

4 | 1973
1974



PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYREKTORA D/S
ADMINISTRACYJNYCH
JAN WĄTROBA
KIEROWNIK LITERACKI
JULIUSZ KYDRYŃSKI



AUGUST STRINDBERG urodził się 22. I. 1849 roku, jako syn zamożnego mieszczanina — i służącej. Był trzecim dzieckiem ze związku, który dopiero co został uświęcony „legalnym” małżeństwem. Tuż przed urodzeniem Augusta bankructwo ojca zniszczyło ognisko rodzinne i sprawiło, że przyjście na świat nowego dziecka nie było pożądane. „W domu, gdzie wszystko mu było wrogie, pierwsze jego wrażenia były doznaniem strachu i głodu” — pisze autor książki o teatrze Strindberga, A. Jolivet. Na tym tle przewrażliwiony chłopiec tworzy sobie wręcz katastrofalny obraz sytuacji rodzinnej, dziecko wyhodowało w sobie kompleks podejrzliwości, zawiści, rekryminacji. Dochodził do wniosku, że matka wstydzi się go, że go nie obdarza należną macierzyńską miłością. Gdy Strindberg miał sześć lat — umiera matka, a ojciec zaślubia młodą guwernantkę. Nienawiść do macochy wybucha już u Strindberga w pełni. Krzywda w najrozmaitszym sensie tego słowa staje się chlebem powszednim młodego Strindberga. Te same niepokoje, bunt, nastroje człowieka, który nigdy i nigdzie nie może sobie znaleźć stałego miejsca — wypełniają także i młodość Augusta. Po kilku nieudanych próbach ukończenia wyższych studiów Strindberg zaczyna pracę w najrozmaitszych zawodach.

Jako współpracownik jednego ze sztokholmskich dzienników przeżywa konflikty sumienia. Owe konflikty stały się osnową pierwszego utworu literackiego, który Strindberg pisze mając dwadzieścia trzy lata: „Mistrza Olofa” (1872).

Kilka lat później (1877) pracuje w poważnej instytucji, w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie. Wydaje się, że będzie mógł założyć rodzinę, zeni się ze znaną i utalentowaną aktorką Siri von Essen, ma troje dzieci. Ale już po kilku latach zaczynają się nieporozumienia. Mimo to, ów właśnie okres 1877—91 jest momentem najintensywniejszej pracy Strindberga, najpierw publicystycznej, prozatorskiej i lirycznej, potem — przede wszystkim dramatycznej. W roku 1879 pisze Strindberg powieściową satyrę na szwedzkie stosunki społeczne: „Czerwony pokój”. Pisze też nowele historyczne i poezje.

Życie w dotychczasowym środowisku wydaje się Strindbergowi nie do znie-

AUGUST STRINDBERG FRAGMENT PRZEDMOWY DO „PANNY JULII“

Jeśli chodzi o dialog, zerwałem tu nieco z tradycją, nie czyniąc z moich postaci katechumentów, którzy zadają głupie pytania dla wywołania dowcipnej repliki. Unikałem symetrycznej, matematycznej konstrukcji dialogu francuskiego. Pozwalałem mózgom pracować nieregularnie, tak jak jest w rzeczywistości, kiedy to w rozmowie nie wyczerpuje się przecież żadnego tematu do końca, lecz jedna myśl za-
zębia się o drugą zupełnie przypadkowo. Dlatego też mój dialog błąka się, zaopatruje się w pierwszych scenach w materiał, który później przepracowuje, podejmuje na nowo, powtarza, wymija, rozszerza, zupełnie jak temat w kompozycji muzycznej.

Akcja jest dość wartka, a ponieważ chodzi tu właściwie tylko o dwie osoby, ich się głównie trzymałem, dodając tylko jedną postać uboczną, kucharkę, i każąc nieszczęsnemu duchowi ojca unosić się nad wszystkim, co się dzieje na scenie. A zrobiłem tak, ponieważ wydaje mi się, że dla ludzi nowszych czasów najbardziej interesujący jest mechanizm psychologiczny. Nasze chciwe wiedzy umysły nie zadowolają się tym, że widzą, iż coś się odbywa, lecz chcą wiedzieć, jak to się dzieje! Chcemy właśnie widzieć nici, którymi poruszane są postacie, mechanizm akcji, badać podwójne dno szkatułki, wziąć do ręki magiczny pierścień, by znaleźć ślady spojenia, zajrzeć do kart, by odkryć, jak są znaczone.

