

Jadwiga Gracla

W krzywym zwierciadle : dramaturgia zachodnioeuropejska w rosyjskiej komedii początku XX wieku : Motywy i gatunki

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 5, 119-125

2015

Artykuł został 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.

**W KRZYWYM ZWIERCIADLE. DRAMATURGIA
ZACHODNIOEUROPEJSKA W ROSYJSKIEJ KOMEDII
POCZĄTKU XX WIEKU. MOTYWY I GATUNKI**

Jadwiga Gracla

*Uniwersytet Śląski
Sosnowiec, Polska
jadwiga.gracla@us.edu.pl*Słowa kluczowe: *komedial, parodia, gatunek, zasada budowy tragedii, rytm*

Dramaturgia przełomu XIX i XX wieku stanowi zjawisko różnorodne i przez to trudne w interpretacji. Jej popularności nie sprzyja również dość powszechne przekonanie o mroczności pojawiających się w niej tematów, skomplikowanej budowie, braku powiązań skutkowo-przyczynowych czy też całkowitej ignorancji wobec najbardziej świętego prawa budowy dramatu: obecności intrygi. Wszystkie te zarzuty, podnoszone przez zwolenników tradycyjnej dramaturgii, są oczywiście w jakiś sposób prawdziwe. Niemniej jednak brak zainteresowania utworami scenicznymi owego okresu (poza kilkoma najbardziej eksploatowanymi¹) wynika w znacznej mierze jeszcze z innej przyczyny. W epoce, o której mowa, twórcy, szczególnie związani z modernizmem, rzadziej sięgają do lekkiej, ale nieprymitywnej formy dramatu: komedii i pochodnych jej gatunków² (lub też teksty te są prawie nieznanne). Jak twierdzi w swej monumentalnej pracy Alardyce Nicoll, jest to okres pełen: „pozornie tragicznego napięcia, posępności, goryczy i romantycznych uniesień” [Nicoll 1983, t. 2: 225]. Wszystkie te cechy odnaleźć przecież można w dramaturgii modernizmu. Nie wolno jednak zapominać o drugim biegunie – rewersie – w historii dramatu i teatru. W tym samym bowiem czasie triumfy święcił jeden z największych autorów dramatycznych: George Bernard Shaw – mistrz rozumnego śmiechu – a obok niego cała plejada mniej znanych, co nie znaczy pozbawionych talentu pisarzy – Ludwig Thoma (Ludwig Thoma zasłynął m.in. satyrycznymi obrazkami z życia Bawarii. Do najbar-

¹ Z tego okresu, prócz najbardziej popularnych sztuk Czechowa, pochodzą również dość znane utwory Ibsena. Należy jednak pamiętać, że należą one do nurtu realistycznego.

² Znacznie częściej sięgano do gatunków wysokich. Z tego okresu pochodzą nawiązujące do pierwotnych wzorców tragedii czy też misteria.

dziej popularnych sztuk tego autora należą: *Moralność*, 1908, i *Lokalna linia kolejowa*, 1902), Karl Starheim (Karl Starheim jest autorem skeczów będących zjadliwą satyrą wymierzoną w burżuazyjną mentalność, przepelnioną świętoszkowatością i pozostawstwem. Obrazy takich postaci kreśli w swoim bodaj najbardziej popularnym cyklu: *Portrety mieszczańskich bohaterów*, 1908-22), Arthur Schnitzler (w którego dorobku odnaleźć można również liczne komedie) i inni.

