyjaśniona, słuchamy jej echa od czasu do czasu w toku sztuki, nie pozwalającego nam o niej zapomnieć i dopiero wyjaśnia nam ją całość

sztuki, gdy kurtyna na końcu opada. „Literacka” analiza będzie się ograniczać do komentarzy na temat sztuki i być może do uświadomienia sobie pozycji Rebeki w domu. Na scenie Ibsen daje nam znacznie szersze wyjaśnienie.

Na scenie wypowiada ona swoją kwestię po odejściu od okna. Ibsen powiada, że to jest tymczasowy wniosek Rebeki o tym, czego dowiedziała się w przeszłości i co zobaczyła teraz. To jest jej komentarz o postawie Rosmera wobec nieznannej sytuacji i o stanie jego umysłu. Będzie to odzwierciedlać jej intonacja. Składa swoją robótkę i w tym jest domieszka czegoś nieodwołalnego. Ciągłe jeszcze uzupełniamy fakty i jak się rzekło, ta pierwsza wzmianka o śmierci naprowadza nas na precyzyjniejsze odgadywanie wypadków, które zdarzyły się przed rozpoczęciem sztuki. Ale teraz w dodatku staramy się zrozumieć uczucia Rebeki wobec tych wypadków. Widzimy ją w pokoju udekorowanym kwiatami — to wizualny obraz wyraźnie zaprzeczający temu, co mówi. Skąd ta sprzeczność? W tym momencie uderzy nas prawdopodobnie sprzeczność w samej inscenizacji. Poza żywymi kwiatami widzimy, że „na ścianach wiszą stare i nowsze portrety duchownych, oficerów i urzędników w mundurach” — zmarłych. Z treści sztuki można by odgadnąć, jakie mają oni twarze, bo portrety mają odbijać obraz Beaty, tak jak kwiaty rzucają światło na Rebeke. Ten pokój, tak jak go widzimy, oznacza antytezę między śmiercią a życiem. Ta ironia wizualna potwierdza, szczegółowo opisuje i pogłębia znaczenie tego, cośmy widzieli i słyszeli.

Poza tym istnieje emocjonalny rytm sceny, który wylania się, wzbogacając i wysubtelniając ogólny ton. Dialog zaczyna się w spokojnym rytmie, przez który ledwie dostrzegamy podłoże pełne konfliktów, ale te spokojne intonacje i nieśpieszne repliki załamują się szybko i same przez się, kiedy pani Helseth widzi Rosmera przez okno. To, co było pod powierzchnią i o co częściowo podejrzewaliśmy Rebeke, staje się widoczne, kiedy obopólne podniecenie Rebeki i pani Helseth sugeruje emocjonalny stan całej rodziny. Małe przesilenie mija, kiedy pada decydujące „Nie. Skręcił w bok” i ważkie kwestie Rebeki i pani Helseth następują dopiero wówczas, kiedy zaciekawienie widzów wzrosło. Scena jest żywa, ponieważ ta sekwencja jest rytmicznie ożywiona i ten element rytmu zapoczątkowuje serię rosnącą w wielką dramatyczną siłę.

W pierwszej minucie sztuki bardzo wiele się „zdarzyło”. To, co niezupełnie ściśle nazywa się ekspozycją, nie tylko wzniesia zainteresowanie, lecz także przekazuje złożony efekt tonalny. I kiedy subtelnie nam powiedziano to, co autor chce, żebyśmy wiedzieli i czuli, on nakłania nas do przyjęcia realnego istnienia pozorów. Tak zostajemy wciągnięci w tragedię: tym bardziej pragniemy poznać znaczenie tego, czego doznajemy. Ibsen narzuca nam swoją wolę, nie niwecząc swego realizmu.

W *Rosmersholmie* ważne jest przekonanie. Czy to oznacza, że „podtekst” zależy od głębi charakteryzacji? Nie. Uporządkowanie przez dramaturga sieci sugestii zależy od jego wniknięcia w temat i od jego zdolności manipulowania nim. Wyrażenie tematu może być dalekie od realnego życia, gdzie nie potrzeba głębi tego rodzaju. Pierwsze chwile spotkania Cecylii Cardew z panią Gwendoliną Fairfax w sztuce *Bądźmy poważni na serio* Oskara Wilde'a przedstawia dramatyczny podtekst tego samego rodzaju, chociaż nie tak subtelny jak u Ibsena:

Merriman: Panna Fairfax. (*Wchodzi Gwendolina, Merriman wychodzi*)

Cecylia (*idzie jej na spotkanie*): Pani pozwoli, że się przedstawię. Nazywam się Cecylia Cardew.

Gwendolina: Cecylia Cardew? (*podchodzi i podaje Cecylii rękę*) Co za uroczę imię! Czuję, że zostaniemy wielkimi przyjaciółkami. Już panią lubię. Nawet więcej, niż mogę wyrazić. Moje pierwsze wrażenie jest nieomyślne.

Cecylia: Jak to miło z pani strony, że pani tak bardzo mnie lubi, choć stosunkowo tak krótko się znamy. Proszę, niech pani siada.

Gwendolina (*stoi*): Pozwolisz, że ci będę mówić po imieniu?

Cecylia: Będzie mi bardzo miło.

Gwendolina: A ty zawsze będziesz mnie nazywała Gwendoliną, dobrze?

Cecylia: Jeżeli sobie tego życzysz.

Gwendolina: W takim razie załatwione, co?

Cecylia: Mam nadzieję. (*Pauza. Obie siadają jednocześnie*)⁷

Cecylia i Gwendolina zostały wcześniej przedstawione przesadnie jako czarujące, lecz przewrotne istoty, z wyraźną pewnością siebie wobec świata, niedorzecznie kobiece. Trudno uwierzyć, by takie kobiety istniały; ale proszą nas tylko o to, byśmy przyjęli ich istnienie w świecie, który autor wymyślił na własny użytek. Nie jest również prawdopodobne, by taką rozmowę można kiedykolwiek usłyszeć poza teatrem, lecz dopóki te postacie są przekonane o swej egzystencji i biorą na serio siebie i swoje zalety, leży w naturze teatru, że bez protestu akceptujemy je i to, co mówią. W istocie są one do siebie bardzo podobne. Obie mają kocią naturę; Gwendolina, młodsza Lady Brackwell, maskuje tę naturę afektowaną uprzejmością, Cecylia zaś afektowaną wiejską prostotą. Poza tym jako postacie można by je pozamieniać bez szkody dla sztuki: tego nie można by zrobić u Ibsena. Efektowność tej sceny częściowo wynika z ich identyczności w ogólnym zachowaniu i wzajemnym stosunku do siebie. To wrażenie wzmacniają ich kukielkowe ruchy przy siadaniu, wstawaniu, wymianie dzienników, zwracaniu się do publiczności przy wypowiedzaniu kwestii, jak i wzajemne naśladowanie tonów wypowiedzi, wszystko to kształtuje wzór sceny jako całości. Ta maniera w mówieniu przenosi się na gesty i poruszenia.

Ze względu na tę sztuczność mniej spontanicznie sięgamy do naszego

⁷ O. Wilde, *Bądźmy poważni na serio*, akt II. W: *Cztery komedie*. Warszawa 1961, s. 429 (przeł. C. Wojewoda).

doświadczenia, dostarczamy mniej danych myślowych i uczuciowych o sytuacji. Zatem, aby pomóc aktorowi, konieczne jest, aby dialog wypełniał nastrój sceny w sposób bardziej przemyślany i z większą siłą. Po co tyle czasu zmarnowano na wprowadzenie, na przygotowanie gruntu przed kłótnią, bez posuwania akcji? Czy to wodolejstwo? To dlatego, że autor bierze pod uwagę osobliwość swojej koncepcji, wykładając nam warunki, w których może dojść do nieporozumienia między obiema dziewczynami. Jednak słowa, tak jak je napisano, są płaskie i niemal bez znaczenia. Z tego powodu pokazują to, co widz w teatrze zyskuje, a co czytelnik traci.

Wilde czasami popada w niedramatyczną rozwlekłość i dygresje⁸. Przeciętny widz teatralny nie jest tak skłonny wybaczyć rozwlekłość, jak przeciętny czytelnik. Czytelnik może być wdzięczny za odcinki dialogu o mniejszym napięciu i za namiastkę akcji, której nie może zobaczyć. Z drugiej strony to, co bierze za rozwlekłość, może być dobre dramatycznie.

To spotkanie dwóch dziewcząt jest dramatyczne i bardzo ważne. Ale dlaczego? Wydaje się, że spotykają się, witają, rozmawiają uprzejmie, prawią sobie komplementy, siadają. Lecz odgrywać te słowa w taki pozbawiony wyobraźni sposób to przedstawić nudny nonsens i rozbić bardzo delikatny związek między światem aktorów a światem widowni. Czy te dwie dziewczyny są skłonne zostać przyjaciółkami w tych warunkach przy pierwszym spotkaniu? Zwłaszcza gdy Gwendolina z pewnością jest zaskoczona tym, że tak atrakcyjna dziewczyna, jak Cecylia, mieszka w domu jej narzeczonego i gdy Cecylia oczekuje „jednej z tych dobrych starszych pań, co to pomagają wujaszłkowi”.

Wątpliwości powinna wzbudzić nadmierna uprzejmość w frazowaniu słów, które wypowiadają: „Pani pozwoli, że się przedstawię”; „Co za urocze imię! Czuję, że zostaniemy wielkimi przyjaciółkami. Już panią lubię”; „Jak to miło [...], że pani [...] mnie lubi”. Czyż nie skrywają one swoich prawdziwych uczuć? Jest to prezentacja dwóch podejrzewających się nawzajem dziewcząt. Jest to zjadliwa ironia, i to taka, która poddaje ton wszystkim ironiom w następnej scenie. Jakże więc mamy na to patrzeć?

Merriman zapowiada: „Panna Fairfax”. Jeśli Cecylia jest ciekawa spotkania z Gwendoliną, musi śpiesznie uspokoić się, zanim wyjdzie jej naprzeciw. Cecylia z pewnością jest zaniepokojona, widząc taką „jedną z tych dobrych starszych pań”, lecz musi stawić czoła wrogowi.

⁸ Takie potknięcie zdarza się parę wierszy dalej, gdy Gwendolina mówi: „Właściwą domeną mężczyzny, podług mnie, jest dom. A kiedy mężczyzna zaczyna zaniedbywać swe obowiązki domowe, staje się bardzo zniewieściały, nie uważasz?” Chociaż takie śmiałe paradoksy stanowią element zabawy, wydaje mi się, że utrudniają rozwijanie się akcji i zenują aktorkę.

Ona „rejestruje” przesadny uśmiech powitania — „rejestruje”, ponieważ Cecylia teraz gra rolę i uśmiech jej jest fałszywy. Mówi z wyzwaniem w głosie: „Pani pozwoli, że się przedstawię”. Takiego zachowania oczekuje się od niej jako od pani domu w świecie ustalonych społecznych obyczajów, lecz ona atakuje, przesadzając w swej roli gospodyni, cofając się jednocześnie za szaniec konwencjonalnego zachowania.

Wilde utrzymuje swoją delikatnie zrównoważoną satyrę w każdej wypowiedzi tego fragmentu. Struga ironicznej aluzji wzbiera w potok, gdy rośnie ich wzajemna podejrzliwość i gdy tkanina dystygowanej stosowności staje się coraz bardziej napięta. I satyra dociera do widowni jako dramatyczna akcja.

Gwendolina nie da się przelicytować. Wyczuwa, że walka się zaczęła i że nie może dać się prześcignąć. Ta dziewczyna powinna wiedzieć, że ona, Gwendolina, ma dyktować warunki starcia. Odtąd nadmierna uprzejmość będzie wydawać się tym chłodniejsza, im zjadliwszy staje się jej głos: „Co za urocze imię!” Stawia sprawę jasno, że to ona będzie patronować Cecylii: „zostaniemy wielkimi przyjaciółkami” oznacza, że Gwendolina pozwoli jej zostać przyjaciółką, o ile ona będzie przewodzić w tym spotkaniu. Cecylia jest dostatecznie bystra, by się na tym poznać. *Crescendo* grzeczności i komplementów wzmagają się: „Jak to miło z pani strony, że pani tak bardzo mnie lubi, choć stosunkowo tak krótko się znamy”. To już oczywisty sarkazm; obie strony wiedzą, czego oczekiwać. Gwendolina nadal stoi, gdy Cecylia prosi ją siadać: ona zdecydowanie, kiedy usiadzie, a nie Cecylia. Teraz, po tym sarkazmie, gdy widzi, że Cecylia jest groźniejsza, niż myślała, chce fizycznie podtrzymać swoją wyższość. Dyktuje warunki przyjaźni, o której obie od początku wiedzą, że jest fałszywa. Lecz Cecylia umacnia swoją pozycję, pozwalając jej na to, i pozorne porozumienie zostaje osiągnięte: „w takim razie załatwione, co?” Siadają razem, równe sobie siłą, wewnętrznie zmobilizowane, gotowe do zadania pierwszego ciosu po tym udawaniu. To, że siadają dokładnie w tym samym momencie, jest czymś więcej niż towarzyską grzecznością: jest to ich obopólny gest tego, że „formalności się skończyły, a teraz do dzieła”. Będą działać o tyle bez skrupułów, o ile im na to pozwolą reguły zachowania gospodyni i gościa.

Musimy poznać się na tych wstępnych gambitach, jeśli nie chcemy przeoczyć muzycznego układu całej rozmowy, której było to tylko preludium. Rytm tego, co następuje, jest starannie skomponowany. Początkowo Cecylia i Gwendolina dorównują sobie, jak widzieliśmy, wkrótce równowaga zostaje zachwiana, pozycja Gwendoliny pogarsza się, Cecylia zaś stopniowo staje się panią sytuacji. Kiedy oznajmia o swoich zaręczynach z Ernestem, a Gwendolina przeciwstawia jej swoje własne prawa, obie podrywają się uzbrojone i wyciągają swoje pamiętniki. Po wstępnych paradach walka toczy się dalej i dochodzi do punktu zwrotnego. W tym momencie wchodzi Merriman z herbatą i obie muszą

odzyskać swoje poprzednie opanowanie: muszą znowu odgrywać swoje role gospodyni i gościa, gdy tymczasem obie wrą gniewem. To właśnie wbrew temu formalnemu wzorowi modulacji w scenie jako całości musimy mierzyć sukces autora w ustaleniu skali akcji.