* * *

Na marginesie któregoś z rękopisów Strindberg zanotował gdzieś na przełomie stuleci swoją własną formułę kompozycji dratacyjnej:

Dramat rzeczowy
powinien operować kategoriami sugestii, zawierać prawdę wyjawioną odbiorcy bądź na początku, bądź przy końcu, powinien angażować uczuciowo, wyrażać gniew, oburzenie, powinien w nim być punkt zwrotny (revirement), zmiana, zaskoczenie — umiejętnie wprowadzone odkrycie kara (nemesi), upokorzenie, rozważna konkluzja, może również pokuta, qui pro quo, paralelizm.

Fragment KRONIKI Strindberg
i Teatr (Dialog nr 2, z 1962 r.)

sienia. Przenosi się z miejsca na miejsce. Podczas pobytu w Berlinie (1892) zbliża się do środowiska tamtejszej cyganerii międzynarodowej i poznaje drugą swą żonę, austriacką dziennikarkę Friedę Uhl. To małżeństwo rozbiło się jeszcze szybciej niż poprzednie; nie przetrwało nawet roku! Silny stopień schizofrenii i mania prześladowcza doprowadzają Strindberga nad brzeg całkowitego załamania. Mieszka wtedy (1895—96) w Paryżu. Zajmował się amatorskimi doświadczeniami chemicznymi. W okresie tym nawiedzały go halucynacje, raz po raz zjawiało mu się widmo Stanisława Przybyszewskiego. Na szczęście okres ten był u Strindberga przejściowym. Koszmary i halucynacje mógł Strindberg przezwyciężyć — ponieważ umiał je opisać. Wielki dramat mistyczny „Droga do Damaszku” był wyzwoleniem z „inferna”. Uspokojony i jako tako pogodzony autor „Drogi do Damaszku” wraca do ojczystego Sztokholmu. Mając pięćdziesiąt dwa lata, żeni się po raz trzeci — znów z aktorką. Wtedy to powstaje szereg jego dramatów z dziejów narodowych Szwecji: „Saga rodu Folkungów”, „Gustaw Waza”, „Eryk XIV”, „Karol XII”. Inna grupa utworów (z „Tańcem śmierci”) przypomina dawnego „Ojca”, „Pannę Julię” czy „Pariasa”. Inne wreszcie są próbą tworzenia jakiegoś nowego teatru awangardowego, np. „Gra snów” czy „Sonata widm”. Niezadowolony z dotychczasowych realizacji, Strindberg próbuje tworzyć teatr „Intima Teatern” w Sztokholmie. Nawet nowe rozbitcie rodziny nie osłabia energii Strindberga. Obok pracy teatralnej i literackiej rozwija działalność publicystyczną.

Strindberg zmarł 14 maja 1912 roku, mając 63 lata na raka.

Twórczość Strindberga odznacza się zdolnością do niezwykle bystrej obserwacji, połączoną z subiektywizmem odczucia, skłonnością do przeciwstawienia się temu, co uznane, oraz po ciągiem do ludzi, przy równoczesnej, niezwyklej wrażliwości w stosunku do nich, prowadzącej często do zniekształcania rzeczywistości, udręki i nienawiści.

WOJCIECH NATANSON AUGUST STRINDBERG

Tomasz Mann zauważył w roku 1949, że Strindberg wyprzedził ekspresjonizm, będąc równocześnie — pierwszym nadrealistą. Ekspresjonizm i surrealizm to prądy, które w różnych krajach i środowiskach uprawiały eksperymentatorstwo, głosiły bunt estetyczny przeciw pojęciom dotychczasowym. Rzecz znamienita, że w latach 1913—1915, w momencie narodzin ekspresjonizmu, dano w Niemczech ponad tysiąc przedstawień 24 sztuk Strindberga. Autor najpiękniejszego dramatu ekspresjonistycznego „Pożar w operze”, Georg Kaiser, bardzo wyraźnie się wywodzi od twórcy „Tańca śmierci”.