W Rosji nurt ów reprezentował nie tylko Nikołaj Jewreinow, tworzący skrzące się dowcipem sztuki dla Krzywego Zwierciadła³, ale także inni pisarze skupieni wokół tego teatru. Wspomnieć tu jednak wypada o pewnym fenomenie rosyjskiej sceny. Początek XX wieku obfituje bowiem w utwory będące parodią motywów i wątków charakterystycznych dla dramaturgii współczesnej, obecnych tak w sztukach rosyjskich, jak i w dobrze znanych rosyjskiemu odbiorcy zachodnioeuropejskich dziełach. Parodią, przekształcaniem wątków i motywów zajmowali się najwybitniejsi twórcy rosyjscy z Włodzimierzem Sołowiowem (autorem *Alsimy*) na czele. Wydaje się więc, że owa tendencja: odwracania wektorów, przenoszenia środka ciężkości i swoistego odbrażowania gatunku, poprzez stworzenie jego parodii, stała się jedną z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych w dramatopisarstwie rosyjskim początku XX wieku. Dość w tym miejscu wspomnieć, że sztuki reprezentujące taki właśnie gatunek drukował na swoich łamach znaczący magazyn teatralny „Teatr i isskustwo”⁴. Utwory te doczekały się również zbiorowego wydania w 1916 roku w Piotrogradzie w tomie towarzystwa Nowy Satyrykon⁵. Wszystkie one reprezentowały formę lżejszą od tragedii i dramatu modernistycznego, wszystkie też odwoływały się do najbardziej pierwotnych chwytów teatralnych, czyli wpisywały się w założenia procesu, jaki przebiegał równoległe na scenach teatrów – wielkiej reformy teatru [Braun 1984: 20-86], której podstawą stało się przywrócenie teatrowi jego prawdziwego TEATRALNEGO charakteru, typowego dla początków sztuki Melpomeny. W teatrze antycznym komedia była, jak wiadomo, przeciwległym biegunem tragedii, dysponującym dokładnie tymi samymi możliwościami, co gatunek wysoki i, co ważne, parodiującym wszystkie jego chwytły (ze słynnym *deus ex machina* włącznie, czego przykładem było pojawienie się wiszącego w koszu Sokratesa w sztuce Arystofanesa *Rycerze*).

W rosyjskiej komedii-parodii tego okresu można dostrzec wyróżniki tradycyjnej starej komedii Arystofanesa, która była:

sztuką groteskową, wyuzdaną, ostrą, jadowitą i z bogatą ilustracją muzyczną. Fantastyczna rewia, w której najświeższe plotki mieszały się z poetyckim wymysłem, poważne zagadnienie polityczne i filozoficzne przeplatały się z najbardziej niewybredną bufonadą. [...] Podczas przedstawienia usiłowano za każdą cenę rozweselić publicz-

³ Z teatrem tym, działającym w latach 1906-1908, było związanych wielu pisarzy, w tym również Nikołaj Wenzel i Nikołaj Jewreinow.

⁴ Tygodnik wychodzący w latach 1897-1918 w Petersburgu. Jego redaktorem był Aleksander Kugel. Pod egidą tygodnika wydawano również zbiorki sztuk współczesnych autorów i tłumaczenia.

⁵ Tygodnik pod tym tytułem wychodził w latach 1913-1918 w Petersburgu (Piotrogradzie). Po zaprzestaniu swojej działalności większość jego redakcji wyemigrowała. Pod jego egidą wydawano zbiorki głównie komedii i parodii.

ność. [...] Równie przesadne były maski, bezceremonialnie zniekształcone i karykaturalne, lecz pod tym niedbałym przebraniem i za tą nieopanowaną wesołością zawsze kryło się poczucie ważnego celu, a często niespodziewanie wyłaniało się piękno [Nicol 1983, t. 1: 75].

Piękno, radość, rozweselenie publiczności, a jednocześnie wskazanie prawd, celów, wad (również wad utworów scenicznych)⁶ [Gracla 2006: 84-94] to wyróżniki komedii przełomu XIX i XX wieku. Oczywiście, z racji ograniczeń, jakim z natury rzeczy podlegają tego typu prace, dowodów potwierdzających ową tezę szukać będziemy w wybranych dramatach: *Okrutnym baronie* Władimira Giacyntowa i *Przedstawieniu o panu Iwanowie* Nikołaja Wenzła. W przywołanych tekstach odnaleźć można nie tylko ślady najnowszych koncepcji teatralnych, ale również, a może przede wszystkim, przekształcenia tych wątków, tematów i sposobów kreowania utworu, które były swoistymi znakami rozpoznawczymi dramaturgii początku XX wieku.

