

Katarzyna Sadkowska

"Naturalistyczne dramaty", Gabriela Matuszek, Kraków 2001 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 94/4, 248-251

2003

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.

tunku użytkowego? Jakim jednak wówczas terminem określić ów list? Wątpliwości także budzi dokonany przez Annę Sobiecką (*Polski list teatralny 2 połowy XIX wieku. Rekonesans*) podział w obrębie tego gatunku na listy teatralne „intymne”, „intelektualne”, „przyjaźnielskie” i „zawodowe”. Czy wyróżniki typologiczne są wystarczająco wyraziste, aby bez wahania zaklasyfikować np. czuły list pisany przez dyrektora teatru do aktorki, gdzie nadawca informuje adresatkę o możliwościach zdobycia angażu? Jak wynika choćby ze sformułowanych tu pytań, list jest rzeczywiście gatunkiem trudnym, stawiającym badacza przed licznymi pułapkami genologicznymi.

Autorzy artykułów składających się na omawiany tom zdają sobie sprawę z tego, iż podsuwane przez nich rozwiązania oraz interpretacje mogą prowokować do stawiania pytań. W tytułach bądź w samych tekstach często pojawiają się określenia: „próba”, „szkie”, „rekonesans”. Stworzony w *Sztuce pisania* obraz polskiej epistolografii XIX-wiecznej ma charakter nieco kalejdoskopowy, będąc raczej rozpoznaniem niezwykle bogatej problematyki niż podsumowaniem istniejącego stanu badań. Opublikowane teksty dopełniają się jednak w budowaniu mozaikowego obrazu, nierzadko nawiązując do siebie wzajemnie albo przeciwnie – proponując rozmaite możliwe interpretacje (np. referaty poświęcone listom Słowackiego). Za bardzo wartościowe należy uznać zamykające tom zestawienie *List. Varia bibliograficzne*, starannie sporządzone przez Elżbietę Dąbrowicz, umożliwiające podjęcie dalszych studiów nad listem i pogłębienie poruszonych tutaj kwestii. Dlatego też *Sztukę pisania*, która jako zamknięta synteza nie byłaby książką wolną od zastrzeżeń, według mnie należy potraktować raczej jako zaproszenie do dalszych poszukiwań, co – między innymi – czyni ją publikacją cenną i interesującą.

Agnieszka Bąbel

Gabriela Matuszek, *NATURALISTYCZNE DRAMATY*. Kraków (2001). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 468, 2 nlb. + errata na luźnej kartce.

W monografii *Naturalistyczne dramaty* Gabriela Matuszek podjęła próbę uzupełnienia badań dotyczących dramaturgii na przełomie XIX i XX wieku. Poszukując uniwersalnego tekstu dramatu naturalistycznego i jego narodowych odrębności, poddała analizie utwory polskie, rosyjskie, niemieckie, skandynawskie i francuskie. Chęć zbudowania spójnego modelu i przekonującej konstrukcji w tak przekrojowo zaprojektowanej monografii stała się jednak przyczyną pewnych uproszczeń.

Układ pracy oddawać ma dynamikę przemian prądu naturalistycznego w Europie i podkreślać odrębne narodowe sygnatury dramatu w poszczególnych krajach. Autorka rozpoczyna od omówienia manifestów teoretycznych (Zola) i praktyki teatru francuskiego. Dalej następuje prezentacja najbardziej, według Matuszek, konsekwentnego modelu dramatu naturalistycznego w wydaniu skandynawskim i niemieckim (m.in. Ibsen, Strindberg, Wedekind), modelu, który kształtował się pod wpływem doświadczeń francuskich. Kolejny rozdział traktuje o naturalizmie w dramacie rosyjskim, z uwzględnieniem twórczości Tołstoja, Czechowa i Gorkiego. Monografię zamyka część dotycząca polskich dramatów naturalistycznych (Kisielewski, Zapolska, Nowaczyński).

Zaletą pracy jest zestawienie w niej analiz wybranych dramatów naturalistycznych, europejskich i polskich, a także – co autorka deklaruje – skoncentrowanie się na indywidualnej dykcji poszczególnych tekstów. Studium zawiera więc wnikliwe analizy dramatów. Rzecz jednak w tym, że – jak zauważyła sama badaczka pisząc o dramacie niemieckim – nie wskazują one poza siebie. Wynika z nich bowiem przeważnie potwierdzenie stałego i uproszczonego modelu dramatu naturalistycznego, przyjętego na wstępie. Dlatego najciekawsze wydają się te fragmenty pracy, które prezentują nie mieszczące się w owym

modelu przykłady przenikania się w tekstach dramatycznych naturalizmu z symbolizmem albo ekspresjonizmem (Strindberg, Panizza). Właśnie przywołane przykłady potwierdzają otwartość i elastyczność naturalizmu jako jednego z wielu elementów dopiero budujących oryginalną metakonstrukcję dramatu synkretycznego (szkoda, że zabrakło analizy ważnego dramatu Wedekinda – *Lulu*).