Jednak powołują się (czy mogą się powołać) na Strindberga także i twórcy, oraz kontynuatorzy, amerykańskiej „szkoły psychoanalitycznej”: O’Neil, Tennessee Williams, Edward Albee. Dla pisarzy-moralistów, jak Albert Camus, autor „Eryka XIV” był „jednym z tych którzy pozwalają wierzyć, że artyści ocalą świat”. Pokarm pożywny znajdowali w twórczości Strindberga także i wyznawcy względności, jak Pirandello, Rosso di San Secondo, Lenormand. Dla Tomasza Manna szwedzki pisarz stał się przyczyną owego „niepokoju, który nigdy nie dał się stłumić” i „być może, powołał do życia niektóre stronice „Faustusa”. A Gorki pisał o nim: „Czytając książki Strindberga, miałem ochotę toczyć z nim spór zażarty ;równocześnie jednak stawał mi się coraz cenniejszy i bliższy”.

W równie silnym stopniu czerpie z twórczości Strindberga — film współczesny. Mimo ogromnych różnic rytmu, powolnego u Bergmana, niecierpliwego u autora „Panny Julii” (u którego myśli i zdarzenia zdają się rozsadzać akcję), najwybitniejszy współczesny filmowiec skandynawski mógłby uznać Strindberga za swego mistrza.

Ludzie teatru, szukając materiału dla pracy artystycznej, ze zdumieniem odkrywają Strindberga. W roku 1949 grupa młodych aktorów francuskich pod kierunkiem Saszy Pitoewa i ze współudziałem polskiego scenografa, Kujawskiego, zainaugurowała swą pracę dramatem Strindberga „Droga Do Damaszku”. Czym się tłumaczy ten powrót do Strindberga — z tylu różnych stron?



AUGUST



Reżyseria: **ANDRZEJ DOBROWOLSKI**
Scenografia: **WŁADYSŁAW WIGURA**

Panna Julia **DANUTA JAMROZY**
Jean, służący **ROMAN MARZEC**
Krystyna **JADWIGA ULATOWSKA**

Prowadząca spektakl: **JADWIGA GRUDNIEWICZ**
Kontrola tekstu: **JADWIGA RÓŻYSKA**
Światło: **LESZEK GĘSIOREK**
Dźwięk: **STANISŁAW DUDZIAK**





Nasuwa się przypuszczenie, że istnieje jakby „kilku” różnych Strindbergów. Pisarz gwałtowny, niespokojny, wciąż z siebie niezadowolony, niejednokrotnie zmieniał punkt widzenia, dążenia, kryteria. W tej dziedzinie, w której wywarł najsilniejszy wpływ — można mówić o trzech co najmniej wielkich kategoriach Strindbergowskiego pisarstwa.

Pierwsza — to dramaty historyczne, „królewskie”, jak u Szekspira. Pasja poszukiwań i badań znalazła w nich główny wyraz. Strindberg był echem wielu intelektualnych dążeń swej epoki. „Uniwersalizm tego potężnego umysłu można porównywać z wszechstronnością Goethego” — zaświadczał Mann. — Interesowała Strindberga „astronomia i astrofizyka, matematyka, chemia, meteorologia, geologia, mineralogia, fizjologia roślin, językoznastwo porównawcze, asyriologia, egiptologia, sinologia” etc.

Do dramatów historycznych Strindberg całe życie powracał; są one dziś dla Szwedów niezmiernie cennym składnikiem żelaznego repertuaru narodowego.

