

Dobrochna Ratajczak

Martwym być na życia scenie

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 76-96

1979

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.

Dobrochna Ratajczak

Martwym być na życia scenie

„(...) sztuka dramatyczna (...) na scenie przedstawia życie człowieka ze wszystkimi jego objawami (...)” — czytamy w podsumowującym reguły praktyki scenicznej drugiej połowy ubiegłego stulecia podręczniku aktorskim Anastazego Trap-szy¹. „Sztuka aktorska — będąca częścią sztuki scenicznej, w jej obszerniejszym pojęciu — jest umiejętnością wyobrażenia życia i działalności człowieka na scenie (...)” — pisze aktor i reżyser z przełomu wieków, Józef Kotarbiński².

*Wniesienie
życia
na scenę*

Takie podejście do aktorstwa, traktowanego jako „wniesienie życia na scenę”³, cechuje całą wielką tradycję sceniczną eksponującą zwłaszcza sztukę aktora. Powiedzmy jednak od razu, że aktor „wnosząc na scenę życie” wnosi tam również i śmierć, która jak się okaże, stanowi w teatrze siłę napędową i ożywczą, stwarzając na scenie swoiste laboratorium

¹ A. Trapszo: *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*. Kraków 1899, s. 11.

² J. Kotarbiński: *O sztuce aktorskiej*. W: *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 18.

³ S. Wołkoński: *Człowiek wyrazisty. Sceniczne wychowanie gestu. (według Delsarte'a)*. Przeł. M. Szpakiewicz. Warszawa 1920, s. 43.

zagrożenia, a tym samym daje możliwość prezentacji pełnej gry cierpień i namiętności spotęgowanych sytuacją ostateczną, w jakiej znajdują się bohaterowie dramatu, sytuacji zakończonej często efektownym finałem. Z tego też właśnie względu śmierć sceniczna (pojęta już nie jako życie, lecz wręcz „nadżycie”) niejednokrotnie stawała się przedmiotem ocen i zachwyków krytyki, odnotowującej jakże skrupulatnie łzy wzruszenia widowni, gdy paż — Bakałowiczowa umierała w *Marii Stuart*⁴, czy chwalać „mistrzowskie” zaduszenie Modrzejewskiej — Desdemony przez Leszczyńskiego — Otella, które „przejmuje publiczność do szpiku kości”⁵.

Śmierć
sceniczna

Scena i widownia tworzyły w tych momentach jedną całość emocjonalną, a uczucia wzbudzone wśród odbiorców wchodziły niejako w skład aktorskiej roli. Postać sceniczna „wysuszona” z emocji widowni stawała się zła i niepotrzebna, gdy sama „ociekając” łzami budziła śmiech na sali. W tradycyjnym teatrze pudełkowym nie bez powodu widz zajmował miejsce centralne, stanowiąc najważniejszy element spektakli. Poświadczenie tego faktu znajdziemy w rozlicznych poetykach klasycystycznych podkreślających bez końca wagę iluzji scenicznej tworzonej ze względu na publiczność, reagującą w odpowiedni sposób na transmitowane ze sceny emocje. I nie bez powodu Wojciech Bogusławski wśród trzech rodzajów mimiki wyróżniał także „cierpiącą”, tj. tę, „która ani własnych poruszeń nie potrzebując wystawiać, ani obcych całkowicie lub w części przejmować — okazuje tylko uczucia podobne tym, jakie wyobrażają na swoich postaciach widze patrzący na działających aktorów”⁶.

Mimika
cierpiąca

⁴ W. Bogusławski: *Sily i środki naszej sceny*. Warszawa 1961, s. 209.

⁵ S. Koźmian: *Otello*: W: *Teatr. Wybór pism*. Tom 2. Kraków 1959, s. 107.

⁶ W. Bogusławski: *Mimika*. Opr. J. Lipiński i T. Sivert. Warszawa 1965, s. 61.

Rodzaje aktorskiej śmierci i sposoby jej zadawania współzależały zatem nie tylko od estetyki epoki i norm gatunków teatralno-dramatycznych, ale również od typów i stopni emocji, jakie miały budzić, emocji, które przecież w swym najwyższym natężeniu stają się wyłącznym przywilejem teatru i — zdaniem Lessinga — usprawiedliwiają wszystko: „mozolną formę dramatu”, budowanie scen i „przebieranki” ludzi, którym się „każe wykuwać na pa mięć wiersze”⁷.

1. Zwierciadło tragiczne, czyli litość i trwoga

„Nie zabijać
aktorów...”

„Nie zabijać aktorów na teatralnym placu” — słowami te wyjęte z przedmowy biskupa Załuskiego do przełożonej przez niego tragedii *Edward III*⁸ brzmią niczym przykazanie (piąte) klasycystycznego dekalogu praktyki scenicznej i dramatopisarskiej zarazem. Nie chodzi tu oczywiście o aktorów ginących naprawdę podczas spektaklu (choć i takie przypadki zna historia teatru), ale o dawny przepis Horacego stosowany powszechnie w XVII w. przez autorów i aktorów tragedii. Dla tego gatunku czynnikiem konstytutywnym był wszak, zdaniem Arystotelesa, „patos czyli cierpienie” stawiający „zgubę lub boleść, np. śmierć przed oczyma widzów, tudzież wielkie katusze, rany i inne rzeczy tego rodzaju”⁹. Śmierć stanowiła w tragedii wprawdzie tylko jedną z postaci cierpienia i aby

⁷ G. E. Lessing: *Hamburska dramaturgia*. Przeł. G. Przymusiński. W: *Dzieła wybrane*. Tom 3. Warszawa 1959, s. 333—334.

⁸ J. A. Załuski: *Przedmowa do tragedii «Edward III»*. W: *Teatr Narodowy 1765—1794*. Pod red. J. Kotta. Warszawa 1967, s. 82.