Niewątpliwie jednym z takich znaków stało się sięganie do tematów historycznych, anturażu minionych epok i jak się wydaje charakterystycznych dlań romansów i zdrad. Wszystkie te motywy odnaleźć można w utworach należących do nurtu neoromantycznego, reprezentowanego przez chociażby słynnego *Kawalera srebrnej róży* Hugo von Hofmannstahla. Również w dramacie Giacyntowa *Okrutny baron* odnaleźć można ślady tego nurtu, a konkretnie odniesienia do pierwszej próby dramatycznej późniejszego autora, bodaj najsłynniejszego tekstu scenicznego drugiego etapu reformy – *Das Miracel* – Karla Vollmoelera i jego *Księżnej Katariny Armanak*. Utwór Giacyntowa powiela, znany z tradycji, wzorzec trójkąta, zazdrosnego i żądnego zemsty męża, który w szale zazdrości i namiętności posuwa się do morderstwa. W rosyjskiej parodii, utrzymanej, dodajmy, w tonie przesadnie wysokim (czemu sprzyja również zrytmizowanie tekstu napisanego wzorem tragedii jambem) mąż, dowiedziawszy się o romansie żony, finguje swój wyjazd, by zaskoczyć kochankę i się zemścić. Do tego momentu Giacyntow korzysta ze znanego schematu. Jednak śmierć kochanka, choć przecież tak być powinno, nie kończy tekstu. Został uratowany honor Barona i jednocześnie ukarana żona, która, oczywiście z rozpaczy może popełnić samobójstwo. Oto tradycyjnie wykorzystywany chwyt. U Giacyntowa jest inaczej. Doprowadzona do szczytu tragedia – zakończona śmiercią kochanka – zmienia się w komedię, z dwoma możliwymi zakończeniami. Jedno z nich to śmierć Klotyldy (żony Barona). Naturalny efekt rozwoju akcji. Drugi, dodany, jak informują didaskalia, z obawy o samopoczucie widzów⁷ [Гиацинтов 1976: 477], zakłada pojawienie się grupy pielgrzymujących mnichów, uznanie swoich win przez bohaterów – Barona i Klotyldę (zabójstwa i zdrady) – i postanowienie odkupienia grze-

⁶ Często były to wady widziane z perspektywy własnych teorii teatralnych. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku sztuki Nikołaja Jewreinowa *Rewizor*, w której przedstawiono kolejno różne możliwości interpretacji scenicznej dzieła Gogoła.

⁷ Fragment tekstu wprowadzający nowy wariant zakończenia brzmi tak:

Nie bacząc na to rozwiązanie, autor, ze strachu by u widzów nie wywołać zbytniego rozstroju nerwowego, zdecydował się napisać następujący wariant.

Baron tylko zamachnął się nożem na Klotyldę, ale nie zdążył jej ugodzić, gdyż pomiędzy nimi pojawił się Robert [duch kochanka – J.G.].

chów w klasztorze, do którego kajający się małżonkowie udają się przy wtórze pieśni chóru. Moment ten staje się niezwykle znamienny dla całości utworu. Oto bowiem przed krzywym zwierciadłem postawiono trzy fakty teatralne: katharsis, zasadę budowy tragedii i reformę teatru. Pierwszy z nich, katharsis, w myśl którego widz winien przeżyć trwogę i litość, a następnie wyzwolić się z tych odczuć, pozornie został zachowany. Widz rzeczywiście do pewnego momentu jest świadkiem tragicznych wydarzeń wywołujących skrajne emocje. Strach o los Klotyldy i jej wybranka, litość dla biednej kobiety to przecież naturalne uczucia, jakie powinny towarzyszyć odbiorowi tekstu/spektaklu, by po jego zakończeniu zniknąć ze świadomości odbiorcy. Tymczasem tu uczucia owe zostają usunięte inaczej – z udziałem autora i spektaklu. Widz tego spektaklu zachowuje świadomość bycia w teatrze (jak chciała tego reforma), w którym wszystko jest możliwe – gdyż „teatr to teatr” [Tairow 1978: 98]. Finał tragiczny (wymagana w tragedii śmierć Klotyldy) zostaje wymazany. Nie wydarzył się. Klotylda żyje, by (paradoksalnie przy pomocy ducha kochanka) uświadomić sobie swój grzech. Swoje przestępstwo uświadamia sobie również Okrutny Baron. Obydwoje, udając się do klasztoru, wybaczą sobie wzajemnie. Oczekiwany przez odbiorcę koszmar kończy się happy endem w średniowiecznym stylu. Wszystko to, jakby za sprawą boskiej siły (bo jak inaczej wytłumaczyć nagłą przemianę, która dokonuje się za dotknięciem ducha) komediowego *deus ex machina*, powoduje nawrócenie bohaterów, przed którymi, jak informuje chór mnichów „nie będą już zamknięte wrota raju”. Ów krótki utwór niszczy wszystkie konwencje. Przekształca gatunek, łamie zasady, drwi z konwenansów. Wpisuje się więc nie tylko w ów najbardziej widoczny nurt parodii, ale przede wszystkim, co może na pierwszy rzut oka nie jest aż tak widoczne, pokazuje siłę teatru, w którym wszystko jest możliwe. Trudno tu nie odnieść się do teorii teatru, autorstwa najbardziej znanego, ale i bodaj najbardziej kontrowersyjnego rosyjskiego teoretyka i reżysera: Jewreinowa, żądającego zachowania w teatrze zasad teatralności rozumianych jako nie tylko odrzucenie imitacji rzeczywistości, ale jako ciągle podkreślanie nieprawdziwości tego, co dzieje się na scenie, tego, że spektakl jest tylko chwilą ułudy i bajki. Zdaniem Jewreinowa bowiem, w życiu każdego niezbędna jest właśnie odrobina bajki i ułudy – bez której „trudno pracować i żyć” [Braun 1984: 140]. I to najważniejsze, z punktu widzenia przemian teatru, przesłanie *Okrutnego barona*. Przekształcenie tradycyjnego motywu, odwrócenie gatunku świadczą o sile teatru, w którym wszystko jest możliwe (nawet zmiana zakończenia) i na tę krótką chwilę, kiedy podniesiona jest kurtyna, przestają istnieć ograniczenia rzeczywistości. Wszystko można przeżyć i zobaczyć jeszcze raz.