„Pannę Julię” napisaną w roku 1888, poprzedził Strindberg obszerną przedmową. Zaczyna ją bardzo sceptycznie: „wydaje mi się, że teatr, podobnie jak i sztuka w ogóle, to Biblia Pauperum, Biblia w obrazach, dla tych, którzy nie umieją czytać. W naszych czasach, gdy pierwotne, niedoskonałe myślenie, fantazja, rozwija się w refleksję, badanie, doświadczenie — teatr chyli się ku upadkowi”. Aby go ratować, trzeba szukać jakichś nowych dróg, ale „nie stworzono jeszcze świeżych form dla świeżych treści i młode wino rozsadza stare butelki”. Dlatego Strindberg nie próbuje „tworzyć czegoś nowego, jest to bowiem niemożliwe”; chce natomiast „zmodernizować formę, stosownie do wymagań, które, jak się zdaje — ludzie współcześni powinni stawiać sztuce dramatycznej”. Np. w dialogu pozwala „mózgom pracować regularnie, jak w rzeczywistości”. Stara się uchylić podział na akty: „Żeby jednak dać publiczności i aktorom chwilę wypoczynku, nie pozwalając równocześnie widzom otrząsnąć się z iluzji, włączyłem do sztuki... monolog, pantomimę i balet, pierwotnie związane z antyczną tragedią”. Jakby wyprzedzając dążenia Wielkiej Reformy teatralnej wypowiada się za scenografią „urywkową”, cząstkową, sta-

nowiącą odpowiednik malarstwa impresjonistycznego; a także za zniesieniem rampy, zastąpieniem jej przez grę światel reflektorowych. Co ciekawe, broni wieloznaczności psychologicznej: „Oto popełniono samobójstwo. Pech w interesach — powie mieszczuch. Nieszczęśliwa miłość — orzekną kobiety. Choroba — zapewnić będzie chory. Zawiedzione nadzieje — zawyrokuje życiowy rozbitek. Może się jednak zdarzyć, że motyw czynu mieści się we wszystkich tych twierdzeniach, lub też nie mieści się w żadnym z nich, i że zmarły ukrył zasadniczy powód swego postępuku”. Tak pojęta wieloznaczność umotywowana — to również prekursorstwo w stosunku do wielu utworów. późniejszych. To wszystko ułatwia nam zrozumienie dość nagłego i nieoczekiwanego zwrotu, który następuje w twórczości Strindberga po tym momencie jego życia, który biografowie nazywają „okresem inferna”: w latach 1895—1896. Pisarz spędza je w Paryżu, w pensjonacie „Orphila” przy ulicy d’Assas, w Dzielnicy Łacińskiej. Zajmował się wtedy doświadczeniami chemicznymi, chciał wynaleźć złoto syntetyczne; odczynniki przeżerały mu ręce aż do kości. Nawiedzały go halucynacje (w których m. in. widział Przybyszewskiego), doznawał ataków manii prześladowczej.

Ale przebywszy ów okres, dzięki silnemu organizmowi i niesłabnącej woli pisania — zaczyna eksperymentować. Niepokoi go i pasjonuje problem snu. Wszystko tu może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją... Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zgęszczają i jednoczą”.

Możemy więc zrozumieć, dlaczego ekspresjoniści uznali Strindberga za swego prekursora.

Istnieje dziedzina, która go nam czyni niespodziewanie bliskim: sprawa „kompleksów” czy „urazów” psychicznych, jakby zaczerpniętych ze współczesnej „psychologii głębi”. Twórca „Sonaty widm” nie mógł znać badań Adlera czy Freuda. Mimo to uderzający jest kompleks doznań, na który się raz po raz powołuje. Tłumaczy się to zapewne przeżyciami osobistymi: „W domu, gdzie wszystko było wrogie, pierwsze jego wrażenia były doznaniem strachu i głodu” — pisze autor

francuskiej bibliografii Strindberga, Jolivet. Już wtedy wyhodował w sobie kompleks podejrzliwości, zawiści, rekriminacji, poczucia niesprawiedliwości, zaszczerpionej ukaraniem za winy niepopelnione przy równoczesnym niedostrzeżeniu czy zapomnieniu — swych grzechów rzeczywistych. Wyobraźmy sobie, jakie wrażenie wywarłoby na Strindbergu twierdzenie Adlera, że wiadomość człowieka formuje się w pierwszych siedmiu latach życia.