⁹ Arystoteles: *Poetyka*. W: *Trzy poetyki klasyczne*. Przeł. T. Sinko. Wrocław 1951, s. 23—24, BN II, 57.

była prawdziwie tragiczna, musiała pojawić się w warunkach obiektywnego wykroczenia przeciwko prawu boskiemu przy braku, ze strony osób działających, subiektywnego poczucia złamania tego prawa¹⁰, ale tworzyła — w połączeniu z innymi składnikami fabuły (perypetia i poznanie) — sytuację ostateczną. W takich „przypadkach losu” sprawdzali się nie tylko bohaterowie dramatu (w planie fikcji) czy aktorzy (w technice cierpienia); stanowiły one również test na widza, doznającego zarazem litości i trwogi.

To specyficzne połączenie jednostkowego i przypadkowego z powszechnym, szczególnego i indywidualnego z ogólnym pierwiastkiem natury widoczne jest także w kanonach klasycystycznej gry scenicznej, które wykształciły się w XVII w. na gruncie nowożytnej interpretacji teorii antycznej tragedii. Aktor „umierał” w sposób „fizyczny”, jako „ciało” osuwające się w nicość na skutek określonego splotu przyczyn i skutków, lecz jednocześnie — zgon postaci był zgonem publicznym i symbolicznym, odnosił się do wyobrażenia wiecznych konstant uniwersalnego ładu i harmonii. Cieleśność aktora wymagała idealizacji, aby wyrazić i przekazać widowni wizję trwałej istoty rzeczy, wywołać wzruszenie — którego najwyższym i najszlachetniejszym stopniem uznano litość i trwogę. W tych warunkach aktor nie mógł eksponować czynności, „które gwałt i udręczenie ludzkiej naturze przynoszą, które budzą zmysły z omamienia słodkiego, gdy myśli wyniosłe, czułe wyrazy, niepospolite czyny i sprawy działać poczną (...)” — powinny one natomiast „odbyć się za sceną. Opowiadanie zmniejszy ich srogość, a talent i zręczność pisarza w takim je świetle wystawić zdoła,

Klasycystyczne
umieranie

¹⁰ Zob. J. Dawydow: *Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów Platona i Arystotelesa*. Przeł. K. Pomian. Warszawa 1971, rozdz. „Katharsis, społeczna funkcja sztuki tragicznej”.

w jakim do wzbudzenia ważnego a przyrodzonego skutku wystawiać przystoi”¹¹.

Tragedia w swej racine’owskiej postaci usuwająca śmierć za kulisy, eliminowała ze sceny okrucieństwo fizycznego zgonu, które mogłoby osłabić litość i uśmiercić trwogę. Klasycyzm sceniczny cenił umiejętność narracji aktorskiej, która powinna „opowiedzieć tak zdarzenie, żeby spektator, słysząc tylko, zdawał się to wszystko widzieć, natchnąć widza tymi uczuciami, jakich by sam doznawał, gdyby rzeczywiście był akcji przytomny (...)”¹². „Opowieść Teramenesa” była jednak tylko jednym z możliwych w tej epoce rozwiązań teatralnego umierania. Wiek XVIII w trosce o sceniczną moralność wprowadził tu nową normę: nie tylko przynoszono konającego po ciosie zadany za kulisami, by w ostatniej chwili życia wygłosił odpowiednią sentencję, ale również zbrodniarz ginął często na oczach usatysfakcjonowanej w swym poczuciu sprawiedliwości widowni, dzięki czemu akt „zejścia” równoważył i „ogrzewał” zimną galanterię dialogu. Jednakże aktor, którego wciąż obowiązywała konieczność zachowania iluzji śmierci przede wszystkim duchowej, wzniosłej i bohaterkiej — nadal nie mógł „dopowiadać” mimicznie szczegółów agonii, zwłaszcza zbyt odrażających i biologicznych. Trzeba, upadając bez zmysłów, pozostawić „resztę działania na umyśle patrzących obrazowi śmierci” — radzi Bogusławski¹³.

Za kulisami

Jak należy
umierać

„Madame Henseln umierała jak potrzeba: — pisze Lessing w *Hamburskiej dramaturgii* — w pozie niezwykle malowniczej, przy tym zaskoczył mnie zwłaszcza jeden ruch w tej scenie. Zauważono u konających, że w ostatniej chwili palce ich rąk zaczynają jakby ożywiać się szarpiąc, czy to

¹¹ F. Wężyk: *O poezji dramatycznej*. W: *Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce*. T. 1. Kraków 1878, s. 322.

¹² *Dykcjonarzyk teatralny...* Poznań 1808. W: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Opr. W. Szwanowski. Wrocław 1954, s. 359.

¹³ Bogusławski: *Mimika...*, s. 182.

ubranie, czy to pościel. To spostrzeżenie przyswoiła sobie pani Henseln w bardzo szczęśliwy sposób. W momencie, kiedy dusza z niej ulatywała, objawiło się raptownie łagodne drgnienie tylko w palcach sztywniejącej ręki; dotknęła sukni, która odrobinę się uniosła i zaraz znowu opadła. Ostatni błysk gasnącego światła! Ostatni promień zachodzącego słońca! Kto nie odnajdzie owego subtelnego piękna w tym obrazie, niech wini mój opis, ale niech pójdzie zobaczyć”¹⁴.

Jakże idealna jest śmierć Sary Sampson w wykonaniu pani Henseln, jakże pełna umiaru. To śmierć fizyczna i symboliczna zarazem, jednostkowa i „syn-tetyczna”, wykorzystująca antynomię między ideałem a rzeczywistością i przechylająca szalę na rzecz ideału.

W taki sposób, z umiarem i delikatnością, co nie wykluczało przecież ani elementów „prawdy”, ani „naturalności”, umierała Joanna Halpertowej w *Dziwicy orleańskiej* Schillera, popełniał samobójstwo Bewerley — Owiński, szła na szafot Maria Stuart Modrzejewskiej. Coraz to nowe pokolenia aktorskie poświadczają trwałość klasycznych reguł śmierci tragicznej, które — uszlachetnione jeszcze przez poetycki realizm romantyczny — nieodmiennie budziły litość i trwogę. Idealizacja ta odwoływała się wszak do poczucia piękna i szlachetności, budzonych nie tylko słowem, także pozą i gestem płynącym z milczącego niejednokrotnie opanowania ciała. Wspomnienia uczestników spektakli ukazują te chwile jako momenty dramatycznej ciszy, momenty — po norwidowsku — „białe”, „kiedy drama w rzeźbę przechodzi”¹⁵. Piękno pozy, szlachetny, pełen umiaru koturn tworzyły podkład dla niemego cierpienia, winy tragicznej ujawnianej w toku akcji, wywołując na widowni „niewysłowione wrażenie”. Jakże niewspółmierna do przeżytych emocji, czytelnym tylko w międzysłowiu, jest relacja Bogusław-

Delikatność
i umiar

¹⁴ Lessing: *op. cit.*, s. 175.