„Skala akcji”. Wyraźnie widzimy aspekt dramatycznego języka, gdy tylko porównamy język w *Bądźmy poważni na serio* i język *Rosmersholmu*. Użycie przeciwstawnych konwencji języka, które wpływają na ton dialogu i na całe jego ucieleśnienie w głosie i geście, jest łatwe do rozpoznania: aktorce szukającej znaków kodowych w tekście nie potrzeba wskazywać, że Cecylia i Gwendolina nie mówią w taki sam sposób, jak Rebeka i pani Helseth. Dla celów satyry Wilde pokazuje dwuwymiarowych ludzi, mówiących nie tak, jak rzeczywiście ludzie mówią, lecz jakby mówili ci, których nawyki myślowe zostały wypaczone przez uproszczenie. Dwuwymiarowa mowa wyklucza zainteresowanie zawziętością motywu, bo ma na celu zarówno podkreślenie pewnych rodzajów typowego zachowania, jak i utrzymanie widowni w bezstronnym krytycyzmie wobec nich. *Rosmersholm* kładzie nacisk na indywidualne zachowanie. Nasze zainteresowanie, a często sympatię, budzą bardziej osobiste motywy i wartości, dzięki którym realizm zyskuje dodatkowy wymiar.

Chociaż język może prowadzić nas do trafnych wniosków o tym, jakiego rodzaju sztukę oglądamy, nie jest to argument za Ibsenem ani wydanie wyroku na Wilde'a. Właściwą podstawą dyskusji jest sprecyzowana istota konwencji, w której utwór jest napisany, jej odpowiedniość do jej zadania, a nie to, czy jedna konwencja jest lepsza od drugiej — akademicki sposób odciążenia uwagi od oceny sztuki jako takiej.

„Konwencje” języka zrozumie się po prostu, gdy rozważymy, że oczywiście ludzie mówią różnorodnymi prywatnymi językami. Swoimi słowami zdradzają wiele szczegółów o sobie, włączając w to ich otoczenie i ich nawyki myślowe. Dramat może wytworzyć „środowisko” i „nawyki myślowe” dla swych działających postaci scenicznych. Aktor zaś tchnie w te postacie właściwego ducha, stylizując w odpowiedni sposób swój gest i ruchy. Robi to często, lecz zapomina, że obecność konwencji trzeba zapowiedzieć publiczności przede wszystkim sposobem, jakim dramaturg układa swój przeznaczony do mówienia tekst. Zawieramy z autorem i jego aktorami porozumienie polegające na akceptowaniu tego, co usłyszymy, tak jak zostało wypowiedziane.

Gdyby William Archer zechciał to uznać, nigdy nie napisałby takiego zaskakującego stwierdzenia:

Po rozstaniu Romea i Julii cóż byłoby bardziej naturalne, można by rzec, nieuniknione, niż to, że Julia rzuciłaby się na łóżko z płaczem? Ale u Szekspira tak się nie dzieje. Zdaje się, że nie ma tam w pobliżu łóżka, skoro akcja toczy się za balustradą górnej sceny. Julia nie ma na czym się wypląkać, a gest jest

istotną częścią efektu. Szekspir musiał się ratować słowami i kazać jej mówić⁹:

O losie! ludzie mienią cię niestałym,
Toż więc przez zawiść tylko prześladujesz
Tych, co kochają stale? [akt III, sc. 5, s. 470]¹⁰

Ale gest Julii jest w tych słowach. A Szekspir ma donioślejsze rzeczy do zrobienia, niż kazać bohaterce zalać się łzami. Dzięki konwencji języka, w której tworzy, może przedstawić ściśle stan jej ducha. Przez to, co ona mówi, Szekspir może zarazem swobodnie wzmocnić nasze rozumienie dialektyki kontrastujących scen, które są charakterystyczne dla tej sztuki. Z następnych paru wersów dowiadujemy się,

Bądź niestały,
Bo wtedy będę mogła mieć nadzieję,
Że go niedługo będziesz zatrzymywał
I wrócisz nazad. [akt III, sc. 5, s. 470]

że „Los”, do którego Julia się zwraca, to nie sentymentalna, kapryśna szansa, lecz surowe, nieubłagane Fatum, które prześladuje kochanków przez całą sztukę.

Ale poezja dramatyczna jest formą słów najdalszą od zwykłej rozmowy. Ma swoje specjalne problemy biegłości i kontrastowości.

2. Wiersz dramatyczny jest czymś więcej niż wierszowanym dialogiem

Pierwszym wymogiem stawianym dialogowi prozą jest to, że powinien on stanowić skuteczny kadr dla wszystkiego, co dzieje się na scenie. Lecz nawet tam, gdzie dialog ani nie wygląda, ani nie brzmi jak rozmowa, wiążą go dyktowane przez scenę reguły, które rodzajowo nie różnią się od reguł obowiązujących dialog prozą.

Nie ma mowy o tym, by traktować poezję na scenie jedynie jako ważną ozdobę. Można zgodzić się z twierdzeniem Eliota, że wiersz w dramacie musi być dramatycznie usprawiedliwiony i jest czymś więcej niż ćwiczeniem ubierającym dialog prozą w wiersz. Warto powtórzyć parę jego odkryć z różnych etapów jego poszukiwań:

Nie możemy sobie pozwolić na założenie, że retoryka jest wyłącznie wadą smaku, musimy starać się odkryć retorykę istotną, która będzie czymś właściwym, ponieważ będzie wynikała z tego, co ma wyrazić¹¹.

Jeżeli dramat rzeczywiście dąży do tego, aby stać się dramatem poetyckim, nie przez dodanie ozdóbek ani tym bardziej przez wprowadzenie zawężeń, powinniśmy oczekiwać, że poeci dramatyczni w rodzaju Szekspira będą w najbardziej dramatycznych scenach pisali najświetniejszą poezję. I tak właśnie się

⁹ W. Archer, *The Old Drama and the New*. 1923, s. 125.

¹⁰ W. Szekspir, *Romeo i Julia*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 5. Warszawa 1973 (przeł. J. Paszkowski).

¹¹ T. S. Eliot, „Retoryka” i dramata poetycki. W: *Szkice krytyczne*. Wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska. Warszawa 1972, s. 188.

dzieje: to, co stanowi o największej dramatyczności, jest zarazem najbardziej poetyckie. Nigdy nie mówimy o pewnych sztukach Szekspira, że są najbardziej poetyckie, a o innych, że są najbardziej dramatyczne. Jedne i te same sztuki są zarazem i najbardziej dramatyczne, i najbardziej poetyckie; i nie jest to wynik zbiegu dwóch różnych działań, ale najpełniejszy wyraz jednej i tej samej działalności¹².

Narzuciłem sobie ascetyczną regułę, żeby unikać poezji, która nie wytrzymuje próby istotnej użyteczności dramatycznej¹³.

Te uwagi wskazują na jedno, mianowicie że w gruncie rzeczy sposób wysławiania się jest środkiem wypowiedzania myśli dramatycznie. Nawet jako poetyckie obrazowanie musi on przenosić i wyszczególniać to, co się dzieje na scenie, a jego słuszność można należycie ocenić tylko przez teatr. Granville-Barker, mówiąc o poezji w dramacie, definiuje funkcję słów w teatrze ze ścisłością wynikającą stąd, że był aktorem i reżyserem:

Język w teatrze (...) nie jest po prostu językiem werbalnym. Artysta (...) myśli w kategoriach swego tworzywa. Dramaturg więc musi myśleć w kategoriach zarówno języka, jak i akcji; a poza tym w kategoriach swego strukturalnego lub obrazowego dalszego planu. Artysta myśli także o doniosłości każdego punktu swego tworzywa dostosowanego do poszczególnej części dzieła, które ma w rękę, o jego użyteczności dla efektu, jaki chce wywołać.

Ale jest czwarty i najważniejszy punkt w środkach wyrazu dramaturga: osobowość aktora (...). Jeśli jego rola nie jest dostatecznie i odpowiednio dla niego wypełniona, nie pozostaje mu nic innego, jak wypełnić ją samemu¹⁴.

Czym wiersz usprawiedliwia się w dramacie? Kiedy linijka wiersza ujmie lepiej szczegóły sztuki niż linijka prozy? W jaki sposób może być pomocny w wyrażeniu myśli autora? Wypada wyrazić wątpliwość, jaka może nasuwać się tym, którzy są obeznani z realistyczną manierą w teatrze: że szczególność realistycznego drobiazgu można zagubić w podniosłej formie słów. Lecz nawet absolutny realizm niekoniecznie musi zapewnić środki do absolutnej percepcji.

Łatwo można wykazać, jak wiersz potrafi lepiej niż proza pobudzić zarówno w mowie, jak i w ruchach aktora, celniejszą interpretację intencji autora. Gdy autor wydobywa na powierzchnię emocje, dając im werbalny wyraz, co może zdarzyć się w sztuce nierealistycznej, aktor może otrzymać dokładniejszą wskazówkę dla uczuć, których się od niego żąda. Grający rolę Hamleta będzie wiedział, że musi wypowiedzieć wiersze

Jak nudnym, nędznym, lichym i jałowym
Zdaje mi się cały obrót tego świata [akt I, sc. 2, s. 19]¹⁵

¹² T. S. Eliot, *Dialog o poezji dramatycznej*. W: jw., s. 266.

¹³ T. S. Eliot, *Poezja i dramat*. W: *Szkice literackie*. Przełożyła H. Pręczyńska. Warszawa 1963, s. 280.

¹⁴ H. Granville-Baker, *On Poetry in Drama*, 1937, s. 16—17.

¹⁵ W. Szekspir, *Hamlet*. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 6. Warszawa 1973 (przeł. J. Paszkowski).

z uczuciem i brzmieniem głosu „nudnym, nędznym, lichym i jałowym”: znaczenie słów, lecz zwłaszcza ich wlokący się rytm i przygnębiające ślizganie się po krótkich nieakcentowanych sylabach dobitnie punktują mówienie. Oczywiście głos znajduje większe możliwości w metrycznych i innych poetyckich środkach niż w prozie.

W przeciwieństwie do tego moment osobistego przełomu Lawinii w sztuce *Żaloba przystoi Elektrze* chwieje się niepewnie i utyka pod ciężarem kolokwializmów:

Nie! Nie myśl o tym... zaczekaj! Chcę krótkiej chwili szczęścia — na przekór wszystkim zmarłym! Zasłużyłam na to! Dostyc zrobiłam... (*Ogarnia ją coraz większa rozpacz — błaga Piotra, odchodząc od zmysłów*) Słuchaj! Czy musimy czekać na ślub? Pragnę chwili szczęścia... miłości... w zamian za to, co ma przyjść! Pragnę tej chwili teraz!¹⁶

Trudno rozplątać te łatwe, nowelkowe sentymenty z naiwnych kształtów, w których się ukazują; jasne jest jednak, że uczuciowy nacisk w tym przykładzie usiłuje się wywołać tylko za pomocą szeregu pozbawionych wyrazu wykrzykników. Nawet hysterii trzeba nadać melodię, jeśli mamy się wśluchać w jej znaczenie.

Jeśli chodzi o obrazowość poezji, może ona w połączeniu z brzmieniem zgłosek dać jasną dyrektywę dla projekcji i intonacji słów roli. We fragmencie:

Taki anielski król, naprzeciw tego
Istny Hyperion naprzeciw satyra [akt I, sc. 2, s. 19]

— Szekspir wybrał dwa kontrastujące obrazy do zidentyfikowania Króla Hamleta i Klaudiusza, i zstąpienie od najbardziej promiennego i pięknego z bogów do pół-człowieka pół-bestii, oznaczającego lubieżność, jest spadkiem zarówno głosu, jak i znaczenia. Dźwięki odbijają echem obrazy, dwie górne, mocno akcentowane zgłoski w słowie „Hyperion”, podkreślone na początku wersu, kontrastują z opadającym głosem w czterech nieakcentowanych sylabach do pełnej odrazy gloski szczelinowej i matowych samogłosek słowa „satyr”. W ten sposób dźwięk i obraz ostro określają głosowy kontur dla aktora.

Eliot w *Mordzie w katedrze* zadbał o podobne efekty wokalnego zabarwienia, a jest to zwłaszcza widoczne w wypowiedziach Chóru, bardziej bezpośrednio ewokujących uczucie. Do znaczenia dodał melodię w tych wersach:

Odkąd złoty październik pochylił się w mroczny listopad / I jabłka zebrane,
zwiezione, i kraj zbrunatniał w ostrych / Szpicach śmierci w pustkowiu wody
i błota, / Nowy Rok czeka, dyszy, czeka, szepce w ciemności¹⁷.

¹⁶ E. O’Neil, *Żaloba przystoi Elektrze*, cz. III, *Opętani*, akt IV. W: *Teatr*. Warszawa 1973, s. 603 (przeł. K. Piotrowski).

¹⁷ T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, cz. I. [Posłużono się tu przekładem

Modulacja w dół delikatnej skali samogłosek od „złotego października” do „mrocznego listopada”, najeżone i ostre spółgłoski słów „brunatne ostre szpice śmierci” i nagła zmiana rytmu w ostatnim bezdźwięcznym wersie, opadającym, trwożliwym i wyciszonym, jednak oczekująca z niepewnością w krótkich czujnych słowach i sekwencji pauz, wszystko to daje wyraźny układ dźwięków odbijający obrazowość. Analiza stopniowych efektów wokalnych każdego chóru ma naświetlić w toku przedstawienia wzrost i kierunek emocji widzów.

Formy w wierszu, które narzucają pewien sposób mówienia, narzucają zarazem pewien sposób poruszeń: potok intonacji głosu jest ściśle powiązany z gestem i ruchem ciała. Zarówno Szekspir, jak Eliot, piszą wiersze wiodące aktora do poszczególnych ruchów, bo czują je w mięśniach, gdy usłyszą w głowie. Swoboda aktora grającego Hamleta w interpretacji ruchu zasugerowanego w „Cóż to? szczur? Bij, zabij szczur! Ten sztych dukata wart.” [akt III, sc. 4, s. 96] jest ograniczona fizycznie odczuwanymi sprzecznościami, gdy wymawia się je nieodpowiednio. W tej wypowiedzi jest moment odwrócenia się i zawahania, moment pchnięcia przez arras, moment mimo porywczosci Hamleta niezdecydowania i refleksji. Równolegle do fizycznego działania same słowa udzielają intonacji głosowi: zaskoczony, ostry, wznoszący się, energiczny, brutalny, wibrujący. W poezji dramatycznej nie jest rozsądne dokonywać rozróżnienia między gestem ciała aktora a „gestem” jego głosu.