Istotny i słusznie rozwijany przez Matuszek jest z pewnością wątek nowego projektu języka tekstów dramatycznych, który mógłby sprostać naśladownictwu „mowy życia”. Jest to niewątpliwa zasługa naturalistów i zarazem ich cecha rozpoznawcza. Dopiero z czasem stało się to czymś oczywistym i nieodzownym w dramaturgii reprezentującej różne nurty. Pod koniec XIX wieku odczuwano ukształtowanie językowe jako kryterium przyporządkowania dramatu do nurtu realistycznego – nowoczesnego lub idealistycznego, czyli przednowoczesnego. W tym miejscu warto wspomnieć, iż tendencje naturalistyczne (z ducha) mogły w Niemczech zostać przyjęte z entuzjazmem z tego choćby powodu, że publiczność była już do ich odbioru przygotowana przez twórczość Friedricha Christiana Hebbla (jego nazwisko obok nazwisk Lessinga i Kleista autorka tylko wymienia).

Hebbel w swoim dramacie *Judyta* (1839) obnażył zdeterminowanie seksualne i fizjologiczne patriotycznego czynu tytułowej bohaterki, ścinającej głowę Holofernesowi. Przedstawił zatem (przed Strindbergiem) obraz wzajemnego przyciągania się płci oraz indywidualności, nieuchronnie prowadzącego do katastrofy. Holofernes fascynuje Judytę do tego stopnia, że porzuca ona zamiar zabicia go, zapominając w jego obozie o misji religijnej i patriotycznej, do której czuła się powołana. Dopiero potraktowana pogardliwie po wspólnie spędzonej nocy, upokorzona tym, iż pokonała ją jej własna natura, mimo że zdawała się nad nią panować, zabija Holofernesa z zemsty osobistej, a nie z pobudek religijnych, które – jak sądziła – decydowały o jej gotowości do czynu. Problem zdeterminowania seksualnego, wymykającego się spod kontroli i prowadzącego bohaterkę do katastrofy, pokazał bardzo podobnie Strindberg w *Pannie Julii* (dodać trzeba, że Judyta u Hebbla jest wdową, ale dziewczicą – zanim spotka Holofernesa).

Kolejny wspólny element dramatów Hebbla i Strindberga to wprowadzone przez nich symboliczne sny bohaterek. Judyta opowiada swój sen, w którym spada w przyciągającą ją przepaść.

Charakterystyczne, że mężczyźni w Betulli boją się konfrontacji z wodzem barbarzyńców i tylko kobieta ma odwagę podjąć wyzwanie. Ostatecznie nie może się jednak uwolnić od własnej, zdeterminowanej seksualnie natury (warto przypomnieć aforyzm Zaratustry: „Mało tu męskości, dlatego mężnieją ich niewiasty. Albowiem tylko ten, kto dość jest mężczyzną, wyzwoli w niewieście – niewiastę”)¹.

Skoncentrowany nie na intrydze, lecz na analizie myśli i psychologicznego rozwoju postaci, dramat Hebbla dokumentuje, że – jak to ujął Karol Irzykowski – motyw czynu jest inny przed czynem, w trakcie czynu i po jego dokonaniu². Zapowiada to wyraźnie konstatacje Strindbergowskie o labilności charakteru ludzkiego i o rozżewie między rzekomo racjonalnie motywowanym postępowaniem człowieka a rzeczywistymi pobudkami zachowań, będących mieszanką czynników racjonalnych, ale i determinujących, wstydlivych i nie uświadamianych oraz chwilowych, często gorączkowych impulsów. Judyta z dramatu Hebbla może być zatem umieszczana w sąsiedztwie postaci stworzonych przez Strindberga.

Inny głośny dramat Hebbla – *Maria Magdalena* – rozgrywa się w ciasnej (dosłownie i w przenośni) przestrzeni ubożego mieszczańskiego domu. Obnażając tyranie w patriarchalnej rodzinie autor zarazem subtelnie analizuje również mechanizm groźniejszej może w skutkach tyranii martwych i fałszywych pojęć, którym należy się podporządkować nawet za cenę utraty życia. Chodzi o pojęcia czci i szacunku społecznego.

¹ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*. Przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła. Warszawa 1999, s. 219.