¹⁵ C. K. Norwid: *Białe kwiaty*. W: *Pisma wybrane*. Opr. J. Gomułicki. T. 4. Warszawa 1968, s. 48—49.

skiego ze śmierci Owsinińskiego — Bewerleya, fatalnego i występnego gracza, który zostaje uszlachetniony w momencie zażycia trucizny przez chwilowe (co prawda) zwycięstwo nad samym sobą:

„...wzdryga-
jąca się
natura...”

„osadzony w więzieniu, umyśliwszy zakończyć męki swoje trucizną, wchodził, udaną spokojnością pokrywając okropny zamiar, który wszelako przerażające twarzy jego rysy wydawały. «Nadeszła już, mówił, ostatnia moja godzina!... Wydałem wyrok przeciwko sobie samemu... a ten wyrok jest... śmierć moja!» Truchleli na te słowa słuchacze, ale nierównie większego doznawali przestachu, widząc okropną walkę, którą wzdrygająca się natura wiodła w sercu mającego wypić truciznę. Przy spokojnej twarzy, widać było drżącą rękę, która niosła do ust naczynie śmierci!”¹⁶.

Na podobnym kontraście złowrogiego czynu i spokoju opanowanych uczuć zbudowała scenę śmierci Joanny d’Arc Leontyna Halpertowa.

„Uniesienie żywej wyobraźni — pisze recenzent lwowski w 1830 r. — zmieszane z uczuciem bóleści z rany pochodzącej, a radością z odzyskania swej sławy, malujące się na jej twarzy, następnie gasnąca jasność oczu, słabniejący głos, opadające zemdlone ręce, a na koniec łagodne spuszczenie głowy — zapewne najlepiej o doskonałości przedstawiającej mówią. Grobowa cisza, ta to najszaszczytniejsza aktora pochwała (...) łączona z oklaskami, z jakimi ją wywołano, niechaj służy do poparcia zdania mego”¹⁷.

Na takimż wyciszeniu, w atmosferze trwogi otoczenia, żegnała się z życiem Maria Stuart Modrzejewskiej w ostatnim akcie Schillerowskiej tragedii.

„Te spokojne szeptu pożegnania z wiernymi, kochającymi królową domownikami, szeptu, w których bez zewnętrznego

¹⁶ W. Bogusławski: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*. Warszawa 1965, s. 250. Rola Bewerleya, melodramatyczna w istocie, została w tym momencie rozwiązana w duchu klasycyzmu scenicznego. Później, gdy bohater wpada w obłąd, chce zabić dziecko — znów wracała na tory melodramatu.

¹⁷ Cyt. za H. Świetlicka: *Leontyna Halpertowa*. Warszawa 1958, s. 39.

łkania przeświecało opalowe łkanie duszy, to milczące przytykanie różańca do ust, to podczas ostatniego pochodu drżenie warg; nie powiedziały wargi te ani jednego wyrazu, a przecież tak się układały, że słyszeć było można wyraźnie słowa modlitwy «odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom»¹⁸.

i „...opalowe
łkanie duszy”

Interesujące będzie tu zestawienie wrażeń recenzenta z uczuciami aktora, współpartnera Modrzejewskiej w tej scenie (choć we wcześniejszym spektaklu):

„W akcie ostatnim, gdy Marię prowadzono na szafot, przechodząc tuż przede mną, artystka cudnie szeptała po cichu słowa psalmu: *De profundis clamavi, clamavi at te Domine, exaudi orationem meam* (...). Te słowa brzmiały takim skupieniem modlitwy przedśmiertelnej i chrześcijańskiej rezygnacji, biła z nich taka powaga i podniesienie duszy ku niebu, że chociaż stałem wtedy na scenie o dwa kroki — dreszcz mnie przechodził od stóp do głowy”¹⁹.

W ten sposób zagrana śmierć zasługuje na miano „białej”, oczyszczonej z okrucieństwa i fizycznego bólu, uwznioślonej ciszą i patetycznym spokojem. Ale ten złagodzony obraz wymagał nadto — przywołajmy termin Bogusławskiego — wzbogacenia mimiką cierpienia, za pomocą której „przytomne, a nie działające osoby też same co widze okazywać powinny uczucia”²⁰. Myśl tę rozwija w sto lat później Juliusz Tenner, młodopolski krytyk teatralny. „Jeżeli (...) słuchamy i patrzymy na człowieka, przejętego do głębi zdarzeniem, jeżeli w żywym jego głosie z przekonującą prawdą wzruszenie drży lub lęk, wówczas przykład ten działa na nas sugestywnie i wyzwala w naszej duszy pokrewne uczucia”²¹. Była to gra „zwierciadlana” lustrzanych odbić uczuć świadków-aktorów i świadków-widzów; śmierć Bewerleya spotęgowano przez rozpacz żony

„Biała” śmierć

¹⁸ J. Kasprowicz: *Modrzejewska w roli Marii Stuart*. W: *Publicystyka. Dzieła wybrane*. T. 4. Kraków 1958, s. 522.

¹⁹ J. Kotarbiński: *Aktorzy i aktorki*. Warszawa 1925, s. 121.

²⁰ Bogusławski: *Mimika...*, s. 63.

²¹ J. Tenner: *O twórczości aktorskiej trzy rozprawy*. Lwów 1912, s. 82.

i łzy dziecka, śmierć Marii Stuart przez trwogę wiernej służby.

„Biała” śmierć tragedii zawierała się zatem w napięciu istniejącym *między* milczącymi gestami ofiar a reakcją przerażonych świadków, *między* wierszami modulowanych tyrad i narracji aktorskich, w nieuchwytniej przestrzeni *między* gestem i słowem, przestrzeni eksplodującej w imaginacji widza wrażeniem wielkości i wzniosłości.