Można przytoczyć jeszcze jeden czynnik, który nam zbliża twórczość Strindberga, a który nas szczególnie porusza. W każdym jego utworze kryje się jakiś odruch protestu, buntu, jakiś płodny zaczyn myślowego, krytycznego czy emocjonalnego niepokoju. Impulsem twórczym był dla Strindberga nieustanny i dotkliwy ból. „Cierpię, więc jestem” — mógł o sobie powiedzieć we wszystkich epokach swej twórczości. Cierpienie domagało się od niego artystycznego kształtu, którym je musiał wyrazić.

Wojciech Natanson „Godzina dramatu” — fragment.

* * *

LESŁAW EUSTACHIEWICZ STRINDBERGA CRA SNÓW I KOSZMARÓW

Ibsen i Strindberg stanowią w dziejach XIX-wiecznego dramatu europejskiego parę sprzężoną. Nie sposób rozpatrywać twórczości jednego z nich bez wciągnięcia w krąg rozważań i drugiego. Krzyżujące się, równoległe lub następujące po sobie etapy ich rezonansu wyznaczają całą prawie mapę dramaturgii nowoczesnej. Z Ibsena wywodzi się realistyczny krytycyzm analizy społecznej i psychologicznej, publicystyczna aktywność dramatycznej fabuły, przewaga werystycznego tła w inscenizacji, wreszcie łączenie realistycznej motywacji z nadbudówkami poetyckiej symboliki. Z Ibsena zatem wyłonił się dramatyczny dorobek Shawa, Zapolskiej, Rittnera, Gorkiego, Hauptmanna i w pewnej mierze Pirandella, Sartre'a, Anouilha. Ze

Strindberga natomiast wyprowadzić można ekspresjonizm i surrealizm, scenograficzną ascezę lub skrótowe, deformacyjne wizje plastyczne, zasadę kompozycyjną lirycznych asocjacji w tkance fabuły dramatycznej, redukcję organicznego, narracyjnego narastania zdarzeń na rzecz wyboru samych tylko punktów kulminacyjnych. Do niego zatem nawiązują mniej lub więcej programowo i świadomie Georg Kaiser, Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Brecht, Dürrenmatt. U Dürrenmatta, a szczególnie u O'Neilla można już mówić o krzyżowaniu się obu tradycji, jeszcze wyraźniejszym u następców O'Neilla — u Arthura Millera i Tennessee Williamsa. Pomijam w tym wyliczeniu Wedekinda jako właściwie współczesnego Strindbergowi. Trudno za to pominąć Becketta, stapiającego na odmianę dramat statyczny typu Maeterlincka z pewnymi elementami dynamiki dramaturgicznej Strindberga.

W sensie częstotliwości repertuarowej, w sensie różnorodności konsekwencji literackich, nad teatrem europejskim i amerykańskim góruje Ibsen. Znamienne jest jednak rosnące zainteresowanie Strindbergiem u wielu twórców badaczy; przykładem choćby sąd o Strindbergu Nicolla. Dalecy jesteśmy dziś stanowiska krytyków współczesnych epoce ostatnich dzieł Strindberga, z których np. Arthur Babillotte odmawiał Strindbergowi istotnych zdolności dramaturgicznych, uznając jego dorobek w tym zakresie za zdobywaną z trudem, wyuczoną mierzalnie technikę, a Hermann Esswein w obszernej pracy monograficznej znacznie więcej miejsca poświęcał narracyjnej prozie Strindberga niż dramatom, interpretując przy tym o wiele subtelniej i wnikliwiej epickie walory pisarza niż elementy jego wyobraźni dramatycznej. Skoro więc trzeba było dystansu półwiecza, żeby unaczniły się twórcze nowatorstwa Strindberga, problem jego pisarskiej odrębności może być ciekawym tematem rozważań. Podstawą dalszych



uwag będzie przede wszystkim „Gra snów” i „Sonata widm”, ale chcąc je oświetlić jako fenomeny twórcze, trzeba jeszcze wrócić do paraleli Ibsen — Strindberg.