U Eliota kobiety z Canterbury zbliżają się do katedry, wypowiadając takie oto wiersze:

Czy pociąga nas niebezpieczeństwo? Czy to świadomość bezpieczeństwa
ciągnie nasze stopy / ku Katedrze? ¹⁸

Te wiersze także są przewidziane dla ruchu. Niepewność i przewidywania kobiet i odczucie niewytłumaczalnego impulsu w ich umysłach odbija się w ociąganiu rytmu, który zaznacza sposób i tempo ich przejścia przez kościół, nie falangą, lecz po dwie, po trzy, z przerwami.

Lecz wprowadzenie ukrytych scenicznych wskazówek mówienia i poruszania się nie jest typowe dla dialogu wierszem: w dialogu prozą przeważają warunki, w których słowa z pewnym skutkiem mogą kierować intonacją i gestem, nawet jeśli dobra proza nie może osiągnąć takiej precyzji, jak dobry wiersz. Nie: to, że wiersz ma unieść zarówno mowę, jak i ruch, jest po prostu warunkiem, a nie racją jego użycia. Ani Szekspirowi, ani Eliotowi nie chodziło przede wszystkim o pisanie słów dla czegoś w rodzaju dramatycznej opery czy dramatycznego ba-

filologicznym, gdyż spolszczenie, jakiego dokonał J. S. Sito (*Mord w Katedrze*, „Literatura na Świecie” 1975, nr 7), nie oddaje owej modulacji, o której mówi autor pracy.]

¹⁸ *Ibidem*.

letu. Nawet szczególny sposób mówienia i poruszania się jest tylko mechanizmem rzemiosła.

Pozostaje pytanie: czy wiersz dramatyczny pomaga przedstawieniu? Poezja może uczynić z dramatu coś niezwykle precyzyjnego nie tylko dla pracy aktora, lecz także dla reakcji widowni. Może to sprawić zwłaszcza tam, gdzie tematu autorskiego nie można przedstawić za pomocą szczegółów realnego życia. Dzięki poezji dramatycznej autor może zapewnić głębię i intensywność charakterystyczną dla metody poetyckiej. Można z całą pewnością odpowiedzieć, że efekt poezji w teatrze będzie taki sam, jak efekt słów w wierszu. Ona powiększa zakres i siłę tego, co autor miał na myśli. Zmusi dramat na scenie do tego, że jego obraz w umyśle widzów będzie czymś szerszym, a jednak subtelniejszym, cokolwiek powiększony, a jednak czystszy, niż gdyby był napisany prozą. Poezję wprowadza się tam po to, by wyrażać i określać układy myśli i uczucia, których w inny sposób nie da się wyrazić ani zdefiniować.

Podam dwa przykłady z *Otella*, a trzeci z współczesnego dramatu poetyckiego. Scena z *Otella* jest zakończeniem bolesnego epizodu „zamka od szafy i klucza” między Otellem a Desdemoną, ich ostatnią wymianą słów, zanim on ją zadusi.

Otello: Nie jesteś wszeteczna?

Desdemona: Nie jestem, panie, jakim chrześcijanka!

Jeśli zachować tę ziemską powłokę,
Którą wyłącznie tobie poślubiłam,
Wolną od zmayı obcego dotknięcia
I być wszeteczną nie jest tymże samym,
Tom nie jest taką.

Otello: Ty wolna od zmayı?

Desdemona: Jak być zbawiona pragnę!

Otello: Czy podobna?

Desdemona: O Boże, zmiłuj się!

Otello: Przebacz mi zatem:

Wziąłem cię za wenecką nierządnicę,
Co zaślubiła Otella.

(*Wchodzi Emilia*)

Ty, nimfo,

Co wręcz przeciwny świętemu Piotrowi
Urząd sprawujesz, bo strzeżesz bram piekła.
Ty, ty — jużemy interes skończyli.
Masz tu za swoje trudy; zasuń rygiel
I trzymaj szczelnie język za zębami.

(*Wychodzi*)

Emilia: Dlaboga! Co mu przychodzi do głowy?

O pani, co ci to? Takaś zmieniona?

Desdemona: Jestem jak we śnie. [akt IV, sc. 2, s. 415]

Wiersz przynosi rodzaj wokalnych i fizycznych poruszeń i muzyczne cieniowanie emocji, które zostało zilustrowane. Przekazane doznania

niechybnie sobie przyswoimy. Gdy Otello znajduje się na scenie, to oczywiście uwaga głównie skupia się na nim, bo dzięki niemu posuwa się linia fabuły. W tym momencie interesuje nas żywo, jak daleko zaprowadzi go jego namiętność: Szekspir sprowadza przejściowy kryzys w drodze Otella do ostateczności zabójstwa. Dlatego, mimo całej spokojnej siły obrony Desdemony, dialog utrzymuje dominację Otella, a jego agresywność odczuwamy fizycznie w sekwencji coraz bardziej atakujących pytań: „Nie jesteś wszeteczna?” „Ty wolna od zmayı?” „Czy podobna?” Gdy jego gniew rośnie w tych wersach, a on rzuca je na nią, jego głos przesuwają się po skali od zuchwalstwa, „*strumpet*” [wszeteczniczcy] do groźnego ryku „*whore*” [kurwa — czego nie oddaje przekład Paszkowskiego], bezwstydnieszego i gwałtownieszego słowa, a potem do krótszego ostatecznego syku i złośliwego sarkazmu „Czy podobna?” Jego wycofanie się, już częściowo obecne w ostatnim retorycznym pytaniu, w gorycz pozornej zmiany nastroju,

Przebacz mi zatem:

Wziąłem cię za wenecką nierządnicę,
Co zaślubiła Otella,

nie jest rozluźnieniem. Chociaż jego ciało się odwróci, a głos osłabnie, ostrość w jego głosie wprowadza pod koniec tę przewidywaną, złowróżbną dla Desdemony nutę. Jego odwrót w tym momencie działa na nas potężniej przez nasz nieustanny niepokój o Desdemonę. Gdy rzuca szyderczą obelgę na Emilię, widać domieszkę hysterii w okrzyku „Ty, ty”, po czym następuje kostyczna udana grzeczność i cierpki śmiech, z którym je opuszcza: „Zasuń rygiel / I trzymaj szczelnie język za zębami”. Szekspir ostro widział i słyszał swego Otella i subtelnie wymodelował go za pomocą wszelkich wyrafinowanych środków językowych.

Inteligentna aktorka nakreśli sylwetkę Emilii jej reakcją na sposób, w jaki się do niej zwracają, mimo że się wcale nie odzywa, gdy Otello jest na scenie. W pewnym sensie uosabia ona naszą własną reakcję na atak Otella, bo jest tak samo obserwatorem, jak i my. Gdy Otello zwraca się do niej, dowiadujemy się z jego powtarzania „Ty, ty!”, że jest zaskoczona i niedowierzająca i że nie posłuchała go natychmiast. Zaaranżowanie przez Szekspira jej wejścia jest trochę łatwe i mechaniczne: trzeba ją sprowadzić na scenę dla następnego epizodu, lecz tego się prawie nie zauważa w podnieceniu dramatem, a służy ona pewnemu celowi, biorąc udział w groźnym udawaniu Otella, w wyraźnym utrwaleniu w naszych umysłach wzmianki Otella o pokoju, jakby to był burdel, i wzmożeniu efektu grozy.

Desdemona także będzie zasilala swoją grę sugestiami tkwiącymi w tekście. Odczuje dostojeństwo swej roli w niezachwianym i racjonalnym potoku wypowiedzanych przez nią słów:

Jeśli zachować tę ziemską powłokę,
Którą wyłącznie tobie poślubiłam,

Wolną od zmyły obcego dotknięcia
I być wszeteczną nie jest tymże samym,
Tom nie jest taką.

Pozostaje to w ostrym kontraście z szarpaniną słów Otella. Jej niezachwiana logika tutaj, następująca po proteście „Nie [...], jakem chrześcijanka!”, wskazuje na wysiłek, na jaki się zdobywa, by się nie załamać, i choć głos jej drży, nie podda się przed atakiem Otella. Podniesie głos, przeciwstawiając się mu w „Jak być zbawiona pragnę!”, swoim końcowym protestem, lecz siły ją opuszczają po tym ostatnim zdaniu: „Czy podobna? O Boże, zmiłuj się!” W jej milczeniu potem wyraża się całe jej nieszczęście i lęk, i niezrozumienie. Nagie i proste „Jestem jak we śnie” — oszołomione i przybite — to szept nagłej rezygnacji, krańcowo bolesnej.

Czytelnicy, być może nieświadomie, w ten sposób będą odczytywać te emocje w tekście. Trudniej jest komuś spoza teatru dostrzec i zrekonstruować tempo wypowiedzi w sekwencji, choć nasze doznanie wiersza stanowi dla nas tak samo wskazówkę co do sposobu, w jaki wypowiedzi następują po sobie, i rytmicznego kształtu całej sekwencji. W poprzedniej scenie Otello wypowiadał szybko swoje repliki, by sugerować determinację swego stanu ducha; Desdemona wypowiada swoje powoli, by przeciwstawić swoje wahanie i niemożność zrozumienia. Wynikający stąd rytm umożliwił widzom dokładniej utożsamić wypowiedź z postacią i przyswoić sobie ich postawy. Ten czas już obecnie przeminął i Desdemona w rozpaczy broni się z ostrością niemal równą jego ostrości, dochodzącą do zuchwalstwa. W ten sposób tempo się ożywia i ton głosu Otella, który w całej scenie reguluje ogólną intensywność uczucia, wznośli się do dzikiego krzyku:

Ty, nimfo,
Co wręcz przeciwny świętemu Piotrowi
Urząd sprawujesz, bo strzeżesz bram piekła.
Ty, ty —

Emilia i Desdemona zostają same, by wzruszyć nas kontrastem ich bolesnej ulgi i ściszonej tajemnej rozmowy następującej po jego wyjściu. Żywy układ wypowiedzi *implicite* wiedzie nas za pomocą akcji tam, dokąd mamy iść.

Lecz tego rodzaju uwagi, nawet gdyby uwzględniały obrazowość słowną, czego nie czynią, nie są adekwatne do całościowego efektu tej sceny. To, co w szczegółach da się dostatecznie wyliczyć jako muzyka wokalna, działanie fizyczne, poruszenia umysłu i zmiany uczucia wyuczane w wierszu, nie może wyjaśnić właściwości uczucia przepływającego do widzów. Tu zaczyna się trudność w analizie dramatu, a zwłaszcza dramatu poetyckiego. Już i tak wywołaliśmy zamieszanie, próbując zwerbalizować mieszanię uczuć. Powiedzieliśmy, że Desde-

mona broni się uporczywie, że zachowuje godność, że stara się być rozsądna, że jedna jej część załamuje się, gdy druga nie ustępuje pola, że uroczyście protestuje, że siły ją opuszczają, że jest nieszczęśliwa, zatrwożona, niezrozumiana, oszołomiona, osaczona i chwilami zrezygnowana. To są uwagi opisowe i zewnętrzne. Nie mają siły sugerującej nasycenie sceny cierpieniami ani ciągłości emocji uosobionej w trzech postaciach, ani jak unieść nas na ich falach. Nie tłumaczą one całkowicie głębi wrażeń odczuwanych przez widzów w teatrze, bo chociaż powiedzieliśmy, że nasza uwaga skupiona była głównie na Otellu, a po jego wyjściu można powiedzieć, że w centrum uwagi pozostaje Desdemona, w istocie ani przez chwilę nie jest ona centralną postacią. Mimo że kierujemy oczy i uszy na poszczególnego aktora, to, co widzimy i słyszymy, odmierzamy sytuacją, przed którą stajemy: słuchając Desdemony, przewidujemy, jaka będzie reakcja Otella, i *vice versa*. Jeśli nadamy szczególną wagę emocjom inspirowanym przez jedną tylko postać, ryzykujemy sfałszowanie całego obrazu w naszych umysłach. W sztuce scenicznej nie da się całkiem oddzielić od siebie postaci, nawet gdy wypowiadają monolog. Każda wypowiedź działa jak katalizator na elementy sytuacji, którą każda z postaci współtworzy. Gdyby było możliwe izolowanie wpływu sytuacji na widzów w jakimś momencie przedstawienia, zadanie byłoby łatwiejsze. Ale to nie jest możliwe. Pełniejsza analiza pociągnęłaby za sobą opis nie tylko wszystkich postaci we wzajemnych relacjach, lecz także presji wywieranej na nie przez to, co zdarzyło się przedtem. Akcja przedstawienia jest czymś przejściowym, czymś, co uzyskuje znaczenie tylko w przepływie czasu. Tak więc to, co nastąpi, będzie jedynie gestem dla uzyskania efektu scenicznego, próbą odtworzenia obrazu formującego się w umyśle widzów, którzy wiedzą, że służy on tylko jako wskazówka dla pełniejszego przeżycia.

W analizie mowy i ruchu pominięte zostały dwa elementy, wzajemne oddziaływanie postaci i gra wyobraźni, za pomocą której to oddziaływanie jest wyrażone. Tych elementów nie można oddzielić, skoro mają one wspólne korzenie w poetyckim widzeniu autora. To, że ich na razie nie uwzględniliśmy, zredukowało nasz opis tej sceny z *Otella* do relacji ze zręcznej scenki; zazdrosny mąż odpychający niewinną żonę, sytuacja banalna, potencjalnie melodramatyczna, dająca okazję do komedianctwa odmiennego od przedstawienia, jakiego sztuka wymaga.

Język, którym przemawiają Otello i Desdemona, został stworzony, by podnieść scenę z poziomu rodzinnego melodramatu. Kłótnia męża i żony w momencie, który wybraliśmy, nie obraca się już wokół Otellowskiego pojęcia „uczciwości”: spostrzegliśmy już przedtem zmianę znaczenia w tej scenie:

Otello: Powiedz mi, co ty za jedna?

Desdemona: Twa żona, panie; wierna twoja żona.

Otello: Poprzysiąż na to, potęp sama siebie;
 Inaczej, widząc twą anielską postać,
 Pochwycić ciebie baliby się diabli,
 Bądź więc po dwakroć potępiona, przysiąż,
 Żeś jest uczciwa.

Desdemona: Niebu to wiadomo.

Otello: Niebo wie, żeś jest zdradziecka jak szatan.