2. Żywioł i grom, czyli tkliwość lub groza melodramatu

Tragedia powinna budzić na widowni litość i trwogę, melodramat — tkliwość lub grozę. Takie przesunięcie akcentów wiązało się z predylekcją melodramatu do sensacji i „szkaradnych widoków”, tendencją do przesadnej jednoznaczności, co czyniło ze zbrodniarzy potwory budzące swym wyglądem i postępowaniem „dreszcz zgrozy, jaki zwykle wywołuje w nas widok okrucieństwa dokonywanego z premedytacją i rozkoszą”²², ich niewinne ofiary zaś przeobrażało w istoty promieniejące stałością w cnotach. Nie bez powodu Balzac w *Kobiecie trzydziestoletniej* kazał swym bohaterom prowadzić dzieci na spektakle melodramatów, które „mimo iż podniecają nerwy, uchodzą w Paryżu za widowiska stosowne dla dzieci i niewinne, ponieważ niewinność triumfuje w nich zawsze”²³. Ale również nie bez powodu przebywający w latach czterdziestych we Francji pułkownik Frankowski oburzał się na tę praktykę²⁴.

„Szkaradne
widoki”
melodramatu

²² Lessing: *op. cit.*, s. 305.

²³ H. Balzac: *Kobieta trzydziestoletnia*. Przekł. T. Boy-Zeleński. Warszawa 1950, s. 125.

²⁴ K. Frankowski: *Moje wędrówki po obczyźnie. Paryż*. Opr. J. Odrowąż-Pieniążek. Warszawa 1973, cz. I, s. 243—245.

Melodramat, mimo swego ukształtowania na formalnych wzorcach klasycystycznej tragedii²⁵, musiał odmiennie projektować śmierć swoich bohaterów. Gatunek — nastawiony na natychmiastowy odzew emocjonalny ze strony popularnej widowni — dbał o wyrazistość gry aktora. Gra — „zagłuszana” przez szalejące na scenie żywioły inscenizacyjności, burze morskie i lądowe, ciemności rozlicznych nocy, głębin lasów i pieczar tajemnych, zjawiskowe wejścia upiórów i mar — aby uzyskać maksymalną czytelność, musiała być oparta na prostych gestach, stężonych jakby w swej konwencjonalnej typowości. Aktor wpisany był tutaj w barwny ciąg zmiennych z każdą nieomal sytuacją ruchomych obrazów, wywołujących na widowni układ równie migotliwych emocji. Po przestraszeniu następowała groza, wypierana z kolei przez śmiech; przerażenie i lzy ścięły uczucie zadowolenia z pomyślnego obrotu losu bohaterki. Kalendarz wydarzeń scenicznych odpowiadała galopada nastrojów odbiorczych, emocji tak jednoznacznych i rozłącznych, jak postacie i efekty gatunku. Dawało to wrażenie ogromnego bogactwa uczuć, obrazów, przeżyć i w stosunku do nakazującej jednolitość tonu, atmosfery i emocji odbiorczych dyrektywy gatunkowej tragedii — mogło w odczuciu przeciętnej widowni lokować melodramat, tę swoistą pop-tragedię, na bardzo wysokiej pozycji.

Groza i śmiech

„Każdy z tych oddzielnych gustów zyskał swoich stronników — pisze Brodziński — Raz słyszano (...) zimną galanterię rozkochanych monarchów, drugi raz rycerzów dla kochanki całej naturze upadkiem groźących; dziś bohaterowie wierni przepisom jednościanki miejsca kazali się z pola nieść do salonu, ażeby skonać według wszelkich prawideł; nazajutrz ścigano rycerza po skałach i lasach, aż na konie po zwijaniu i rozwijaniu różnych dekoracyj, wśród dymu prochowego, z powszechnym zadowoleniem poległ tyran (...); dziś rozwinęły się wszelkie talenta dworskiej in-

²⁵ Zob. A. Billaz: *Le écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et le romantisme en France (1795—1830)*. T. 2. Lille 1974, s. 246—247.

trygi, później duchy wspierać musiały niedołężność ludzką”²⁶.

Widowisko
śmierci

Tak tedy melodramatyczna śmierć musiała być wtopiona w widowisko. Grał ją nie tylko aktor: wspomagało złudzenie zdającej się umierać wśród konwulsji natury, złowroga przestrzeń i czas, zwykle nocny, efekty świetlne i akustyczne. „Miejsce, gdzie wydarzyła się dana katastrofa — uzasadniał tę praktykę w przedmowie do *Cromwella* Wiktor Hugo — staje się jej straszliwym i nieodłącznym świadkiem, a nieobecność takiej niemej postaci zubożyłaby w dramacie największe sceny Historii”²⁷. Przestrzeń sceniczna domagała się zatem — w imię grozy i wielkości obrazu teatralnego — precyzyjnej kompozycji. Oglądany z widowni skon bohatera skupiał tu w sobie wszystkie siły przestrzeni widzianej przez odbiorcę i tej niewidocznej, wyobrazeniowej. Stąd też ekscytujący widzów rozmach gatunku miał swoje źródło w wydzwignięciu zajmującej najniższe miejsce w Arystotelesowskiej hierarchii składników dramatu — wystawie scenicznej. Ten bowiem element spektaklu wymagał od aktora — równoważącego przerost inscenizacyjności — nastawienia na grę zewnętrzną, dobitną i efektowną zarazem, gdzie opis śmierci eliminowany bywał na rzecz obrazu, a rezygnacja z odwołania się do wyobraźni widza wymagała działania na jego zmysły. W konsekwencji śmierć w melodramacie jawi się nam znacznie bardziej okrutna, niemal barbarzyńska, zwłaszcza, gdy się ją zestawi z programową dyskrecją i delikatnością śmierci tragicznej. Przeczytajmy fragment autorskiego streszczenia melodramatu Stanisława Krześcińskiego *Anna Bell czyli piętnaście lat cierpień*.