² K. Irzykowski, *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. Stanisławów 1908, s. 34.

Wspominam o dramatach Hebbła dlatego, że motyw upiornych konwenansów obyczajowych tyranizujących bezlitośnie człowieka pojawia się u Ibsena, a na przełomie XIX i XX wieku odczuwano prekursorstwo Hebbła wobec Ibsena jako coś bardzo wyraźnego i wielokrotnie to podkreślano. Pisali na ten temat chociażby Wilhelm Feldman w książce o Ibsenie, wskazując na radykalizację demaskatorskiej wymowy utworów norweskiego dramaturga, jak też wymieniony przez badaczkę Zdzisław Żygulski³. Podobieństwa w twórczości obu dramaturgów były również przedmiotem rozprawy doktorskiej, która powstała na Uniwersytecie Lwowskim⁴.

Dramaturgia Hebbła została jednak poczytana za mniej atrakcyjną od propozycji Ibsena, przede wszystkim ze względu na niewystarczającą indywidualizację języka postaci stworzonych przez autora *Judyty*, hieratyczność ich mowy, odczuwaną jako zjawisko nienaturalne i nienowoczesne, a także ze względu na późniejszy zwrot niemieckiego dramaturga ku idealizmowi, jak o tym pisał z dezaprobatą Zygmunt Bass⁵.

Matuszek wspomina jedynie Ludwiga Anzengruber i Hermanna Sudermanna jako twórców-prekursorów nurtu naturalistycznego, poświęcając im kilka zdań swojej pracy. Wypada zatem dodać, że nie jedyni to prekursorzy. Dramaty Sudermanna, a może jeszcze bardziej Hebbła, znane były w Galicji co najmniej od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, chociażby z prezentowanego w szkołach średnich i na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie kanonu literatury niemieckiej oraz z inscenizacji teatralnych.

W swojej pracy odwołuje się badaczka do klasycznej już książki Petera Szondiego⁶, co przysporzy jej, być może, nowych czytelników. Żałować jednak wypada, że ważna dla materii dramatu nowoczesnego rozprawa Györgya Lukácsa *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1911) nie została choćby pokrótce zreferowana i wykorzystana w opisie zjawisk analizowanych w studium (chodzi m.in. o dramaturgię Hebbła, uznaną przez Lukácsa za początek ery nowoczesnego dramatu, omówienia twórczości Ibsena i Strindberga), lecz jedynie wymieniona w przypisie jako ważna pozycja bibliograficzna (s. 10, przypis 3). Rozumiem, że wynikać to może z założeń przyjętych i przedstawionych w *Przedmowie*. Żal jest tym większy, że Lukács miałby dzięki książce Matuszek, do której sięgają będą z pewnością często i specjaliści, i miłośnicy dramatu, szansę wyrazistszego zaistnienia w świadomości polskich odbiorców.

Pewne wątpliwości budzić może przyporządkowanie Czechowa do nurtu naturalistycznego (dlaczego nie realistycznego?). Tu wszystko lub wiele zależy od definicji. Trzeba zaznaczyć, że w tym przypadku autorka posługuje się rozszerzoną formułą naturalizmu w dramacie, która jest dyskusyjna.

Zwłaszcza podkreślenie włączenia „niekontrolowanej pracy mózgu” do rzeczywistości scenicznej oraz uwaga, iż rekwizyty i nastroje na scenie tworzą mowę drugiego stopnia, podobnie jak u Strindberga, zdają się świadczyć o tym, że w obu przypadkach jest to już raczej oznaka „wychylenia” tych tekstów w kierunku symbolizacji i konstruowania pokazywanej rzeczywistości nie tylko w kategoriach mimetyzmu. (W *Pannie Julii* Strindberga swoją zapowiedzią tego, co zdarzy się później, prefiguracją losu bohaterki stanie się fakt, że jej suka „zdeklasowała się” idąc z mopsem stróża. Julia odczuwając ze zwierzęciem wspólnotę płci,

³ W. Feldman, *Henrik Ibsen*. Lwów 1922, s. 80. – Z. Żygulski, *Ibsen i ibsenizm*. „Kwartalnik Neofilologiczny” 1956, z. 4.

⁴ Z. Bass w r. 1917 na Uniwersytecie Lwowskim obronił dysertację *Hebbel und Ibsen. Ihre Kunst- und Weltanschauung*, która powstała z dużym prawdopodobieństwem w pierwszych latach XX wieku. Praca ta została zrecenzowana, m.in. przez J. Kasprowicza. Jej fragment opublikowano w *Sprawozdaniu Dyrekcji Wyższej Szkoły Realnej w Sniatyniu za rok 1913*.