[akt IV, sc. 2, s. 413]

Podłoże sporu przesunęło się do nieba i piekła, a problem w umyśle Otella to już nie tyle jego zazdrość, co raczej zgroza przed odrażającym i śmiertelnym grzechem ukrytym pod płaszczkiem niewinności. Słowa Desdemony: „Jakiż grzech popełniłam, o którym nic nie wiem?” niewczą całą wiarę Otella w pewność i porządek jego moralnego świata. Poniechawszy poufałego „ty”, zapytuje „nie jesteś wszeteczna?”, a Desdemona przysięga na swoją religię i nadzieję nieba, że nie jest. Używając tych słów, Szekspir podnosi ją z poziomu niezrozumianej żony do przedstawicielki chrześcijańskiego męczeństwa, gdy tymczasem Otello, mówiąc o niebie pod namową piekła i Jagona stojącego za nim (ujawni potem Jagona jako „pół-szatana”, który „tak mi opętał i duszę, i ciało” [akt V, scena 2, s. 450]), jest oszukany przez oboje. W jego oczach Emilia pilnuje „bram piekła”, burdelu, jakim jest pokój jego żony, oznaczający jego dom i jego małżeństwo. Pamiętamy, że niebo uświęciło na początku to małżeństwo:

Desdemona: Niechże Bóg broni, aby nasza miłość
 I nasze szczęście nie miało się, owszem,
 Z liczbą dni zwiększać!

Otelio: Święte twe życzenie!

[akt II, sc. 1, s. 345]

To, że Otello mówi o swoim domu jako o burdelu, to czysta retoryka, a serce boli go na myśl o Desdemonie „tkliwej, pięknej”, zelaznej słowem „nierządnica”, lecz to, że jego żona przemieniła się w diabła, a niebo jego małżeństwa w piekło, jest dla Otella niepojęte. Patrzy na swoją sytuację z sardoniczną pogardą szaleńca, człowieka, który na siebie samego spogląda jak na obcego:

Wziąłem cię za wenecką nierządnicę,
 Co zaślubiła Otella.

Słowne obrazy wyprzedzają wysłuchanie argumentów duszy w dalszym ciągu: „Boże broń. Nie chcę zabić duszy twojej” (akt V, sc. 2, s. 436).

Ten urywek odzwierciedla obraz ruiny szczęścia Otella i jego samoudręczenia. Dla niego świętość jego małżeństwa stała się problemem tak wielkim, jak zbawienie lub potępienie duszy. Pojawia się ona tu także po to, by połączyć się z obrazem umęczonej niewinności, duszy w „powłóce” torturowanej w imię ludzkiej próżności, ofiary z człowieka widzianej podczas przygotowawczego rytuału. A jednak to nie samoudręcze-

nie Otella ani męczarnia Desdemony kryją się za tą sceną, lecz złożony obraz dumnego człowieka wątpiącego we własny pierwiastek boskości i w swym wątpieniu wywracającego wszystko, co uznawał za wartościowe, aż rozum i spoistość jego życia się pogmatwały, osłabły, znikczemniały, poplątały w ostateczności. W obrębie sceny rodzinna kłótnia urosła do rozmiarów tajemnicy stosunku człowieka do praw boskiej sprawiedliwości.

Niektórzy utrzymują, że ta scena nie posuwa naprzód akcji przedstawienia, skoro Otello już zdecydował, co uczyni. W poprzedniej scenie powiedział: „Niech zgnije, niech zmarnieje i do piekła pójdzie tej nocy! Bo że musi umrzeć, to pewna” [akt IV, sc. 1, s. 406]. I tak stwierdzamy, że sceny tej bronią niektórzy argumentem, iż Otello ma wciąż jeszcze nadzieję doprowadzić do obalenia winy Desdemony. Trzeba dostrzec różnicę między narracyjną linią sztuki, która w tej scenie prawie nie ma znaczenia, a pojęciem języka i działania, które zalecamy, między tym, co służy rozwojowi emocjonalnemu, i tym, co możemy nazwać „tematyczną” linią sztuki. Ta scena pokazuje widzom sytuację w takim świetle, aby dramat nasycił się wartościami odczuwanymi dzięki temu, że rozgrywa się.

3. Tworzenie znaczeń w teatrze

W dobrej sztuce dramaturg używa wszelkich stojących do dyspozycji środków, od literackiego znaczenia słowa do nieliterackich efektów ruchu i spoczynku, jako integralnej ekspresji znaczenia, które w przedstawieniu jest niepodzielne. Dialog jest rusztowaniem, wewnątrz którego wznosi się sceniczne znaczenia.

W teatrze nie rozdziela się ekspresji słownej od fizycznej. Wypowiedź „zabiję cię” i akt zabijania to rozwinięcie tej samej myśli. Kaleczenie sobie ręki przez Fausta jest nieodłączne od jego oświadczenia:

Mefistofelu, z miłości ku tobie,
Tnę się w to ramię i tą krwią swą własną
Lucyferowi zapisuję duszę,
Przedniemu władcy, panu wiecznej nocy!¹⁹

Wyjaśniające zdanie i czyn naświetlają się wzajemnie: widownia akceptuje to, co widzi i słyszy, jako jedność. Czyn, wypowiedź i milczenie wypływają jednocześnie z koncepcji autora. Sygnał dla znaczenia może pochodzić od czegoś spoza aktorów, jak np. gdy światła przygasają lub gdy muzyka daje odpowiednią ilustrację. Rekwizyty teatralne mogą być również żywym znakiem ekspresji i rozumienia: obszarpany kapelusze w pierwszym akcie *Czekając na Godota* symboli-

¹⁹ Ch. Marlowe, *Tragiczne dzieje doktora Faustusa*, sc. 5. W zbiorze: *Arcydzieła europejskiej poezji dramatycznej*. W przekładzie J. Kasprowicza. T. 1. Lwów 1912, s. 32.

zuje ludzką godność. Noszony przez głupkowatego Lucky umożliwia mu „myślenie”; gdy włóczędzy Estragon i Władimir używają go do rewio-
wych błazeństw, zostaje wyraźnie wyszydzony. Każdy środek pobudza-
jący u widzów odpowiedni stopień i rodzaj uwagi znajduje się w polu
zainteresowania dramaturga.

Żeby zrozumieć, jak takie znaczenie wytwarza się w teatrze, musimy
rozdzielić to, co dzieje się na scenie, i to, co dzieje się w wyobraźni
widza. Widz ze szczegółów sceny odbiera wrażenia, które zasiewają się
i dojrzewają w jego umyśle. Wrażenia te mogą być niezależne od tego,
co postać robi na scenie: znaczeniem tego, co ona robi, jest tylko to,
co widownia może pojąć. Dotyczy to zwłaszcza wypowiedzianych
słów. Gdy Mefistofeles obiecuje Faustowi, że będzie tak wielki jak
Lucyfer, nie wymaga się od nas, byśmy temu wierzyli, lecz gdy Faust
mu wierzy, my z pozycji naszej wyższej wiedzy uświadamiamy sobie
jego głupotę. Marlowe liczył, że to zrozumimy: swoistą radością z przed-
stawienia jest to, że wydarzenia potwierdzają naszą mądrość. Jest to
prawdziwa ironia dramatu, dzięki której dramaturg dokonuje większości
swego dzieła; jest to stałe i konsekwentne komunikowanie uprzywile-
jowanemu widzowi znaczenia ukrytego przed postaciami scenicznymi.

Ponadto, wrażenia widza odbierane ze sceny są płynne, skoro same
w sobie nie są kompletne, dopóki sztuka się nie skończy. Akt zabijania
nie kończy się zabiciem. Zabójca prawdopodobnie pyta sam siebie, co
ma robić dalej; lecz widzowie z pewnością zadają sobie to samo pytanie.
Zaczyna się kształtować następne wrażenie. W ten sposób Faust, wy-
toczywszy krew jako znak dobrej wiary, i po wezwaniu, by była „speł-
nieniem” jego życzeń, odkrywa ze zgrozą, że ta krew krzepnie, gdy on
próbuje nią pisać. Lecz nie interpretuje tego złego omenu tak jak my;
wyzywa własne swoje życie:

Czemu nie cieknie, bym pisał na świeżo?

Faust ci oddaje duszę. Znowu stężała.

Czyż ci nie wolno? Nie twojaż twa dusza?

Pisz zatem dalej: Faust oddaje-ć duszę. [sc. V, s. 33]

Jego oświadczenie, chwilowa niepewność, ponowne oddanie się trwają
w ciągłej i rozwijającej się sekwencji, dzięki której potwierdzamy i po-
głęwiamy nasze wrażenie o jego pasji.

Lecz jest rzeczą naturalną dla sceny stosować te czynniki komuni-
kacji, które się następują, i te, na których tradycyjnie polegała: jeden
lub więcej aktorów i to, co mogą pokazać, symulując przed widzami.
Pierwotne znaczenie powstaje z taktycznego posługiwania się aktorami
w ich podstawowej roli ludzkiego czynnika w grze strategicznej, usta-
wienia „postaci” w „sytuacji”. Dramaturg posługiwał się zawsze raczej
uosobionymi związkami między ludźmi niż konstrukcją słów jak w poe-
macie. Gdy przedstawiano komedię *dell'arte*, proste opowiadanie zdarze-
nia wykonywano pantomimą. Gdy aktorzy improwizowali dialog, był on

tylko dopełnieniem i udoskonaleniem tego, co mogli wyrazić fizycznym działaniem. W głównej mierze proste czynności postaci dzięki masce i kostiumowi umożliwiały widzom zrozumienie fabuły. Poza pobudzeniem tego uroczego oczekiwania prostej, oczywistej akcji, cóż mogli dodać aktorzy, by spotęgować ten stan? Typowa fabuła komedii, *dell'arte* polegała na pozyskaniu względów damy lub zdobyciu pieniędzy, albo na jednym i drugim, kosztem kogoś innego. Postacie są albo oszukiwane, albo same oszukują, są jakimś Pantalonom albo Arlekinem, Dottorem albo Brighellą. Przyjemność widza polega na jego świadomości, że ktoś przechytrza drugiego, na poczuciu wspólnoty z oszukującym w tym oszukiwaniu. Powtarzającą się zasadą, osiąganą za pomocą prostej manipulacji kukiełkami opowiadającymi swoją historię mimicznie, jest ironia nie tylko werbalna, lecz tkwiąca w scenie.

Wigor Molierowskiego dialogu przypisuje się jego początkom w aktor-skiej tradycji. W *Skąpcu* pośredniczka Frozyna schlebia Harpagonowi i popiera jego małżeństwo z Marianną:

Frozyna: To mi męczyzna dopiero, jest na co patrzeć; to mi strój, figura, zdolne zawrócić w głowie kobiecie!

Harpagon: Wydają ci się niezłe?

Frozyna: Jakże! wprost świetnie, do odmalowania. Niech się pan trochę obróci, jeśli łaska. Kapitalnie! Niech się pan przejdzie trochę. To mi postawa kształtna, swobodna i pełna siły; nie znać wręcz najmniejszej dolegliwości.

Harpagon: Tak wielkich to znów nie mam, Bogu dzięki. Astma jedynie trapi mnie czasami.

Frozyna: To nic. Bardzo panu do twarzy z tą astmą; kaszle pan z wielkim wdziękiem.²⁰

Wiemy, o co chodzi Frozynie, a jeśli nie wiemy, to powie nam o tym ton jej głosu, jej *crescendo* pochwał. Ta ironia ujęta jest jednak całkiem wizualnie i nasza radość z łatwości Harpagona wzrasta, gdy podskakuje on niezdarnie po scenie i gdy widzimy niezborność między jej pochwałami a obiektem tych pochwał. Uwagi Frozyny o jego astmie i kaszlu dodają ostatniego rysu śmieszności. Rozważamy, co widzimy i słyszymy, co Frozyna mówi o nim i to, co on o sobie mówi, i kształtujemy sobie swój własny pogląd o pochlebstwie i pochlebcy, a zwłaszcza o pochlebianym, pogląd, który trwa niezależnie od naszej wiedzy o tym szczególnym oszukiwaniu się Harpagona i szczególnych fortelach Frozyny. Znaczenie tkwi w stosunku między nimi i Molierowi udaje się coś więcej, niż wciągnąć nas w oszustwo Frozyny: wypełnia swój pierwszy cel, uświadamiając nam ostro, jak daleko posunęła się u skąpca obsesja pieniądza.

Struktura sztuki staje się bardziej finezyjna proporcjonalnie do tego, ile więcej może powiedzieć autor widzom za pomocą ironicznego mane-

²⁰ Molier, *Skąpiec*. Przełożył i opracował T. Żeleński (Boy). Warszawa 1971, s. 64.

wrowania aktorami. Aktorzy spełniają dwie funkcje: działają i mówią do siebie oraz działają i mówią do widzów. Ironia funkcjonuje łatwo w obszerniejszym opowiadaniu całej historii, jak w *Królu Edypie* lub *Makbecie*, a tradycyjny termin „ironia dramatyczna” stosuje się zwłaszcza do tragedii greckiej i do każdego dramatu, w którym oczekuje się od widzów, że znają następstwo wypadków — skoro postaci sceniczne nie dzielą z nami sekretu, nasza wiedza wzmacnia przyjemność płynącą z przedstawienia. Lecz ironia jako środek komunikacji scenicznej funkcjonuje stale w przedstawianej sztuce: jest to proces, który przenika jej język i działanie. Odczuwa się jej zmysłową domieszkę, ilekroć wrażenia w mniejszym lub większym stopniu stapiają się, nawet w najdrobniejszym szczególnie intonacji lub gestu, które przyspieszają słowo tak naturalnie, jak skiniecie Moski w *Volpone*, lub tak zręcznie, jak gdy Masza w *Trzech siostrach* zdejmuje kapelus. Jej efekt jest natychmiastowy i nieodparty.

Jej funkcję uważajcie nie za jakiś sprytny środek akcji lub stylistyczne przekręcenie języka, lecz za sposób widzenia, w którym następuje połączenie wybranych sprzeczności i nieporozumień. Uważajcie ją za metaforę teatru, która ułatwia zrozumienie i odświeża wyobraźnię kolejnymi posunięciami aluzji i sugestii. Gdy Keats pisze: „*Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies* [gdzie młodość blednie, wiotczeje jak widmo i umiera]” zamiast wcześniejszej wersji tej linijki: „*When youth grows pale and thin and old and dies* [gdy młodość blednie, i schnie, i starzeje się, i umiera]”²¹ przede wszystkim wzmacnia uwagę dla swego przedmiotu, ożywiając rytm, wprowadzając słowny obraz uderzająco odległy, i jego początkowa niezgodność uderza czytelnika. Keats pogłębił także jego znaczenie i rangę, forsując to, co kojarzymy z „młodością”, i to, co kojarzymy z „widmem”, zmuszając nas do oglądania swego przedmiotu w wyraźnym świetle: teraz widzimy młodość jako widmo i widmo w młodości. Widząc z nakazu poety ten obraz jako jedność, stworzyliśmy nowe znaczenie i jako czytelnicy uczestniczyliśmy w dziele.