15 lat cierpień
(w
streszczeniu)

²⁶ K. Brodziński: *O klasycyzmie i romantyzmie w literaturze polskiej*. W: *Pisma estetyczno-krytyczne*. Opr. Z. I. Nowak. T. I. Wrocław 1964, s. 63.

²⁷ W. Hugo: *Przedmowa do dramatu «Cromwell»*. W: *Manifesty romantyzmu*. Opr. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 286.

„Przestępca ścigany fatalizmem utracą całe mienie, odepchnięty od społeczeństwa tuła się w nędzy po świecie. W tę samą noc burzliwą schodzi się ze swą ofiarą umierającą prawie z głodu i utrudzenia, błaga jej pomocy, aby orzeźwiła go choć kroplą wody, której on już nie ma siły zaczerpnąć z wodospadu. Synek Anny podaje mu wodę zaczerpniętą z nalezionej czaszką trupią wśród cmentarza. W chwili, gdy tę chce nieść do ust, przerażony w pobliżu uderzającym piorunem, upuszcza wodę, a przy przeciągłych błyskawicach poznaje ofiarę swego prześladowania (...) duch z jego przyczyny zmarłego ojca i nieszczęśliwego męża Anny (...) stają przed nim (...). Przerażony tym wspomnieniem cofa się na brzeg przepaści. Godzina dwunasta bije! Piorun uderza i strąca w nią zbrodniarza”²⁸.

Obraz to pełen grozy i grozę wówczas budzący wyłącznie zewnętrznymi środkami. Sama śmierć okrutnego prześladowcy nie wywołuje niemal żadnych emocji (może poza odczuciem sprawiedliwej ulgi). Natomiast cmentarz, wodospad z przepaścią, skały, burza i noc rozjaśniana piorunami, czaszka służąca do nabrania wody, dwa duchy wymierzające sprawiedliwą karę — rodzą grozę na widowni. Krzesiński wspomina, iż „pora czwarta na cmentarzu tak była wrażliwą, że kobiety w łóżach na głos płakały, a jedna nawet zemdląła”²⁹. Stanowiło to rezultat działania machin i trików teatralnych, wiążąc się nie tyle z reakcją na sytuację bohaterów scenicznych, ile z lękiem widza o samego siebie. „Jeżeli zaś słuchacz nie o działające osoby, ale o siebie samego się lęka — pisał w *Kursie poezji* Korzeniowski — taka trwoga nie jest tragiczną”³⁰. Poruszenia uczuć publiczności były współokreślone jeszcze jednym czynnikiem — arbitralnością bezwzględnej oceny moralnej: zgon stanowił tu zawsze podsumowanie scenicznego życia postaci — kres zbrodniarza mu-

Trwoga nie-
tragiczna
(o sobie)

²⁸ S. Krzesiński: *Koleje życia czyli materiały do historii teatrów prowincjonalnych*. Opr. S. Dąbrowski. Warszawa 1957, s. 122—123.

²⁹ *Ibidem*, s. 204.

³⁰ J. Korzeniowski: *Kurs poezji*. W: *Dzieła*. T. 12. Warszawa 1873, s. 95.

siał być podły i otwierać przed nim bramy piekła, a heroiczna cnota odchodziła ze łzawym pięknem w okupioną cierpieniem wieczność nieba.

„Bezwzględność dobrego i złego”³¹, charakterystyczna cecha melodramatu, wiąże się ściśle z obecnością w grze aktorskiej efektownego i przerysowanego w jednym z dwu możliwych kierunków szczegółu. Przesadny realizm decydował o jaskrawym „ucieśnieniu”: cierpienie szarpało *całym ciałem* aktora, paznokcie przerażonego w swym śnie somnambulika zostawiały krwawe ślady na murze, wyrzuty sumienia budziły u zbrodniarza „drgawki przestrachu graniczące z obłędem”, słowa miały „ostrość sztyletów”, a krew czerwieniła scenę w błysku noża, przy wtórce szczęku miecza i w „konwulsjach trucizny”. Rzeczywistość melodramatu była dotykalna i zmysłowa:

„święty Dionizy jest na teatrze — notował Niemcewicz swoje wrażenia z melodramatu *Les Malcontents* oglądanego w Théâtre Porte Saint Martin — bierze, wiąże głowę swoją i daje ją otaczającym do pocałowania. Dekoracja wewnętrzna kościoła des Petits Augustins doskonale jest iluzji; światło księżyca bije przez farbowane okna świątyni, jest to widok prawdziwie zachwycający”³².

„Purpurowa”
tragedia

Nadrzędną racją bytu dla tej frenetycznej postaci tragedii, iście „purpurowej” (jak mówi Słowacki), granej w ciemnościach teatru przed zamarłą widownią przez śmierć-aktorkę, musiała stać się w tych warunkach zmysłowa rzeczywistość sceny. Gatunek ten, pozbawiony pierwiastka wykonawczego — jest niczym.

Ów „behawioryzm” aktorski nie wymagał od widzów żadnej działalności wyobraźni. Jak zauważył Józef Korzeniowski, „Cierpienia fizyczne nie obudzają liłości tragicznej; jest to bowiem czucie zmysłowe,

³¹ Bogusławski: *Sily i środki...*, s. 128.

³² J. U. Niemcewicz: *Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą*. T. I: 1831—1832. Poznań 1876, s. 349—350.

imaginacja nasza żadnego sobie o nim wyobrażenia zrobić nie może”³³. Nie bez powodu granica, umoralniającego zresztą, okrucieństwa, jaką wyznaczyła sobie tragedia, została w melodramacie świadomie przekroczona. I zapewne nie należałoby zbyt pochopnie odrzucać próby wytłumaczenia tego faktu, jaką odnajdujemy w starej recenzji francuskiej przeróbki *Otella* granej w Warszawie w 1804 r.:

„Dobre przyjęcie dzieła tego, w którym okropność do najwyższego posunięta jest stopnia, pewnym było znakiem wpływu rewolucji na teatrach i na publiczności. Któryż by autor przed 1789 r. ośmielił się być wystawić w tym sposobie na scenie francuskiej morderstwo tym większe sprawując obrzydzenie, im widoczniejszą jest rzeczą, iż Othello (...) po usprawiedliwieniu się przed nim kochanki nie srożyć się bardziej, ale raczej ulgę niejaką w cierpieniach duszy znaleźć powinien. Ktokolwiek zna serce ludzkie, zgodzi się w tym z nami. Przekonać się o tym można ze skutku, jaki scena tego zabójstwa sprawia na spektatorach. Wrażenie jej tak jest przykre, iż zamiast wyciśnięcia czułych łez litości i żalu malują się na ich zdumiałych twarzach odraza i osłupienie”³⁴.