Twórczość Ibsena jest ofensywna. Dramaturg przez wszystkie trzy, tradycyjnie rozróżniane, fazy swego piarstwa (romantyczną, realistyczną, symboliczną) walczy z przeciwnikiem, którego częściowo zresztą sam sobie konstruuje. Ibsen walczy ze społeczeństwem najpierw przy pomocy mitów-modeli: dramaty z przeszłości Norwegii jako wzory życia heroicznego i tragicznego, postać Branda jako koncepcja maksymalizmu etycznego, sylweta Peer Gynta jako lustro, w którym odbija się człowiek nowoczesny. Później walczy przy pomocy wielkiego zwierciadła realizmu (analiza demaskująca w „Norze”, „Upiorach”, „Wrogu ludu”, „Dzikiej kacze”), wreszcie przy pomocy symboliki docierającej pod powierzchnię rzeczywistości, w kłębowisku nie rozszyfrowanych do końca instynktów i zarodków autodestrukcji psychicznej („Hedda Gabler”, „Budowniczy Solness”, „Jan Gabriel Borkman” ale już i Grzegorz Werle w „Dzikiej Kaczce”, który np. w świetle freudyzującej interpretacji okazuje się kimś innym niż w ramach tradycyjnego ujęcia tej postaci). Społeczeństwo uważa Ibsena za wroga jednostki, ale to są nieprzyjaciele nawzajem sobie potrzebni.

Twórczość Strindberga jest defensywna. Poeta nie walczy ze zbiorowością. Ucieka przed nią, szuka tylko indywidualnego partnera i w osobistej klęsce emocjonalnej widzi klęskę wszelkich możliwych systemów wartości. Ucieczka przed społeczeństwem jest możliwa w trzech wariantach: ucieczka w śmierć (biologiczna), ucieczka w obłąd (społeczna na opak, stworzenie sobie nowych, urojonych partnerów), ucieczka w sen (estetyczna). Dwie pierwsze mogą być wyrażone poprzez dzieje postaci w ramach tradycyjnej fikcji fabularnej, trzecia

jest bezpośrednią formą przejawiania się osobowości twórczej.

Ucieczka w śmierć to przypadkowy lub sprowokowany świadomie los Rotmistrza w „Ojcu”, Edgara w „Tańcu śmierci”, Panny Julii, Porucznika w „Samumie”, Gustawa w „Gustawie III”. Ucieczka w dochodzące do krańców obłądzenia stany neuropatyczne powtarza się równie często. Im bardziej jednak odrealniają się pomysły fabularne, im plastyczniej występuje zasada swobodnych kojarzeń — tym bliżsi jesteśmy „Grze snów” i „Sonacie widm”.

Ucieczka w sen to oczywiście skrót metaforyczny. Wszelka fantastyka należy do tej kategorii i każda teoria czystej formy, przynosząca praktyczne realizacje w dramacie. Nie oznacza to bynajmniej zaniku analizy i społecznego wartościowania „Podróże Guliwera” Swifta czy powiastki filozoficzne Voltaire’a stanowią przykłady fantastyki zaangażowanej, niemniej jednak ukrywające obiekty satyrycznej czy filozoficznej deformacji za maską baśni, co jest poniekąd równoznaczne z maską snu. Podobnie akt III „Chantecler’a” Rostanda (raut u Perliczki) jest alegorycznym ekwiwalentem francuskiej komedii salonowej (np. „Świata nudów” Paillerona). Wybór formy nie jest rezygnacją z treści realistycznych, jest tylko odejściem od metody kopiowania świata.

Toteż realny, groźny świat przypomina wciąż o sobie w „Grze snów”. Poeta ucieka przed nim w ramowe założenie fabularne: Córka Indry spada w duszną atmosferę świata ziemskiego. Nie jest ono nowe; w bardziej oschłym kształcie stosował podobne chwyt ekspozycyjne np. Voltaire w powiastkach filozoficznych, a po nim w formach bardziej lirycznych — romantycy. To co jest nowe w „Grze snów”, zaczyna się po wygaśnięciu prologu. Jest to szybkie drganie epizodów, jakaś ciemność ogarniająca pełne przebiegu zdarzenia. Błyskają tylko okruchy luźnych zdań, zgęszczone kul-

minacje obrazów. Tu dramaturgia wyprzedziła prozę narracyjną, która epicką wersję analogicznej techniki przyniesie dopiero w „Manhattan Transfer” Dos Passosa.