Oczywiście, w *Okrutnym baronie* odnajdziemy również ślady innych charakterystycznych dla epoki rozwiązań. Wspomniane na początku niniejszych uwag zrytmizowanie tekstu przywodzi na myśl przede wszystkim dramaty Hugo von Hoffmannstahla i jego współpracę z Maxem Rainhardtem. Chwył zrytmizowania tekstu sparodiował już sam Jewreinow, który, w jednej części swojego *Rewizora* przedstawił widowisko à la Reinardt, gdzie nieśmiertelny utwór Gogola został „przerobiony” na poezję. Należy więc w tym miejscu postawić sobie pytanie o celowość takiego zabiegu. Wydaje się, że u Jewreinowa była to swobodna trawestacja podstawowego postulatu głoszonego przez Reinharda – „rytmizacji spektaklu”, rozumianego w utwo-

rze rosyjskiego twórcy jako konieczność rytmizacji warstwy słownej utworu. W koncepcji niemieckiego reżysera chodziło o coś znacznie głębszego, on:

wymagał zgodności rytmu dramatu z rytmem miejsca i rytmem gry. Obejmował on przedstawiany dramat, przestrzeń w której był przedstawiany i wspólnotę widzów jako trzy komponenty jedności [Bab 1959: 194].

W wypadku tekstu *Giacyntowa* owa zgodność rytmu dramatu i miejsca została zachowana jedynie pozornie. Podobnie jak wierność zasadom tragedii. W momencie pojawienia się „drugiego wariantu” zakończenia rytm (czterostopowy jamb) powinien ulec zmianie. Tymczasem jest on niezmienny, a dodatkowym elementem niepasującym do formuły gatunku (współczesnej parodii) staje się chór, patetyczny, statyczny i moralizatorski. W ten sposób – zachowując rytmizację tekstu wzmocnioną poprzez wypowiedź chóralną – *Giacyntow*, jak można mniemać, odniósł się do manieri niemieckiego reżysera. Odzwierciedlając i wykorzystując metodę Hofmannsthala i Reinhardta, uwspółcześnił swój spektakl. A jednocześnie właśnie jej zastosowanie wywołało dodatkowy efekt komizmu.