Rewolucyjny
gust

Odraza i osłupienie — cóż, dwadzieścia lat później zgoła inne emocje królują na scenie i na widowni. Ale i one, podobnie jak ongiś, mają wyraźną, nieprzekraczalną granicę — a tą jest „obrzydliwość”, budząca wśród publiczności odruch protestu, cierpienie dla cierpienia, „szkaradny widok” pozbawiony „celu moralnego”, podczas gdy widz przecież „nigdy bezużytecznie smucić się nie powinien”³⁵. Poza tą, pochodzącą z lat trzydziestych ubiegłego stulecia, formułą kryje się doświadczenie, aktualne zawsze w teatrze nastawionym na substancję aktorską. Do-

Granica
obrzydli-
wości...

³³ Korzeniowski: *op. cit.*, s. 95.

³⁴ (*Otello*), „Gazeta Warszawska”, dod. do nru 89 z 6 listopada 1884 r., s. 1514. W: *Teatr Wojciecha Bogusławskiego...*, s. 107—108.

³⁵ (K. z Vanhofów) Talma: *Srodki zglębnienia sztuki teatralnej oraz szczegóły z życia Talmy...*, Przeł. W. Szymanowski. Warszawa 1837, s. 131.

wieść tego może chociażby bunt publiczności, która przeszło pół wieku później zerwała spektakl melodramatu Juliusza Germana *Mściciel*, uciekając z krzykiem i protestem z teatru. Ucieczka przypadła tu na moment przeciągającej się niemej sceny katowania polskiej kurierki. „Sadyzm”! — głosiły popremierowe recenzje. „Umyślne nurzanie się w okropnościach”³⁶. Okropność nie usprawiedliwiona żadnym „wyższym celem” stanowiła granicę odczuć widza i możliwości aktora w melodramacie. Dramat modernistyczny powołał zatem kolejną linię demarkacyjną — stała się nią trywialność.

i trywialności

3. Rozdroże tragedii, czyli między rozpaczą i świadomością moderny

Obawa naturalistyczno-symbolistycznego dramatu przed trywialnością była usprawiedliwiona. Dramat modernistyczny dążył wszak do zachowania fizyczno-duchowej równowagi aktora. Przeszedłszy przez szkołę scenicznego realizmu, co narzuciło mu charakter „obrazu życia zwyczajnego”, wyliczał i wymierzał efekty kierując się zarówno dyrektywą pozasceniczej empirii, jak i estetyką koniecznego piękna aktorskiego wyrazu, łagodzącego fizjologię „wpływem siły moralnej”³⁷. Kolejna lekcja naturalizmu nauczyła dramat, że „zauważyć jakieś znamię w naturze i pokazać je na scenie w formie pierwotnej, zjawiskowej — to rzecz autora, sądzić i wnioskować — to rzecz widza. (...) Publiczność może sobie patrzeć i słuchać, jak jej się podoba; autor nie wdaje się ani w klasyfikowanie uczuć na dodatnie i ujemne, ani w rozwiązywanie zagadek

³⁶ Zob. J. German: *Od Zapolskiej do Solńskiego*. Warszawa 1958, s. 50—52. Próba wyjaśnienia tego faktu — w cytowanych szkicach Tennera.

³⁷ Trapszo: *op. cit.*, s. 77—78.

psychologicznych, ani w oświetlanie rysów znamien-
nych charakteru. Po co? Prawda mówi sama za sie-
bie”³⁸. Śmierć odegrana według reguł naturalizmu
była tylko dalekim echem tragedii, wyciszona i zsza-
rzała. Była śmiercią ludzi zwykłych, którzy mogli
umierać w sposób pospolity. W majestacie biologii,
bez eleganckiego zaokrąglenia gestu i ruchu — by
odwołać się do sformułowań Trapszy. Ale i ta „sza-
blonowa nicość”, jak pisał Deryng, wymagała od
aktorów pamiętania o kardynalnym warunku — „iż
realizm na scenie jest sztuką, artyzmem polegają-
cym na uwypukleniu odpowiednich rysów i cech,
nie zaś na swobodzie prawdziwej, naturalnej, po go-
spodarsku, jak u siebie w domu”³⁹. Trzeba było więc,
jak Siemaszkowa, pozostawać „realistką w ujęciu
przedmiotu”, lecz umieć „zatrzymać się na granicy
sztuki”⁴⁰.

Ową „granicę sztuki” respektowały wszystkie ów-
czesne gatunki dramatyczno-teatralne, a zwłaszcza
dramat modernistyczny, który naturalistyczną obser-
wację i rysunek zwyczajnej codzienności podporząd-
kował wizji wyższego moralnego porządku świata,
usiłując uchwycić w „drgnieniach” duszy ludzkiej
„tajemny oddech rzeczy” przerastający pojedynczego
człowieka. Niewytłumaczalny. Niezgåębiony. „Na tym
polega jedna z największych tajemnic żywota i ów
smutek *milczenia*, wieszający się czarnymi cieniami
na słowach ostatnich ludzi zbyt szczerych” — pisał
Ottokar Brzezina⁴¹. Obecność tej realistycznie na-
raz motywowanej transcendencji wyznaczyła dra-
matowi nowe tereny działania fatalistycznego losu —
tajemnicę płci, konwenanse społeczne i opinię pu-

Reguły
naturalizmu

„tajemny
oddech
rzeczy”

³⁸ A. Sygietyński: *Ruch artystyczny*. W: *O teatrze i dra-
macie*. Wyb. T. Weiss. Kraków 1971, s. 148.

³⁹ A. Sygietyński: *Zaza*. W: *O teatrze...*, s. 119.