Czy w dramacie nie ma analogicznej funkcji do funkcji metafory w poezji? Słuchamy postaci A i słuchamy postaci B, lecz to, co przyśwajamy sobie jako przejście między nimi, jest *tertium aliquid* [czymś trzecim], coś, co autor mówi i co pojmujemy tylko jako rezultat stopienia wypowiedzi obu postaci, jak nuty w muzycznej harmonii. Albo słuchamy jednej mówiącej postaci i wiemy, że to, co mówi, oddziała na sytuację, w której to wypowiada, silniej, niż sama sobie to uświadamia: to, co otrzymujemy, jest czymś więcej niż przedstawienie aktora. Autor pośrednio w toku całego przedstawienia i skierowując naszą uwagę to na tę, to na inną wypowiedź lub czyn, działa, by zapewnić sobie naszą

²¹ [W przekładzie Z. Kierszys (*Oda do słowika*. W: *Poezje wybrane*. Warszawa 1962, s. 53) wers ten brzmi: „Gdzie młodość blednie, schnie, przygasa co dzień”.]

współpracę we wspólnym dziele porozumienia. Widzowie śledzą przedstawienie, wciąż je odkrywając; ciągle interpretują znaki, przezierając poza aktorów, słuchając między wierszami. Przedstawienie nabiera jakiegoś znaczenia tylko przez to, co widzom pozwala spostrzec. Tak więc w wyjątkach, które przytoczyliśmy, istnieje centralny ironiczny moment, jeśli tylko postaramy się go rozpoznać.

Przypomnijmy sobie sumę wrażeń, gdy Rebeka stoi przy oknie:

Pani Helseth: Czy to nie pastor tam idzie?

Rebeka: Gdzie? Tak to on. Proszę się odsunąć. Żeby nas nie widział.

Pani Helseth wywołuje w nas wrażenie A — że na zewnątrz jest jakiś mężczyzna, którego znamy tylko z nazwiska. Rebeka dostarcza wrażenia B — że te kobiety chcą widzieć, same nie będąc widziane. Z połączenia tych obu wrażeń uzyskujemy wgląd w sytuację i już wiemy coś więcej niż Rosmer. To daje początek otwartej wizualnej ironii, która od pierwszych chwil wyzwala w sztuce pewien rozpęd. Byłby on równie silny, gdyby Rebeka była sama w pokoju i przekazała te słowa mimicznie, ale oczywiście wraz z panią Helseth jako *confidante* [powiernica], wizualne wrażenie jest bardziej precyzyjne. Ironia ta funkcjonuje kosztem postaci, która wejdzie później, dlatego tym goręcej oczekujemy jej wejścia. I mówi nam o jakiejś trosce Rebeki i Rosmera, dlatego potem obserwujemy ją przenikliwiej i rzeczywiście odkrywamy, że aluzje Ibsena znajdują potwierdzenie w jej późniejszym zachowaniu.

Wejście Gwendoliny stwarza bardziej skomplikowaną ironię, opartą bowiem na założeniu, że Gwendolinę i Cecylię interpretujemy sobie na podstawie poprzednich scen:

Cecylia: Pani pozwoli, że się przedstawię. Nazywam się Cecylia Cardew.

Gwendolina: Cecylia Cardew? Co za urocze imię! Czuję, że zostaniemy wielkimi przyjaciółkami.

To, co zdarzyło się przedtem w sztuce, uświadamia nam zbliżający się konflikt między Gwendoliną a Cecylią. Wrażenie A kontekstu tej sceny to dwie młode damy, które chyba nie będą zadowolone ze swego towarzystwa. Wrażeniem B jest kurtuazja, z jaką się witają, a wrażenie to uwydatnia przeciwna naszym oczekiwaniom wypowiedź Gwendoliny o z góry przeznaczoną im przyjaźni. Ironia u Wilde'a odnośnie do ich udawania jest technicznie doskonalsza niż w dramacie Ibsena: jako obiektywni i krytyczni obserwatorzy komicznej sceny znajdujemy przyjemność w poczuciu wyższości, gdy postaci sceniczne wiją się w zakłopotaniu pod płaszczykiem konwencjonalnych manier.

Ironia w wyjątku z *Otella* ukryta jest głębiej. Siła całej tej sceny opiera się na niewinności i nieświadomości Desdemony oraz na występku i błędzie Otella, lecz ujmując rzecz z grubsza, ironia ta podobna jest nieco do ustępu z Moliера. Scena staje się bardziej znacząca przez po-

równanie domu z domem publicznym, żony i męża z ladaczną i jej klientem, a Emilii ze stręczycielką. Tak więc w scenie

Otello: Nie jesteś wszeteczną?

Desdemona: Nie jestem, panie, jakem chrześcijanka!

— wrażeniem A jest to, że Otello rozwścieczony i doprowadzony do ostateczności myśli, iż żona jego jest „nierządnicą”. Wrażenie B jednak uświadamia nam szlachetność postawy Desdemony, jej czystość i charakter jej miłości, wzmocnione wprowadzeniem przez nią chrześcijańskich wartości. Szekspir podkreśla tę rozbieżność, zaznaczając ją kontrastowymi obrazami podłości i cnoty. W rezultacie nie współczujemy po prostu niezrozumianej żonie; zamiast tego wstrząsa nami dwuznaczny efekt chrześcijańskiej kobiety w ponurym domu publicznym, anioła strąconego do piekła. [...]

Czytelnik odczuł już różnicę zastosowania ironii w tych przykładach, różnice w charakterze i rodzaju. Warto rozeznaczyć, jak ona działa, nie tylko dlatego, że ironia jest podstawowym narzędziem dramatu, lecz także że jest to nasz główny środek badania cech budowy sztuki i oceny całości, a jako takiej nie wolno jej lekceważyć.

Aktor mógłby zapytać: po co zawracać sobie głowę ironią, skoro jest to coś, co widzowie zyskują moim kosztem? Jeśli jest to niewypowiedziana treść sztuki, być może mnie nie dotyczy? Chwila refleksji zorientuje go, że tak nie jest: jeśli aktor jest pośrednikiem, musi być świadkiem aktu pośrednictwa. W książce *The Play Produced* [Wystawienie sztuki] John Fernald dyskutuje różnorodność dramatycznego kontrastu: to, co aktor rzeczywiście wnosi do sztuki, gdy uświadomi sobie ironię. Fernald pisze:

Jest rzeczą naturalną, że oczekujemy od wykonawcy, by dał właściwy wyraz temu, co dramaturg mu zaprezentował. Lecz jego zadanie „wprowadzenia czegoś” do sztuki zaczyna się od uzupełnienia autorskich kontrastów ustawiczną różnorodnością w przedstawieniu²².

Fluktuacje tempa, intonacja w mowie, zmiany brzmienia głosu itd. muszą być tak obliczone, by wzmocnić kontrast tam, gdzie autor sugeruje ironię, a nie gdzie indziej, w przeciwnym bowiem razie powstanie nonsens. To dlatego, że znaczenie dramatyczne wynika z ironii zawartej w przedstawieniu. Kontrasty, o których wspomina Fernald, są metaforami wywołującymi nasze dramatyczne wrażenia. [...]

Na początku tego podrozdziału podkreślono, że wrażenia widza są płynne i dlatego nie można oddzielać jednego elementu znaczenia od następnych. Każdy dramat wykorzystuje w pewnym stopniu potęgę

²² J. Fernald, *The Play Produced*, s. 10.

samej sceny, by modyfikować te wrażenia. Scena stwarza przesuwający się obraz, wrażenie zmieniające się w czasie, ponieważ i dramat rozwija się w czasie. Mając do dyspozycji cztery wymiary gotowe do działania w mechanizmie tego środka przekazu, dobry dramaturg nie będzie się wahał przed użyciem wszystkich czterech przełączników. Partyturę słowną dramatu trzeba zbadać ponownie, by zobaczyć, jak dialog pobudza tę dogodną niestałość wrażenia i czyni użytek z tego drogocennego czwartego wymiaru.

4. Zmienne wrażenia

Cechą wyróżniającą przedstawienie jest to, że ożywia ono nie aktorów grających i mówiących, lecz wrażenia naszej wyobraźni. Jeśli możemy zrozumieć, jak wrażenia te poruszają się w czasie, przystosowują się, rozwijają, poddają się wyzyskaniu, poznamy lepiej, jak powstaje efektywny dramat. Przedstawienie teatralne nie jest sztuką słów, podobnie jak film nie jest sztuką obrazów: jest to sztuka operowania nimi. Sztuki *Playboy of the Western World* nie można podsumować po prostu jako „satyry na ludzką przewrotność”: jak to brzmi niewzruszenie i solidnie! Przedstawienie jest ruchliwe jak żywe srebro, drażni nas i nakłania, by iść śladem jego odkryć.

Co to jest „dramatyczność”? Trudno znaleźć zgodne co do tego dwie osoby, ponieważ trudno sformułować jakieś zasady z wielu sztuk, z których każda pracuje dla swych własnych celów. Oczywiście dramatyczność nie polega na jakimś poszczególnym temacie. Szekspir czy Ibsen potrafią przekazywać stan ducha, Molier czy Shaw — badać społeczną sytuację, Goethe czy Sartre — wyklądać filozofię, Ajschylos czy Eliot — dowodzić religii, a wszystko to może być dramatyczne. Sekret polega na sposobie, w jaki wywołuje się u publiczności określony stopień i rodzaj uwagi.

Czy zabójstwo na scenie budzi duże zainteresowanie? Tak, ale samo w sobie nie jest dramatyczne. Może być emocjonujące, jak relacja w gazecie lub dobry obiad. Lecz wszystko to jest statyczne. Gdyby było można akt zabijania, zafascynowanie gazetową wiadomością albo apetyt na obiad rozciągnąć w czasie, byłyby one zajmującą atrakcją. Lecz żadne z nich nie potrafi ponowić zainteresowania sobą. Bardziej liczy się rodzaj zainteresowania.

Gdy już raz nasza uwaga została napięta, musi rozwijać się z jednego stanu zainteresowania do drugiego. Gdy zmieniają się nasze wrażenia, śledzimy je z widowni, ponieważ to śledzenie jest naglące w chwili, gdy oko wiedzie za ruchomym obiektem. Zainteresowanie, gdy doda mu się sił żywotnych, puszcza pędy jak krzewiąca się roślina. Zaciekawia nas przyszłość zmieniającej się postaci scenicznej, ponieważ jest niepewna. Interesujemy się zmieniającą się sytuacją, ponieważ nie jest rozwiązana.

Nauczyciel w szkole wie, że gdy na zadane pytanie jest już odpowiedź, przedmiot pytania natychmiast przestaje interesować uczniów — chyba że odpowiedź zachęca do następnego pytania. Tak więc statyczność zdarzenia scenicznego pozbawia go dramatyczności. Żeby być dramatyczną, sztuka musi rozpoczynać, wypracowywać i podtrzymywać zainteresowanie.

„Zabiję cię” jest groźbą. Natychmiast pragniemy wiedzieć, czy będzie spełniona: groźba jest więc nieuchronnie dramatyczna. Rozważamy mianowicie, jaki po tej groźbie będzie stosunek między zabójcą a potencjalną ofiarą. I uprzedzamy sytuację tym gorliwiej, że wiemy, iż kryje w sobie dalsze możliwości. Faust przyjmuje ofertę Lucyfera, ale jest to dramatyczna akceptacja, ponieważ jest nie końcem, lecz początkiem.

Poza tym niecierpliwym żądaniem plastycznej akcji na scenie nie może być żadnych wstępnych założeń odnośnie do formy dramatycznej: każda sztuka będzie dyktować swoją własną. W jaki sposób podobne do portretu słuchowisko radiowe Dylana Thomasa *Pod mlecznym lasem* jest dramatyczne? Nie ma tam akcji, żadna z jego wielu postaci nie „rozwija się”, dlatego mianowicie, że jego temat, duch żyjącej społeczności, rozpoczyna dramatyczny pęd wewnątrz siebie jak kanon w muzyce. *Pod mlecznym lasem* pokazuje jedną wieś, jednego dnia, o jednej porze roku, lecz postacie myślą o przeszłości, a marzą o przyszłości i stają się tak typowe, że ich życie staje się samym życiem obracającym się z dnia na dzień i z roku na rok. Naszą uwagę zwraca rozszerzenie znaczenia sztuki w naszych umysłach za pośrednictwem intymnych i sprzyjających wyobraźni warunków audycji radiowej²³.

Publiczność po prostu szuka w przedstawieniu życia, źródła zainteresowania; aktor szuka mocnej, żywotnej roli, w którą może się wcielić, by stworzyć postać; reżyser szuka dobrego teatru, materiału, który warto rozwinąć ze względu na ukryte w nim walory. Wszyscy oni szukają cech z m i a n y i r o z w o j u tkwiących w dialogu.

To wcale nie oznacza, że scena musi nieustannie bombardować nowymi myślami i uczuciami. Gdybyśmy tak sądzili, moglibyśmy potępić każdy dialog nie objawiający nerwowej aktywności. Jest też miejsce dla spokojnego dialogu, jak i dla powtórzeń: działanie tkwi w umyśle publiczności, tak jak pauza w mowie pobudza do zwiększonej czujności. Nie możemy zgodzić się z opinią, że długi monolog to wypowiedź osoby, która głośno się ze sobą zgadza, przemawiając językiem „potakującym”²⁴. Końcowy monolog Romea z długim retorycznym katalogiem właściwości śmierci jest wartościowy, ponieważ daje czas na refleksję:

Mamże myśleć,
Że bezcielesna nawet śmierć ulega

²³ G. Melchiori, *The Tightrope Walkers*, 1956, s. 265—266, przedstawił przekonujące racje za jednością przedstawienia.

²⁴ P. Wilde, *The Craftmanship of the One-Acte Play*, 1957, s. 302.

Wpływom miłości? że chudy ten potwór
W ciemnicy tej cię trzyma jak kochankę? [akt V sc. 3, s. 502]

Uczucia Romea w grobowcu malowane są mocnymi barwami. Jest to usprawiedliwione tym, byśmy pojęli i przemyśleli znaczenie, ocenili jedność i czystość miłości młodych walczących przeciwko mocom zniszczenia i rozkładu, z których główną jest „bezcieleśna śmierć”. Pozornie ospałe przedstawienie może być dramatyczne, jeśli ożywienie publiczności stawiamy przed ożywieniem aktorów.

Z tejsze przyczyny łatwo byłoby potępić Maeterlincka. Oto urywek dialogu ze sztuki *Wnętrze*, w której dwie postacie obserwują rodzinę przez oświetlone okna:

Obcy: Wzniosły oczy ku górze...