Do zachodnich motywów i chwytów, ale również do znanej na przełomie XIX i XX wieku tendencji wykorzystywania średniowiecznych gatunków i motywów (czego najbardziej wyrazistym przykładem jest sztuka Hugo von Hofmannsthala *Każdy – Jedermann*) zwrócił się inny rosyjski autor Nikołaj Wentzel w swoim *Przedstawieniu o panu Iwanowie* [Gracla 2011: 51-60]. Tekst ten jest polemiką z metodą twórczą przywoływanego tu już Hoffmannsthala, ale również, podobnie jak miało to miejsce w przypadku utworu *Giacyntowa*, z założeniami gatunku. Podtytuł bowiem brzmi: *Moralitet XX wieku*. Trudno tu oprzeć się skojarzeniom z popularnością misterii i moralitetów w dramaturgii modernizmu, wykorzystującej średniowieczne motywy, ale i nie można w tym wypadku odrzucić obecnych w niej dekadencjonalnych wątków. W sztuce Wentzla pojawia się właśnie typowy motyw dekadencjonalny – miłość kazirodcza, który narzuca oczywiste konotacje z dramaturgią Franza Wedekinda i innych twórców spod tego znaku. Jednak połączenie tych wątków ze zdefiniowanym już w podtytule gatunkiem sugerować może pewnego rodzaju potępienie. Nie jest ono jednak, mimo zdefiniowanej w podtytule formy literackiej, utrzymane w tonie mentorskim i poważnym. Zgodnie z założeniem gatunku – moralitetu – tekst powinien porażać wysokim, patetycznym tonem z wyraźnie wyeksponowanym charakterem dydaktycznym. Tymczasem w przypadku *Przedstawienia...* wszystkie te cechy zostały ukazane w formie karykatury. Owszem, zachowany został dydaktyczny wydźwięk (za grzech kazirodztwa bohater zostaje ukarany). Jednak nie przez Boga, lecz przez Kodeks karny, jedną z antropomimetyzowanych (zgodnie z założeniami gatunku) postaci tekstu. Właśnie ta zamiana – Boga, siły wyższej na Kodeks karny – w połączeniu z chwytami naśladującymi moralitet powoduje, że i tu następuje metamorfoza w obrębie gatunku. Tekst nie jest apoteozą dekadencjonalnej miłości, jest przestrożą, bajką dla dorosłych z morałem.

Dramaturdzy przełomu XIX i XX wieku podjęli więc swoistą grę nie tylko z tradycją, ale przede wszystkim ze swoimi współczesnymi. Przekształcenia wątków i motywów, warianty zakończenia, tworzenie bajki z morałem w miejsce moralitetu, za-

kończenie tragedii happy endem to z punktu widzenia obrońcy czystości gatunku chwyty niedopuszczalne. Ale przecież były one faktem literackim świadczącym o żywotności dramatu i teatru oraz o wzajemnych związkach Wschodu i Zachodu. Z jednej bowiem strony odkurzały one staroświeckie chwytły, z drugiej przywracały prawidłowe proporcje reformującemu się teatrowi, zdominowanemu przez nieco przytłaczające i mroczne spektakle. Właśnie w tych parodiach przetrwało to, czym zachwycał świat Arystofanes – mądry, niepomamowany, nieskrępowany śmiech. Z zachowań i postaw, ale też mód i teorii.

Bibliografia

- Bab J., 1953, *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiołek, Warszawa.
- Bablet B., 1973, *Współczesna reżyseria*, Warszawa.
- Berthold M., 1980, *Historia teatru*, Warszawa.
- Bennett B., 1988, *Hugo von Hofmannsthal*, Cambridge.
- Berg J., Rischsbietter H., 1985, *Welttheater*, Braunschweig.
- Brach-Czaina J., 1975, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- Braegger C., 1979, *Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal*, Bern-München.
- Braun K., 1984, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- Gracla J., 2011, *W krzywym zwierciadle. Gatunek. Temat. Idea (Kilka słów o Przedstawieniu o panu Iwanowie)*, „Roczniki humanistyczne KUL”, LIX, s. 51-60.
- Gracla J., 2006, *Żarty z konwencji. Kilka słów o dramacie N. Jewreinowa: Rewizor*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, red. W. Supa, Białystok, s. 84-94.
- Kindermann F., 1978, *Theatergeschichte Europas*, Salzburg.
- Mucha B., 2002, *Historia teatru rosyjskiego*, Łódź.
- Nicoll A., 1974, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębicki, Warszawa.
- Nicoll A., 1983, *Dzieje dramatu*, t. 1, 2, przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa.
- Tairow A., 1978, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przeł. J. Ludawska, Warszawa.
- Гиацинтов В., 1976, *Жестокый барон*, [w:] *Русская театральная пародия XIX начала XX века*, Москва.

Summary

In the distorting mirror. West-European dramaturgy in the Russian comedy of beginning of the 20th century. Motives and genres

The present article constitutes the attempt of analysis of chosen examples of the Russian comedy of beginning of the 20th century and of its connections with West-European dramaturgy. In the comedy W. Giacynow's *The Cruel baron* there are connections with medieval motives which were also in West-European dramaturgy. Significant trans-

formations were noticed within the genre. This text is parody of the tragedy. It is showing in the distorting mirror three theatre facts: catharsis, the reform of the theatre and the principle of the tragedy structure. As a result we have received an interesting text as regards its composition and reference to beginnings of the classical tragedy.

Key words: *comedy, parody, genre, principle of the structure of the tragedy, rhythm*