⁴⁰ Sygietyński: *Lzy w dramacie, śmiech na sali*: W: *O tea-
trze...*, s. 218.

⁴¹ O. Brzezina: *Tajemnicze w sztuce*. Przekł. Z. Przesmycki.
„Chimera” 1901 z. 10—12, s. 381.

Nowe zasady
gry aktorskiej

bliczną, życie rodzinne⁴². Podczas gdy melodramat sprowadzał tajemnicę do form widowiskowych i powierzchniowych, dramat modernistyczny, odwrotnie, rzutował na zewnątrz świat przeżyć indywidualnych. Uległa zatem zmianie technika dramatopisarza; musiały również zostać ukształtowane nowe zasady gry aktorskiej. „Absolutnej prawdy życiowej w grze aktora — otóż to, czego nowoczesny dramat wymaga” — pisał Przybyszewski⁴³. Nie można jednak było tej prawdy traktować w kategoriach naturalizmu scenicznego. Prawda Przybyszewskiego obejmowała wszak również uzewnętrznienie przeżycia tajemnicy, wyrażającej się najczęściej w milczeniu. Zamknięta w nim transcendencja stanie się odtąd widomym nieomal partnerem aktora. Milczenie ulega jakby alienacji, oddziela się od poszczególnych postaci, rozstrzygając w istocie o ich losie.

Większość dramatów modernistycznych: Przybyszewskiego, Feldmana, Wójcickiej, Żuławskiego operuje milczeniem w sposób sceniczny. Przeczytajmy fragment *Złotego runa*: Rembowski: .

„Przekłety dom” (nagle, po chwili milczenia)

„To ty mnie rzeczywiście nie kochasz?”

(Irena patrzy na niego przerażona)

(Rembowski podchodzi do niej)

„Nie kochasz mnie?”.

Smiertelne
cisze...

Milczenie staje się tutaj formą niby-dialogu wiedzionego przez bohatera z „tym trzecim”: z przeznaczeniem. Brak słów staje się wyrokiem; pauzy, długie, coraz dłuższe i częstsze, nasycone zostają lękiem. „Drżąca, przerażona pauza” — napisze Przybyszewski w dalszym ciągu cytowanej sceny, określając w ten sposób nie tylko grę aktorów, również grę losu. To właśnie działanie losu, tym straszniejsze,

⁴² I. Sławińska: *Tragedia w epoce Młodej Polski*. Toruń 1948, s. 22.

⁴³ S. Przybyszewski: *O dramacie i scenie*. W: *Wybór pism*. Opr. R. Taborski. Wrocław 1966, s. 287. BN, I, 190.

że nieme, odczuwali doskonale ówcześni widzowie. Pauzy wymagały zjednoczenia się widza z aktorem, wspólnego odczucia „bezkresnego smutku” i bezsilności. Realizm modernistycznej gry aktorskiej jest tylko maską wyrażającą się w motywowanym codzienną sytuacją geście aktora. Siemaszkowa jako Hanka w *Woźnicy Henszlu* sprząta i pierze, Bednarzewska jako Zosia (*Karykatury*) wykonuje liczne prace domowe, Solski jako Rembowski (*Złote runo*) je, pije, pali, czyta gazety. Ale owa „zewnątrżność” zawsze jest podszyta wewnętrznym niepokojem i żarem. Solski „dał bólowi tyle uczucia, takie gorące, takie prawdziwe łzy, taką rozpacz, że to nie była scena, to była dusza ludzka wijąca się wśród bólów krwawej agonii”. Konstancja Bednarzewska, grająca w tym samym spektaklu Irene, „gdy przejęta sytuacją końcową aktu drugiego siedziała bez ruchu wpatrzona w Solskiego, nie potrzebowała się odzywać. Wszystko bowiem malowało się w tych oczach, szeroko rozwartych, w tej twarzy bardzo pięknej tragicznością swoją”⁴⁴.

i wymowne
gesty

Poza zewnętrzną powłoką póż i działań kryły się więc namiętności tragiczne, fatalistyczne cierpienia, przecucie klęski i śmierci. Stąd obok realistycznego gestu i ruchu — nerwowy płacz, śmiech histeryczny, zastyganie w oczekiwaniu na nieznany cios, „wyostrzenie słuchu, ciągle podrażnienie, przecucie, halucynacje — a zawsze straszne — są nieodzownymi właściwościami wszystkich prawie”⁴⁵. Ten kontrast buduje na scenie napięcia wewnątrz ról, na które widownia reagowała niczym kamerton. Najdalej na tej drodze zawędrował Przybyszewski, nie tylko wyposażający swych bohaterów w dwie dusze, realistyczną i modernistyczną, ale personifikujący na scenie to rozszczepienie osobowości:

⁴⁴ G. Zapolska: *Złote runo*. W: *Szkice teatralne. Dział wybranych t. 16*. Kraków 1958, s. 195—196.

⁴⁵ P. Chmielowski: *Dramat polski doby najnowszej*. Lwów 1902, s. 130.

„i gdy tak biała postać Mielewskiego znajduje się naprzeciw mglistej postaci Tarasiewicza — notuje Zapolska swe wrażenia z *Matki* — dzieje się w nas coś niezwykłego — widzimy nagle rozdwojenie się jednej istoty, a przecież to rozdwojenie jest największą grozą naszego życia”⁴⁶.

Autentyczne
wzruszenia

Znamienne, że teksty modernistycznych dramatów, w lekturze nieznośnie melodramatyczne, musiały autentycznie wzruszać na scenie. Świetnemu znawcy literatury i teatru, Feliksowi Konecznemu, wydawało się, że tworzą „styl wielkiej tragedii”, Chmielowskiemu — że niosą „grozę tragiczną”. Tych samych słów użyła Zapolska określając *Otchłań* Konczyńskiego, w *Złotym runie* widziała „treść w swej prostocie wspaniale tragiczną”, a „wielką, prawdziwą tragedią życiową” nazywała *Cień* Feldmana, swoje wrażenie z lektury ujmując w taką oto wizję teatralną:

„Pokój, poważnie, dostatnio umeblowany — mrok już zapada, mrok na scenie i mrok w duszy widza. W mroku tym — na wyniesieniu scenicznym, niepewnymi liniami porusza się sylwetka kobieca. Widać, jak siedzi pogrążona w głuchej martwocie, to znów porywa się z krzykiem zranionego zwierzęcia, targa jakieś pęta, które ją wiążą z niewidzialną potęgą, pada na ziemię bijąc piękną głową o krwawą ruinę kobierca. I znów cisza, martwota, zegar bije — słychać szelest jedwabnej sukni (...) I znów cisza. Szmer gładkich słów tamtej drugiej milknie i ginie ze szmerem jedwabnej szaty. I znów cisza, znów wieje bezbrzeżna rozpacz, smutek wielki (...)”⁴⁷.