Starzec: A jednak widzieć nas nie mogą...

Obcy: Zdaje się szczęśliwi, bo nie wiedzą, co ich czeka...

Starzec: Mniemają, że są bezpieczni... Zamknęli drzwi... u okien mają kraty.

Wzmocnili mury starego domostwa; zaryglowali troje drzwi dębowych...

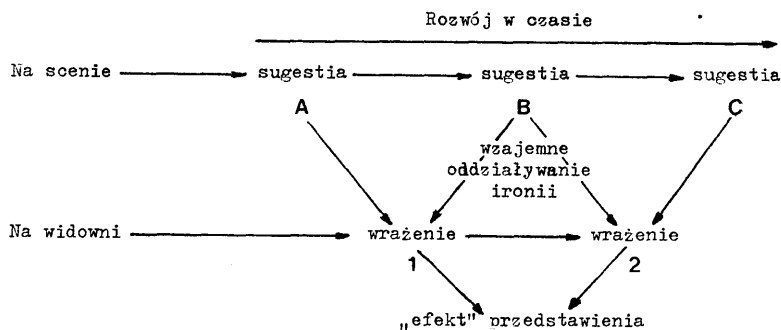
Przewidzieli wszystko, co przewidzieć można²⁵.

To jest dramatyczne nie dlatego, że widzimy paru aktorów grających pantomimę, lecz po prostu dlatego, że publiczność przeczuwa, iż komuś z tej rodziny zdarzył się wypadek. Maeterlinck wyraźnie uwzględnia podatność widza oczekującego w niepewności. Akcja na scenie jest przyhamowana, gdy tymczasem umysły pozostają w napięciu. Techniczne szczegóły sztuki zasługiwałyby na krytykę, że trwające napięcie jak w nadmuchiwanym aż do pęknięcia balonie samo zniszczy obraz od wewnątrz. Ale Maeterlinck stara się utrwalić swoją wypowiedź o losie swoimi własnymi teatralnymi środkami. Dramat żyje, przynajmniej dla publiczności, i autora można posądzać o wszystko, tylko nie o niemrawość.

Byłoby więcej niż truizmem podkreślać, że powodzenie sztuki zależy od jej recepcji przez widownię. Celem dramaturga jest zawsze zaprząć publiczność do pracy. Chociaż we *Wnętrzu* Obcy i Starzec zdają się opowiadać i opisywać działania nie nadające się dla dramatu, a w monologu Romea sam Szekspir zdaje się opowiadać i opisywać, w istocie tego nie czynią. Stwarzają oni łożysko, choć nie zawsze i niekoniecznie najlepsze, przez które nasze myśli mogą przepływać, środek dla nas, byśmy „mówili i opisywali” sobie w ślad za autorem. Dramaturg, jak każdy artysta, pracuje drogą okrężną, dając nam, że tak powiem, barwę światła słonecznego, by sugerować jego ciepło, plusk wody, by sugerować jej ruch. Żeby tego dokonać, wykorzystuje on szczególnie tę cechę naszej zdolności obrazowania, najwyraźniejszą w teatrze — jej zmienność.

²⁵ M. Maeterlinck, *Wnętrze*. W: *Trzy dramaty*. Kraków 1951, s. 48. (przeł. Z. Sarnecki).

Przedstawienie pobudza publiczność przez bodźce znajdujące się w rękach aktorów. Przedmiot zainteresowania w dramacie stwarza i odzwierciedla wrażenia rozwijające się dokładnie tak, jak rozwija się akcja. Podobnie w kinie dźwięk trzeba zharmonizować lub kontrapunktować z obrazem, by stworzyć złożoną polifoniczną „obrazowość” całości. Eisenstein²⁶ zdawał sobie sprawę, że każda sekwencja na scenie implikuje harmonijny lub dysharmonijny „obraz” [*image*], który się wraz z nią porusza, dając scenie głębię, tak jak partytura dla orkiestry zanotowana jest pionowo na kilku pięcioliniach [*staves*]. Tę koncepcję można wyrazić wykresem.



Wrażenia odbieramy w dramatycznym procesie dedukcji opartej na ironii. Lecz — znów jak w filmie — same wrażenia są statyczne i pozbawione dramatycznej wartości. W. I. Pudowkin, omawiając właściwy ruch obrazu na ekranie, twierdzi, że „każdy przedmiot (...) pokazany na ekranie pozostaje przedmiotem martwym, choćby nawet poruszał się przed obiektywem”²⁷. Dopiero przedmiot ukazany jako część syntezy odrębnych przedmiotów zostaje obdarzony filmowym życiem. Za pomocą podobnej syntezy ożywia się sugestie płynące ze sceny, dobry dramaturg podsyca w nas zmienne wrażenia i — patrzcie! — jego dramat porusza się w czasie. Dobry krytyk mierzy i ocenia rozwój między wrażeniem 1 a wrażeniem 2, rozwój, który jest prawdziwym źródłem efektu przedstawienia. Najważniejszym jednak działaniem w teatrze jest po prostu odbieranie przez czujnego widza znaczących wrażeń, skrupulatne badanie myśli i uczuć przy dokładnym nastrojeniu oczu i uszu na sugestie aktorów.

Najprostszą formą ożywienia sztuki jest forma regularnego rozwoju.

²⁶ S. M. Eisenstein, *The Film Sense*. Przekład J. Leyda, 1948, rozdz. II, *Synchronization of Senses*. Jestem poważnie zobowiązany wobec tej książki pełnej doskonałych estetycznych spostrzeżeń. [Zob. S. Eisenstein, *Wybór pism*. Wybór, wstęp i redakcja naukowa K. Greyer. Warszawa 1957, cz. 4: *Montaż*, zwłaszcza *Montaż pionowy*, s. 337—385.] Niedawno R. Peacock (*The Art of Drama*, 1957) opracował pożyteczną teorię tego, co nazywa on „przetykaniem” obrazowości”.

²⁷ W. J. Pudowkin, *Wybór pism*. Warszawa 1956, s. 18.

Ogniwa w łańcuchu wrażeń stają się stopniowo coraz mocniejsze. Przykładu dostarczy kłótnia Brutusa z Kasjuszem, z której oto urywek:

Kasjusz: Cezar za życia nie śmiał mię tak drażnić.
 Brutus: Milcz: tyś to nie śmiał go tak niecierpliwić!
 Kasjusz: Jam nie śmiał?
 Brutus: Tak jest.
 Kasjusz: Jego niecierpliwić?
 Brutus: Tak jest; nie śmiałeś, bo ci miłe życie.
 Kasjusz: Nie dufaj zbyt w mą przyjaźń, bo mógłbym
 Zrobić coś, czego bym potem żałował.
 Brutus: Mógłbyś żałować tego, coś już zrobił.²⁸

Jest godne uwagi, że większa część tej wymiany słów znajduje szybki i chętny oddźwięk u publiczności, nie ma bowiem niejasności w układzie sugestii. Emocje publiczności biegną stale w jednym kierunku i oczywiście od aktorów wymaga się szybkości replik. Brutus wyzywa Kasjusza szeregiem obelg, wyszydając go niemal powtarzaniem jego słów. Kasjusz odpowiada ujawnianiem uczuć na pół niedowierzania, na pół wzajemnego wyzwania z ukrytą w pytaniach groźbą. Ci dwaj ludzie rwą się do walki: prosta sekwencja słów akumuluje energię, by ukształtować potężne wrażenie. Gdy ich wzajemny gniew wzrasta, walka wydaje się coraz bardziej nieunikniona. To znaczenie jest oczywiście nałożone przez kontekst sztuki, wywołujący szczególny oddźwięk, sugeruje bowiem odwrócenie ich dawnego koleżeństwa i przypomina kryjące się za tym motywy: Kasjusz porównuje Brutusa do ich dawnego wspólnego wroga.

Lecz taki dialog nie może trwać zbyt długo, gdyż grozi monotonią i wynikającym z niej rozproszeniem uwagi. Jak długo można słuchać takiej kłótni „to nie ja — to ty”? Mistrzostwo tej sceny polega na umiejętności Szekspira nakreślenia ich wrogości, a zarazem wewnętrznego jej przeobrażenia. Wywarte wrażenie nie tylko się zwiększyło, lecz także uległo zmianie. Wróćmy do słów: skąd aktor mający wypowiedzieć kwestię Kasjusza „Nie dufaj zbyt w mą przyjaźń” wie, że ma zmienić ton głosu? Rzeczywiście, w tych słowach jest silniejsza groźba, słowa zaś bardziej wyrównane i umiarkowane, a przeto do pewnego stopnia bardziej ważne po *staccato* „Jam nie śmiał?”, „Jego niecierpliwić?” Trafną odpowiedzią jest, że Kasjusz zmienia swoje podejście, zaprzestając dotychczasowego ataku. Chociaż jest to tylko moment, wystarczy, by zasugerować gwałtowną zmianę wrażenia, która nieoczekiwanie nam krzyczy, że Kasjusz, zdradzając oznaki niechęci, jest z nich obu mądrzejszy. Natomiast Brutus ponawia atak, lecz nam dano znaczącą pomoc i wskazówkę, by szukać ukrytego znaczenia w wymianie słów, która nastąpi.

²⁸ W. Szekspir, *Juliusz Cezar*, akt IV, sc. 3. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 5. Warszawa 1973, s. 690 (przeł. J. Paśkowski).

Już to, co mniej skomplikowane, bardziej się skomplikowało, a w dobrym dramacie tak być powinno. Ten układ jak w kalejdoskopie zmienia się co chwilę, jak opowiadanie kryminalne, które przerzuca centrum uwagi z rozdziału na rozdział, a czytelnik podąża za krętym, zwodniczym tropem aż do rozwiązania. Podobnie, dramatyczny urywek z *Romea i Julii* wywiera zmienne wrażenia:

(*Wchodzi Romeo*)

Tybalt: Z panem nic nie mam do mówienia. Oto
Nadchodzi właśnie ten, którego szukam.

Merkucjo: Jeżeli szukasz guza, mogę ręczyć,
Że się z nim spotkasz.

Tybalt: Romeo, nienawiść

Moja do ciebie nie może się zdobyć
Na lepszy wyraz jak ten: jesteś podły.

Romeo: Tybaltcie, powód do kochania ciebie,
Jaki mam, tłum gniew słusznie wzbudzony

Taką przemową. Nie jestem ja podły;

Bądź więc zdrów, widzę, że mię nie znasz.

[akt III, sc. 1. s. 450]

Tybalt przychodzi, szukając Romea, Merkucjo skłania go do wyciągnięcia szpady, lecz ten czeka z nią na Romea. Uświadamiamy sobie jasno sytuację i ich nastrój, dzień dziś gorący, o czym wcześniej powiedział nam Benwollio. W tę sieć wpada Romeo, wracając z zaślubin z Julią: brzydota tej sceny kontrastuje ostro z „błogim spotkaniem” w poprzedniej scenie, a Romeo stanowi między nimi fizyczny łącznik. Teraz, w chwili jego wejścia, słyszymy porywcze słowa Tybalta, przygotowujące dalsze zdarzenia. „Oto / Nadchodzi ten, którego szukam” i słyszymy uwagę Merkucja, sądzącego, że jest ona po myśli Romea. Wyzwanie zostało już rzucone i przyjęte. My na widowni, a Tybalt i Merkucjo na scenie, przewidujemy określoną odpowiedź Romea i samą walkę. Sugestia wyprzedza sugestię. Tybalt nagle rzuca swoje wyzwanie:

Romeo, nienawiść

Moja do ciebie nie może się zdobyć
Na lepszy wyraz jak ten: jesteś podły,

— każąc biec słowom w rytmie, w którym jednym ruchem wyciąga szpadę. Granville-Barker opisuje nasze oczekiwanie w tym momencie:

Jakaż ma być odpowiedź Romea na zniewagę tak druzgocącą w swej uszczypliwej grzeczności? Benwollio i Merkucjo, nawet sam Tybalt, nie mają co do tego wątpliwości, lecz dla nas milczenie, które teraz zapada, jego przedłużenie o jedno bicie serca, dla nich po prostu zdumiewające — dla nas jest ogromnym napięciem. Wiemy, o co toczy się gra²⁹.

Ani waga tej rozgrywki, jak ją zaaranżował Szekspir, ani „jedno bicie serca”, którego reżyser wymaga od aktora, nie tłumaczy dosta-

²⁹ H. Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*. T. 2. 1930, s. 13.

teczenie skuteczności przemowy Romea. Szekspir nagle odmawia nam tego, czego oczekiwaliśmy, i przesuwając centrum uwagi w obrazie. Szok, jakiego doznajemy, gdy stało się zupełnie inaczej, niż przewidywaliśmy, pozwala autorowi wzmocnić efekt. Dowiadujemy się w ten sposób, o co chodzi i jakie jest znaczenie tego milczenia, skoro bowiem Romeo poślubił kuzynkę Tybalta, stał się przez to jego kuzynem, obaj więc są w nieznośnej sytuacji, o czym wie tylko Romeo. Wrażenie zmodyfikowane tą spokojną kazuistyczną odpowiedzią staje się nader zagmatwane, gdy dosięga nas kulminacja tej sceny.

Dramat jest zbudowany z niezliczonych połączeń i permutacji tego rodzaju wrażeń zmieniających się w czasie. Nie było nigdy *trente-six situations dramatiques* [trzydziestu sześciu sytuacji dramatycznych]. Co więcej, nie ma dwóch wystawień sztuki, a nawet dwóch przedstawień takich samych. Dlaczego? Najdrobniejsza zmiana intonacji, przedłużenie pauzy, przeciągnięcie gestu w roli jednego tylko aktora może ukształtować zupełnie odmienne wrażenie, które może zmodyfikować całą resztę. Sama pauza przed odezwaniem się Romea, wzmagający napięcie moment na scenie absolutnie spokojnej i cichej może zelektryzować widza. Pauza, rozmyślna lub nie, może być bardzo wymowna, jak np. gdy aktor zapomni roli; jeśli potknięcie nastąpi w kluczowym momencie, scena zostanie bezpowrotnie zepsuta. Lecz jeśli pauzą posłużymy się z wyobraźnią, jej odbicie u publiczności może zaćmić całą późniejszą akcję. To, co aktor może zdziałać na scenie, potencjalnie oświetla lub zaciemnia, rozszerza lub zawęża dramatyczne wrażenie. Autor, który daje najbardziej skrupulatne wskazówki sceniczne, pokazuje, jak krucha może być tkanka dramatycznego wrażenia i jak nie trwała jego przemiana w naszych umysłach.