⁵ *Ibidem*, s. 57.

⁶ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu. 1880–1950*. Przeł. E. Misiólek. Warszawa 1976.

której nienawidzi, przeciw której się buntuje, każe przygotować dla suki środek poronny, by porządek budowany przeciw naturze ostatecznie nad nią zatriumfował.)

Badaczka przytacza opinię Gorkiego o dramatach Czechowa. Ten pierwszy podkreślał, że nacechowane są one „realizmem podniesionym [...] do duchowionej i głęboko przemyślanej symboliki” (cyt. na s. 256). Wskazanie na szczegółowe (naturalistyczne) didaskalia w dramatach Czechowa to argument istotny w przypadku lektury tekstu, ale wydaje się, iż ukształtowanie przestrzeni scenicznej nie zmierza w kierunku mimetycznego odwzorowania realiów, lecz jedynie zaznacza je (symbolicznie), współtworząc nastrój. Również to, że Czechow unika silnych akcentów, przemawia (co autorka przyznaje) przeciw umieszczeniu stworzonych przez niego postaci w galerii osobników zdeterminowanych. Fatalizm objawiający się w życiu Czechowowskich bohaterów dotyczy raczej wszechogarniającej inercji i bolesnej, choć nieuniknionej konfrontacji marzeń, ideałów – z rzeczywistością, nie zaś nieprzewidywalnego uwikłania biologiczno-środowiskowego. Celne jest natomiast umieszczenie Czechowa w sąsiedztwie dramaturgii Becketta, eksponujące egzystencjalny motyw zawieszenia życia w oczekiwaniu na coś, co pozwoliłoby wreszcie prawdziwie żyć, a co nigdy się nie wydarzy.

W części poświęconej dramaturgii polskiej ujęcie poglądów Rittnera wymaga chyba uzupełnienia, np. przez odwołanie się do artykułu Irzykowskiego *Uroki naturalizmu*⁷. Wydaje się bowiem, że intencje obu autorów są zbliżone: proponują oni szersze rozumienie pojęcia „naturalizm”. Determinizm biologiczny miłości zajmował także Świętochowskiego, choć jego konkluzje są inne niż te, do których dojść można po lekturze *Zabusi Zapolskiej*.

Książka Gabrieli Matuszek stanowi dobre wprowadzenie w problematykę europejskiego dramatu naturalistycznego, a jednocześnie uświadamia pojemność i ważkość tej kategorii, zdomowionej na dobre w dramacie XX-wiecznym. Zawarta w rozprawie bibliografia może stać się punktem wyjścia do dalszych samodzielnych studiów.

Katarzyna Sadkowska

Michał Głowiński, GOMBROWICZ I NADLITERATURA. (Kraków 2002). Wydawnictwo Literackie, ss. 288.

„Literaturę robi się [...] nie tylko ze słów, robi się ją także – z literatury. I tu wyłania się wielkie dzieło Witolda Gombrowicza” (s. 6). Z tego cytatu wyłania się także sam tytuł artykułu – *Gombrowiczowska nadliteratura* – oraz postawiona w nim teza, iż twórczość autora *Pornografii* wyrasta z aktywnego i przewartościowującego uczestnictwa w tradycji literackiej. Nie mamy więc zwierciadła odbijającego bieg życia, lecz różnojęzyczny i wielostylowy splot podporządkowany indywidualnej *intentio operis et auctoris*, która rozwijana jest w lekturze w „bezprecedensowy świat” (s. 9) każdego z utworów. Czytelnik, aby cieszyć się owym światem, musi najpierw uzgodnić „głosy” czy też „odgłosy” dzieł Williama Szekspira, Adama Mickiewicza, Jana Chryzostoma Paska i wielu innych. Śledząc losy Gombrowiczowskich bohaterów co krok natyka się na ujęcia może już znane, styl znajomy, gatunek aż nadto wyeksponowany. Ale wszystko zaciera się, ulega rozchwianiu. „To jest stamtąd”, lecz niezupełnie, inaczej jednak „zmaistrowane” (s. 12, 14), odmienny, swoisty daje efekt. Jaki? Muszę tutaj posłużyć się przymiotnikiem utworzonym od nazwy własnej – efekt bowiem jest po prostu gombrowiczowski. Dlatego wcześniej do „*operis*” dodałem „*auctoris*”. Tak więc obok narratora czy bohaterów wdziera się do dzieła autor wraz ze swoimi „bojami” z tradycją. Świat dzieła stanowią pewna fabuła oraz dialog z przeszłością. I przez pryzmat dyskusji z innymi literackimi ujęciami czytamy o losach protagoni-

⁷ K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 5.