Wieczność
i śmierć

Śmierć fizyczna zostaje w dramacie modernistycznym jakby unieważniona na rzecz psychicznego procesu odchodzenia w wieczność. Rozdartą duszą bohaterów umiera zwykle przez dwa—trzy akty, podczas gdy sam zgon fizyczny jest najczęściej gwałtowny i zlokalizowany bywa poza sceną — w pokoju na górze (*Złote runo*), w pokoju obok (*Cień*), jeziorze (*Dla szczęścia*), na ulicy (*To samo* Staffa, gdzie boha-

⁴⁶ Zapolska: *Matka*. W: *Szkice teatralne...*, s. 233.

⁴⁷ Zapolska: *Cień, Matężństwo na próbę*. W: *Szkice teatralne...*, s. 157.

terka rzuca się z okna). Jeżeli ten patos „dwiakto-
wego” umierania nie odrzucał widowni swoim ba-
nałem, jeżeli — co poświadczają recenzje — była
„zmarła, przerażona”, reagująca smutkiem na
sceniczny „jęk i płacz”, znajdując w spektaklu od-
czucie „życiowej grozy” i reagując na nią „dreszczem
trwogi” oraz „wielką ciszą” — dramat modernistycz-
ny bez wątplenia zawdzięczał ten fakt aktorowi. On
to właśnie swoją grą mógł zasugerować wielkość
tych dramatów. On, zmieniający abstrakcje literatury
w żywych ludzi, tworzył — milczeniem — metafizy-
czne dno realistycznego szczegółu. I była to jedyna
droga do wyrwania tych bohaterów z zamkniętego
więzienia słowa, droga, która wiodła jednak nie
przez literaturę, ale przez teatr. Nie w literaturze
bowiem epoka sytuowała tragedię — widząc jej
wielkość⁴⁸ i sceniczność właśnie poza słowem. Zna-
mienne, że recepta Zapolskiej dana Wysockiej na
Balladynę mówi o konieczności „zaklęcia” w gest
i spojrzenie, w zmianę rysów twarzy — całej „siły
tragicznej”⁴⁹ tej postaci, że Siemaszkowa jako Bal-
ladyna grała chłopkę, „która przeistoczyła się we
władczynię, nie zatraciwszy natury chłopskiej”⁴⁹.
Dramat ujawniał widzowi jedno ogniwo łańcucha,
przynosząc zapis powolnego umierania postaci, a od-
biorcę odsyłał do przeszłości i wieczności zarazem,
jaka otwierała się przed bohaterami przed podnie-
sieniem i po opuszczeniu kurtyny.

Znaczenie
aktora

* * *

Nieunikniona kompromitacja
modernizmu musiała dokonać się również w parodii
modernistycznej śmierci. Parodia taka, wyrażona
najpełniej w dramatach Witkacego, nie była w tea-
trze niczym nowym.

⁴⁸ Zapolska: *Balladyna*. W: *Szkice teatralne...*, s. 239.

⁴⁹ Cyt. za J. Krasieński: *Wanda Siemaszkowa*. Warszawa 1963, s. 52.

Parodie
konwencji
umierania

Na przełomie XVIII i XIX w. dużą popularnością cieszyły się parodie tragedii klasycznych, później zastąpiły je parodie melodramatów i groteskowe scenki Guignola. Był to teatr uprawiający grę między życiem a śmiercią, grę nie serio, w której śmierć pozostając jednostkową, staje się czymś powszechnym i normalnym, groźbą zneutralizowaną przez groteskę, fantastykę i szyderstwo. Słuszniej będzie zresztą powiedzieć, że w tej grze nie ma życia, ale nie ma i śmierci. Jest tylko migotanie złud i fantomów autorskich, albowiem ten typ teatru pozostaje całkowicie w rękach autora. „A wy, trupy, potańczcie sobie jeszcze trochę” — zgadza się łaskawie w finale *Włamywacza z lepszego towarzystwa* ustami antreprenera Tytus Czyżewski, współkreator tego teatru obok Grabbego, Ribbemont-Dessaigues i Witkacego. Teatr ten, będący tyleż filozoficzną grą myśli i upersonifikowanych pojęć, co sceniczną igraszką marionetek, nie powołuje jednak opozycji, lecz uzupełnia teatr aktora.

Teatr śmierci

Opozycję chciałby zapewne stworzyć inny teatr, trzeci — teatr śmierci traktowanej jako „element równoważący życie, bez którego jest ono w ogóle niemożliwe”⁵⁰. Myślę tu o teatrze Kantora, który wywiedziony z nieziszczonego marzenia inscenizatorów o wielkiej marionecie, z nadrealistycznych snów o manekinie — przeciwstawia ostro żywego widza i „umarłego”, obcego widzowi aktora, osiągnąjącego swą obcość przez pogrążenie się w śmierci, która liczy się tylko w układzie „człowiek — świat”, a przestaje znaczyć w układzie „świat — człowiek”. Na ile jednak umarły przecież ciągle „na niby” aktor Kantora stanowi szansę dla teatru, otwierając drzwi śmierci zatrzaśnięte niegdyś przez aktora żywego? Jest to pytanie, które musi (przynajmniej na razie) pozostać bez odpowiedzi.

⁵⁰ *Dzieło sztuki jest zamknięte (Z Tadeuszem Kantorem rozmawia Anna Grzejewska)*. „Miesięcznik Literacki” 1978 nr 10, s. 73.