Wielkie ostatnie sztuki Czechowa mają strukturę, w której każdy urywek dialogu ma istotne znaczenie, można tego jednak dowieść tylko skrupulatnym badaniem. Ze względu na ich zwartość, łudzącą pozornym rozluźnieniem, jego sztuki są trudne i wymagające przy wystawieniu, a właściwe ich odczytanie jest niemal niemożliwe. Mistrzostwo Czechowa w sztuce teatru warto jest jednak takiego wysiłku.

Jak często wskazywano, Czechow czyni największe ustępstwo na rzecz realizmu, odrzucając pojęcie bohatera czy bohaterki. Każda postać jest w pewnym sensie ośrodkiem dla siebie i ma swoją własną historię, tak jak w życiu każdy człowiek jest dla siebie bohaterem, osią, wokół której inni ludzie są jedynie aktorami. Lecz na scenie Czechowa oglądamy całą grupę i wszyscy aktorzy grają przez cały czas tak, że jeden „bohater” wyklucza drugiego. Zdarzenie lub nawet ogólny nastrój wpływa na wszystkie postacie, lecz na każdą w odmienny sposób, uszczęśliwiając jednych, a być może zasmucając drugich. Sumując to wszystko, upewniamy się wewnętrznie, jak to zdarzenie jest odczuwane i jak przeżywa się taki nastrój. Uświadamiamy sobie jasno i na nowo, co to znaczy żyć.

Nie kładąc, jak to zwykle bywa w teatrze, nacisku na jakąkolwiek postać, Czechow szczególnie mistrzowsko podkreśla z wiązki między postaciami. Wobec tego same zdarzenia schodzą na drugi plan przedstawienia, pozostają nam tylko ich wpływy na te związki. Żeby móc zrozumieć więzi między postaciami, trzeba trzymać się pilnie metody zmiennych wrażeń. Ostatnie spotkanie Łopachina i Warii w *Wiśniowym sadzie* ukazują tę stronę artyzmu Czechowa.

Lubow Andrejewna (*przez drzwi*): Waria, zostaw tam wszystko i chodź tutaj. Chodź tu. (*Wychodzi z Jaszą*)

Łopachin (*spogląda na zegarek*): Tak... (*pauza. Za drzwiami stłumiony śmiech, szepty, wreszcie wchodzi Waria*)

Waria (*długo ogląda rzeczy*): To dziwne, w żaden sposób nie mogę znaleźć...

Łopachin: Czego pani szuka?

Waria: Sama zapakowałam i nie pamiętam. (*Pauza*)

Łopachin: Dokąd się pani teraz wybiera, panno Warwaro?

Waria: Ja? Do Ragulinów. Umówiłam się z nimi, że będę doglądać gospodarki... coś w rodzaju klucznicy.

Łopachin: To znaczy do Jaszniewa? Jakież siedemdziesiąt wiorst stąd. (*Pauza*)
Więc skończyło się życie w tym domu?

Waria (*ogląda rzeczy*): I gdzie to jest? A może włożyłam do kufra. Tak, życie w tym domu się skończyło... więcej go nie będzie.

Łopachin: A ja dziś wyjeżdżam do Charkowa. Tym samym pociągiem. Mam moc interesów. A tu we dworze zostawiam Jepichodowa... Przyjąłem go.

Waria: No tak.

Łopachin: W zeszłym roku o tej porze mieliśmy śnieg, jeżeli pani pamięta, a teraz cisza, słońce. Tylko że zimno. Chyba ze trzy stopnie mrozu.

Waria: Nie patrzyłam. (*Pauza*) Zresztą nasz termometr stłuczony... (*pauza*)

Głos przez drzwi z podwórza: Jermołaju Aleksieiczu!

Łopachin (*jakby od dawna czekał na to wezwanie*): W tej chwili! (*wychodzi szybko*)

(*Waria płacze siedząc na podłodze z głową opartą o toból z odzieżą. Drzwi otwierają się, wchodzi ostrożnie Lubow Andrejewna*)

Lubow Andrejewna: No i co? (*pauza*) Trzeba jechać!³⁰

W tej scenie Czechow nie wymaga od nas więcej sympatii lub zainteresowania ani dla Łopachina, ani dla Warii. Wiemy, że sprzedaż wiśniowego sadu zmusi ją do wyjazdu do Jaszniewa, siedemdziesiąt wiorst od domu, i że zostawi Łopachina jeszcze bardziej zapracowanego, lecz ich indywidualna przyszłość specjalnie nas nie interesuje. Interesuje nas raczej to, co oni czują nawzajem do siebie. Przez trzy akty dawano nam do zrozumienia, że tworzą parę mającą się pobrać, i dopiero co słyszeliśmy słowa Lubow Andrejewny:

Pan wie o tym dobrze, Jermołaju Aleksieiczu; marzyłam, aby wydać ją za pana, i wszystko wskazywało na to, że pan się z nią ożeni. Waria pana kocha, panu ona się podoba, więc nie wiem, nie wiem, dlaczego boczycie się na siebie. Nie rozumiem!

³⁰ A. Czechow, *Wiśniowy sad*, akt IV. W: *Opowiadania. Wiśniowy sad*. Warszawa 1949, s. 248—249 (przeł. T. Łopalewski).

Teraz za pośrednictwem Lubow Andrejewny i wobec nagłości ich wyjazdu ciekawi jesteśmy, czy wzajemna ich sympatia doprowadzi do zaręczyn i jak zachowają się wobec siebie w takich okolicznościach. Oświadczyły Łopachina nie dochodzą do skutku: i znów nie kładzie się bezpośredniego nacisku na to zdarzenie. To zmusza nas do pytania, jak Czechow uniknie teatralnej pustki i braku oddźwięku u publiczności.

Czytamy, że Czechow zamiast akcji i zdarzeń daje środek zastępczy, że wywołuje „nastrój” lub „atmosferę”: sądzi się, że za pomocą serii teatralnych sytuacji bez wyjścia [*theatrical stalemates*] przytłacza publiczność potężnym ciśnieniem uczucia, które musi uchodzić za jej *katharsis*. To znów powiadają, że pochłaniamy mieszaninę komizmu i patosu w jego słabych i sfrustrowanych postaciach, mówiąc „takie jest życie”, i to musi uchodzić za zadowalający wieczór w teatrze. Teoria „uśmiechu przez łzy” odnośnie do Czechowa jest niebezpiecznie łatwa.

Trafniejszy pewno mógłby być pogląd, że błahostki i pozornie niekonsekwentny dialog daje Czechow po to, by pokazać, jacy są ludzie, i wbrew pozorom mamy zważyć, co oni chwilowo reprezentują. Jest to pogląd poparty własnym twierdzeniem Czechowa, obecnie *locus classicus* komentarzy o Czechowie:

Trzeba, by na scenie wszystko było tak skomplikowane i tak proste jak w życiu. Ludzie siedzą przy obiedzie i w czasie tego obiadu może rozstrzygać się ich przyszłe szczęście lub niweczyć ich życie³¹.

Innymi słowy, Czechowowska banalność staje się ironicznym symbolem, neodpartym w skutkach, ponieważ tak właśnie jest w życiu, a jednak zapewnia niezwykle pasjonujący wieczór w teatrze, gdyż ma szersze i pełniejsze znaczenie niż w życiu. Teorię tę można by tak ująć — im bardziej pospolita banalność, tym większe kontrastujące znaczenie i co za tym idzie — większy dreszczyk z powodu tej niezgodności.

Lecz taka analiza jak nasza jest konieczna, by móc coś określonego powiedzieć o metodach Czechowa i jego wynikach lub jakoś rozstrzygnąć o znaczeniu przedstawianych przez niego stosunków uwydatnionych przez banały jego dialogu. W szczególności niezrównaną zdolność Czechowa do wyrażania uczucia przemijania czasu można roztrząsać tylko w kategoriach zmiennych wrażeń. Ta zdolność w ostatecznym wyniku nie zależy od zręcznego przedstawienia trzech generacji, jak w *Wiśniowym sadzie*, lub od wyraźnego pokazania przeszłości, czy od jego talentu ukazywania rozwoju indywidualnych postaci. Motywy czasu u Czechowa, dzięki którym jest on bliższy prawdzie przeżycia niż jakikolwiek inny współczesny dramaturg, tkwią głęboko wewnątrz akcji pokazanej na scenie. Myśl o przemianach rzeczy przejawia się w kolejnych niezli-

³¹ Zob. list Czechowa do Suworina, w: D. Magarshack, *Chekhov the Dramatist*. 1952, s. 118.

czonych drobnych obserwacjach, które ujawniają się nam, gdy przyswajamy sobie jego zmienne sugestie.

Po pierwsze, jak aktor zinterpretuje wybrany wyjątek dialogu? To, co teraz nastąpi, jest opisem prawdopodobnego wykonania, możliwego przebiegu akcji. Wszystkie trzy zainteresowane postacie wiedzą, o co chodzi w tym spotkaniu. Łopachin ma się oświadczyć Warii: „skończymy od razu i basta” mówi, ukrywając swoje wątpliwości i nerwowość pod pozorem zdecydowania i rzeczowego podejścia do sprawy, które nawet on sam uważa za nieodpowiednie dla tak delikatnego ludzkiego problemu. Lubow Andrejewna wychodzi, wołając „Waria!”, a on zostaje sam, czekając na jej powrót. Czechow ogranicza go do jednej czynności, spojrzenia na zegarek, i wypowiedzenia jednego słowa „tak”, które ostro kontrastuje z ożywioną rozmową Lubow Andrejewny. Może to znaczyć „tak, najwyższy czas, żeby to zrobić” — to on ustalił szczegóły ich odjazdu; albo może to znaczyć „tak, skończę z tą sprawą”. Lecz nie oznacza ani tego, ani tego, jest to nieśmiała wypowiedź Łopachina, który sam siebie chce oszukać. Lekka chwiejność w głosie zapowiada nam następną scenę i że to znaczy „tak, teraz nie da się tego uniknąć”. A patrzenie na zegarek jest czynnością człowieka szukającego osłony za dodającym otuchy obronnym gestem. Wzdryga się, słysząc stłumiony śmiech: poznaje, że to Ania, Szarlotta, Lubow Andrejewna, nawet Waria — właściwie cała rodzina, cieszy się z żartu jego kosztem, jak to dotychczas robili. Odwraca się, starając się przybrać obojętny wygląd.

Wypychają Warię. Jej podniecenie szybko gaśnie, tak samo jak przeminęła wesołość Łopachina, gdy Lubow Andrejewna podreptała ku drzwiom. Waria nie śmie spojrzeć na niego i w udanym pośpiechu przegląda bagaże pozostawione w pokoju. Lecz trzeba coś powiedzieć, przełamać lody i to ona musi pierwsza uczynić, albo żadne z nich tego nie robi. Cóż ona powie? „To dziwne, w żaden sposób nie mogę znaleźć...” mówi, jakby usprawiedliwiając swoją obecność w tym pokoju. Ciągłe czegoś szuka w bagażach. Powinienem wykorzystać tę okazję, myśli Łopachin, i pogodnym tonem kogoś, kto znalazł dobry temat do rozmowy, powiada „Czego pani szuka?” On teraz patrzy na mnie, myśli Waria — bo żadne z nich nie śmie w tej chwili spojrzeć drugiemu w oczy. Muszę za wszelką cenę coś zrobić, lecz co można odpowiedzieć na to żalosne pytanie? Udam, że go nie usłyszałam. „Sama pakowałam i nie pamiętam...” Ależ Waria, to do ciebie niepodobne, nigdy przedtem niczego nie zapomniałaś. Łopachin jest zbyt zakłopotany, by zauważyć jej kłamstwo.

Ponieważ Waria nie może wyraźnie określić, czego właściwie szuka, próba rozmowy ze strony Łopachina utyka na martwym punkcie, przez nieszczęsną chwilę boryka się więc z nowym tematem. Znowu odwraca wzrok: niechże wreszcie da spokój tym pakunkom! Dlaczego wprost nie przystąpić do sprawy? No, może nie całkiem wprost... „Dokąd się

pani teraz wybiera?" Zaczął, myśli Waria z przelotnym uczuciem ulgi. Oto chwila dla ogólnie przyjętych form panińskiej skromności, pierwszą regułą jest wyrazić zdziwienie: „Ja?” Przecież nie ma nikogo innego w pokoju. Drugą regułą jest nonszalancja: mówi mu, że ma zostać gospodynią. Niepotrzebne jej małżeństwo, sama może o siebie zadbać. Lecz słowa jej nie mogą brzmieć zbyt nieodwołalnie — to byłoby niedobrze. Trzeba mu zostawić maleńką furtkę: „będę doglądać gospodarki... coś w rodzaju klucznicy”. Trzeba tak dalej, myśli Łopachin; sprawa się posuwa. Może wrócić do tematu wiśniowego sadu i wtedy poprosić, żeby została ze mną. Mówi serdecznie: „To znaczy do Jaszniewa? Jakieś siedemdziesiąt wiorst stąd”.

Cóż ja powiedziałem? Czy zaszlochała? Co to Lubow Andrejewna mówiła mi przed chwilą? „Popłakuje, biedactwo”. Jakież błąd! Co powiedzieć? Trzeba okazać trochę sympatii: „A zatem życie w tym domu się skończyło...” Ale Waria jest dotknięta; tryskają łzy. Nie może mnie zobaczyć w takim stanie; niech nie myśli, że to mnie tak obchodzi. No, to z powrotem do pakunków na podłodze: „I gdzie to jest?” Dlaczego on nie mówi tego, co tu ma powiedzieć? I tonem głosu, jakby mówiła: jestem bardzo zajęta, nie mam czasu na uczucia i jeśli masz zamiar mi się oświadczyć, to musisz się pośpieszyć, powtarza jego słowa: „Tak, życie w tym domu się skończyło...” To był kiepski początek, myśli Łopachin, człowiek, który tak często mówi i robi rzeczy niewłaściwe. Trzeba zacząć weselej. Dla pewności, rozsądniej będzie powiedzieć najpierw o sobie. Więc znów rozpoczyna pogodniejszą gawędę, wciąż krążąc wokół swego tematu: „A ja dziś wyjeżdżam do Charkowa...” Co on wygaduje? To nie do zniesienia — nie mogę już dłużej udawać. Komentujący głos jest wyraźnie gorzki i stłumiony: „No tak”.

Łopachin myśli: znowu popełniłem błąd; pewnie ją obraziłem; trzeba zmienić taktykę; muszę znaleźć nowy temat, rozweselić ją. Co tam widać przez okno? W ostatnim wysiłku poprawienia nastroju wypowiada uwagę o pogodzie: „a teraz cisza, słońce”. Teraz, nagle, przenika go atmosfera na pół opuszczonego, z meblami w pokrowcach, pokoju i domu, który wkrótce wszyscy opuszczają; może nawet przewiduje swą samotność. Dodaje z drzeniem „tylko że zimno...” Jego instynkt człowieka metodycznego, a może chęć wywarcia na niej wrażenia, każe mu dodać ostatni, niezdarny i całkiem niestosowny przyczynek do rozmowy: „Chyba ze trzy stopnie mrozu”.

Oddala się coraz bardziej od bliskiej mu sprawy, a Waria odczuwa to silniej niż on. To dla niej już za wiele i głosem zdławionym łzami szlocha do niego: „nasz termometr stłuczony...” Naprawdę to ona krzyczy: „Ty głupcze, głupcze”. I jest jeszcze drugi żalony moment, gdy widzi, że posunęła się za daleko. On, nie wiedząc, co dalej robić, opuszcza ramiona, jak to zwykle robił, aż — usłyszał swoje imię. Ocalony! „W tej chwili!” Waria może się teraz odprężyć: jest sama. Skończył się

ten epizod pełen bolesnego okrucieństwa i irytującej daremności. Może opaść na toboły u jej nóg; jak dziecko może sobie płakać do woli. Czyż jednak nie wiedziała, że taki będzie wynik? Otóż właśnie wiedziała, i jej łkania cichną zrezygnowane. Lubow Andrejewna wchodzi spokojnie i pyta w radosnym oczekiwaniu: „No i co?” Nagle spostrzega swoją pasierbicę we łzach na podłodze i odgaduje wszystkie szczegóły sceny, która się rozegrała — nie potrzebuje już pytać. Być może ona też wiedziała, że tak się to skończy. Wkracza śmieiej do pokoju, a ton jej głosu zmienia się w kategoryczne i otwarte niedomówienie „Trzeba jechać”.

Tyle jeśli chodzi o aktorów i kolejność sugestii. Ten zarys można by znacznie skonkretyzować, nie tylko przez wyeliminowanie alternatyw, lecz także przez skrupulatne opracowanie wskazówek w toku przedstawienia, wskazówek tworzących sztywny układ dla interpretacji istoty akcji. Szczegóły tej sceny są tak wybrane i ustawione, by były bliskie życiu, tak dokładne w charakteryzowaniu, że nawet pracowite próby teatralne Stanisławskiego nie mogły wysondować głębi tego dialogu. Gdyby jednak na tym zakończyć rozważanie tego urywka, to zostałby nam jako błyskotliwy przykład wirtuozerii w stylu naturalistycznym. To z pewnością nie wystarcza. Wysoka klasa dramatu nie polega na sceniczności dialogu: jaki jest udział naszej wyobraźni?

W teatrze scena ta rozgrywa się w ciągu paru chwil, lecz jeśli nawet publiczność nie poświęci jej pełnej uwagi, osiąga mocny efekt na zwykłym poziomie. Sprawa została postawiona jasno, że scena ma przedstawiać dwoje ludzi usiłujących porozumieć się co do małżeństwa. To, co się naprawdę dzieje, nie zgadza się z naszymi oczekiwaniami. Do żadnego porozumienia nie dochodzi: jest to nieoczekiwany zwrot, lecz w ogólnym zarysie uprzedzono nas o tym nieoczekiwanym zwrocie, zanim nastąpił: zapal Lubow Andrejewny w rozmowie z Łopachinem Czechow natychmiast zestawia z zupełnym brakiem takiego zapalu u Łopachina, gdy ten zostaje sam. Ponadto podniecenie dziewcząt za drzwiami łatwo zmienia się w zakłopotane milczenie, gdy Waria przeszukuje tłumoki. Te przeciwstawienia łącznie z aluzjami wypowiedzianymi poprzednio mimochodem przez Lubow Andrejewną i Łopachina, że nic nie wyjdzie z tego spotkania, skłaniają czujniejszego widza do odmiennego spojrzenia na tę scenę. Ten nieoczekiwany zwrot nie jest pusty, to nie jest jeszcze jedno fiasko obmyślane, by wzmóc przygnębiającą atmosferę przedstawienia: ci, którzy widzieli je dobrze odegrane, wiedzą, że ta scena jest niezwykle pobudzająca. Ponieważ jesteśmy przygotowani na rozczarowanie, zwracamy szczególną uwagę na jego treść. Patrzymy ponad wyraźnie podane szczegóły tej sceny i pytamy, co udaremnia zamiary tych ludzi.

Drogą dedukcji oceniamy ich stosunek. W ten sposób, chociaż kunszt zobowiązuje aktora do możliwie jasnej interpretacji tego „Tak” Łopachina, my na widowni tego nie petrafimy. Jeśli aktor woli odczytać to

jako „Tak, nie mogę teraz uniknąć oświadczyć”, co jest prawdopodobne, my widzimy to subtelniej jako „Oto człowiek zamierzający się oświadczyć, ale który w gruncie rzeczy nie nadaje się do tego (zaobserwowaliśmy już przedtem jego szczególne symptomy zakłopotania i nieśmiałości), który wydaje się zaabsorbowany czymś innym (spozobegliśmy jego niecierpliwy gest z zegarkiem) i który widocznie wcale sobie nie życzy tego małżeństwa (wyczuwamy intonację jego głosu)”. Te wszystkie myśli przelatują nam przez głowę w krótkim czasie, jakiego udzielił nam Czechow za pomocą trafnie rozmieszczonych pauz. Wtedy słyszemy kłamstwo Warii, być może najsprawniejszej postaci w sztuce: „Sama zapakowałam i nie pamiętam...” Co mówi nam to kłamstwo? Bynajmniej nie żeby mu się wydać niedołągi ani — z pewnością — że nie chce małżeństwa. To kłamstwo natychmiast ujawnia, że jest zażenowana, że udaje, że zachęca go, by pierwszy przystąpił do sprawy, którą oboje mają na myśli. Dlatego mamy drugą pauzę. W czasie tej pauzy nasuwają się nam głębsze pytania, skoro nasze wrażenie zaczęło się zmieniać. Pytamy, czy metoda Warii będzie skuteczna, z człowiekiem w takim stanie ducha, jak Łopachin. Natychmiast wiemy, że nie: on potrzebuje bardziej zdecydowanej zachęty. W toku dialogu Czechow daje nam dramatyczne wyjaśnienie tego, co kryje się poza sytuacją, a co sugerował przez cały czas przedstawienia.

Społeczne formy zachowania mężczyzny i kobiety, rezerwa Łopachina i poczucie przyzwoitości Warii, nie mogą sprostać współczesnym warunkom. Łopachin przecież powiedział nam parę minut wcześniej, w rozmowie z Trofimowem, że jest chłopem bez wychowania, ale to nie ze względu na brak wychowania nie może się zdecydować na oświadczyć. To właśnie dlatego mówi ogródkami, kluczy i nie osiąga niczego, że jego chłopskie pochodzenie i brak manier każą mu myśleć jak człowiekowi wyższej sfery i przybierać w jego mniemaniu sposób zachowania szlachty. Kiedy rezygnuje z walki tym „W zeszłym roku o tej porze już mieliśmy śnieg, jeżeli pani pamięta”, to jakby nawracając do swego ulubionego tematu, wyznawał, że nigdy nie przystosuje się do sposobu bycia tych ludzi. Płacz Warii upewnia go w poczuciu, że nigdy nie potrafi mówić tego, co stosowne, podobnie jak były nie na miejscu jego gest przy kupnie wiśniowego sadu i uczczenie wyjazdu rodziny szampanem. Podobnie panińska wstydlivość Warii pokazuje, że nie potrafi ona zrozumieć, iż czas takich skrupułów przeminął.

Żaden z tych ludzi, z wyjątkiem Trofimowa, reprezentanta młodszej generacji, który może powiedzieć Łopachinowi: „Twój ojciec był chłopem, a mój aptekarzem, ale z tego stanowczo nic nie wynika”, nie wyczuł potrzeby reorientacji wzajemnych społecznych stosunków. Utrata wiśniowego sadu jest pełnym i dosadnym symbolem ich klęski. Czechow uwydatnia swoją tezę na wypadek, gdyby ktoś nie zrozumiał. Waria mówi, że jedzie do Ragulinów: „Umówiłam się z nimi, że będę doglądać

gospodarki... coś w rodzaju klucznicy". Pani staje się służącą, chociaż bardzo szacowną, ale niemniej służącą. Czyż nie wykrywamy niechęci w jej ukrytych myślach — „coś w rodzaju”?

A co z Łopachinem? „A ja dziś wyjeżdżam do Charkowa. Tym samym pociągiem. Mam moc interesów”. Tak, do Charkowa, dużego miasta! Czy Waria była tam kiedy? Życie w tym domu się skończyło, ale proszę jechać do Charkowa, gdzie są interesy, gdzie jest życie. Sługa staje się panem. Czyż oni nie zdają sobie sprawy, że ich pozycje się odwróciły i że Łopachin i Waria mogą odrzucić konwencjonalne zachowanie? Udratyzowana teza Czechowa ujawnia się bezbłędnie. To nie jest farsowa scena między dwojgiem nieco niedobrych, a niewątpliwie komicznych kandydatów do miłości i małżeństwa. To stwierdzenie zawiera w miniaturze całą treść sztuki. My na widowni nie oglądamy tego zimno, jak farsę, lecz ciepło, jak komedię, ponieważ nie jesteśmy całkiem obojętni, lecz częściowo zaangażowani przez nasze odkrycia. Nie pozostaje nam nic innego jak iść w tym kierunku. Jak całkowicie rozumiała jest ich krótkowzroczność. Ta scena dramatycznie przedstawia szczególnie przykład sensu przemijania czasu. Jest to wariacja na temat zmienności, dla której refrenem jest dźwięk pękniętej struny na końcu aktu: być może tylko ten dźwięk mógłby właściwie podsumować całe znaczenie sztuki.

Te ironie muszą oddziaływać w sferze poza aktorami, ale skutku nie odnoszą niezależnie od nich. Zestawiamy nasze wrażenia z tego, co znaczy ta wymiana słów, a jej szczegóły dodają jej siły. Odbija się echem w płaczu Warii, podkreśla ją, pozornie ni w pięć ni w dziewięć, przypomnienie przez Łopachina przemijania czasu, a dodaje mu barwy pozornie niestosowna jego uwaga o zimnie. Gdy wszystkie nasze wnioski potwierdzają się w naszych odczuciach i gdy rodzi się szczególne wzruszenie, jesteśmy świadomi, że postacie nic z tego nie wiedzą. Tuż po przełomowych nieszczęsnych słowach Warii „nasz termometr jest sfluczony” i wołaniu „Jermołaju Aleksieiczu!” następuje szybka odpowiedź Łopachina i jego śpieszne wyjście. Jego reakcja kontrastuje z bolesnymi wahaniem, przerywa napięcie niepewności i przypomina, co to są za postacie. Lecz nasz obraz nie jest jeszcze kompletny. Zrozumieliśmy, że Łopachin i Waria to dwa magnetyczne pola nawzajem się odpychające, lecz Łopachin na scenie myśli: „Powinienem dać za wygraną; dzięki Bogu mam okazję umknąć; nie nadaję się do małżeństwa; nigdy nie byłaby szczęśliwa z takim gburem jak ja”. A Waria, pozostając z płaczem na podłodze, myśli: „On nie rozumie; nie kocha mnie; mimo wszystko zostanę gospodynią; jestem skazana na staropanieństwo”. To znaczy, oboje, Łopachin i Waria, myślą całkowicie osobistymi kategoriami, jak wskazuje wszystko, co mówią i robią. Myślą o oświadczeniach i małżeństwie, oczywiście jak egoiści, i ich zamiary nie sięgają poza ich własne bezpośrednie szczęście. Jednak przez cały czas Czechow

rozważał, czym staje się „ja”, gdy jest wrogo nastawione do „ty”. Szukał rozwiązania problemu szerzej pojętego szczęścia i jak ruina jednej grupy nie musi pociągać za sobą ruiny szczęścia innej. Nie interesuje się tylko małżeństwem między klasami i pokoleniami. Końcowe wrażenie z tej sceny, końcowa konkluzja autora musi ironicznie wynikać z porównania między tym, co widz wie, a tym, czego postać sceniczna nie wie. Oczywiście małżeństwo dla Łopachina i Warii nie jest czymś błahym. Nie można też uznać za błahę ich nieistotnych, poronionych wypowiedzi, ponieważ są wyrazem ich najgłębszych uczuć. Błahość jest względna. To, co odczuwamy jako doniosłe, sprawia, że złamane serce Warii staje się sprawą małego znaczenia. Nasza uwaga kieruje się i koncentruje gdzie indziej i dlatego nie współczujemy całkowicie ani jej, gdy została tak okrutnie potraktowana, ani Łopachinowi, który równie dobrze zasługiwałby na nasze współczucie jak Waria. Zachodzi tylko częściowa identyfikacja: patrzymy ponad kukielki, czujemy jednak, że ich cienie, ogromne i złowrogie, wznoszą się poza nimi. Jakże powierzchowny jest pogląd o Czechowowskim „śmiechu przez łzy”, a przyklepanie mu etykiety sentymentalnego komediopisarza wyrządza mu wielką krzywdę. Jest to zbyt ubogie, gdy się zważy jego osiągnięcia.

Obraz ludzkości w umyśle widza potężnieje w miarę, jak pomniejsza go śmieszna małostkowość i słabość. Zajęci jesteśmy mierzaniem czasu i miejsca wobec wieczności i nieskończoności w tym ostatnim akcie *Wiśniowego sadu*, ponieważ nasze niespokojne wrażenia poruszają się dalej już po ustaniu akcji na scenie. Epizod Łopachina i Warii zajmuje swoje miejsce wśród innych — symbol jednego aspektu tego tematu, mały lecz ważny element w arytmetyce przedstawienia. Może nigdy nie zostanie napisana analiza, która wyjaśniłaby, jak u Czechowa małe cząstki tworzą całość. Tradycyjna klasyfikacja funkcji komedii i tragedii nic tu nie pomoże. Tak jak przedstawienie na scenie jest lekkie i czarujące, tak obrazowanie dramatyczne — żywe, a reakcja publiczności — nieuchwytna. Lecz tropienie tych wrażeń, które się wymykają, powinno być główną troską krytyka badającego tekst Czechowowski, jeśli ma wykazać jego wpływ na publiczność i jego zalety jako literatury dramatycznej, jak również jego zasługi i wartość dla teatru XX wieku.

Przełożył Kazimierz Karkowski