Żeby tak kondensować świat, jak to robi Dos Passos w powieści, a Strindberg w *darmacie*, trzeba jednak było przejść przez uprzednią szkołę techniki naturalistycznej. Naturalistyczne rozczłonkowanie faktów, ich mocne osadzenie w wystudiowanych drobiazgowo warunkach realnego występowania zjawisk musiało poprzedzić ową swobodę i celność wyboru dramatycznego. Zaobserwujmy scenkę z rozlepianiem plakatów, który ma już pięćdziesiąt lat i dostał zielone pudełko na ryby: cieszy się z tego daru życia, jest bardzo szczęśliwy, skoro choć jedno marzenie się spełniło, ale wkrótce okaże się, że to nie ten odcień zieleni, którego pragnął. To jest przecież gotowa fabuła noweli w stylu Maupassanta. Nie lekceważmy naturalizmu; bez niego wszyscy ekspresjoniści i surrealiści zmarliby na anemię wyobraźni już w pierwszej godzinie swoich teatralnych snów.

„Ojca” Strindberga można było grać na pustej scenie jak tragedie Racine’a. Słowa, słowa, słowa, słowa; czasem milczenie przedzielające słowa, ledwie kilka gestycznie rozwiniętych sytuacji, dwa momenty, w których funkcja dramatyczna przypadła rekwizytom (lampa, kaftan bezpieczeństwa) — oto wszystko. To był klasycznie nagi dramat literacki, wszystko, co pozasłowne, odpadło. W fazie „Gry snów” Strindberg przechodzi od klasycystycznego ascetyzmu do kuszącej wyobraźnię krainy operowego baroku. Rozkwitający zamek, zmiany kolorów tła w trakcie dramatycznego przebiegu wydarzeń, spalone drzewa i porośle wrzosem góry, biała łódź w kształcie smoka, jaskrawe pomarańcze, bazaltowe kolumny groty Fingala, muszla, wielki pożar i olbrzymia chryzantema finału — to są obrazy barokowej fajerii. Oczywiście, można je zamienić

w umowne znaki scenograficznej algebry, stosując zasadę *pars pro toto* i przyćmiewając sugerowaną przez tekst orgię kolorów. Wtedy wzmocni się jeszcze ekspresję słowa, ale w zasadzie zdeformuje się kolorowy sen, zastąpi go szarą namiastką. Pamiętajmy zresztą, że barwy nie są tu samotne. Towarzyszy im muzyka i to nie tylko jako liryczna metafora, ale i jako konkretny element dramaturgiczny. Głos kobiecy, głos symbolicznej Wiktorii-miłości, śpiewa z góry: „Jestem tutaj!” Te słowa nie mogą być tylko teatralną informacją; ich walor czysto muzyczny nie da się wyeliminować z dobrej inscenizacji. Nieco później słyhać muzykę do tańca, z kolei słydzymy organy i rozłożoną na różne głosy modlitwę chóralną, śpiew solowy ku czci zatoki morskiej, dysonansowy krzyk bólu. Melodia walca walczy z muzyką Bacha, załoga tonącej łodzi śpiewa pieśń przerażenia i rozpacz, przechodzącą w krzyk ostatecznej grozy, wreszcie w finale odejścia Córki Indry jest wielką popisową arią. A zatem kolor, dźwięk i ciągły ruch — oto podstawowe cechy dramaturgicznego kształtu. Nawet symbolika wyraża się sytuacjami dynamicznymi: otwieranie drzwi, za którymi nie ma nic — zaklekanie szyb paskami papieru.

Te trzy elementy — barwa, melodia i poza gestyczna — to nieodzowne składniki baroku. Ekspresjonizm do nich nie wraca. U schyłku realistycznego wieku XIX artyści wysnuli identyczne konkluzje. Wykorzystując realistyczne złoza materiałów obserwacyjnych przeszli do nadbudowy sensualnej, sprowadzając historię i moralność do rzędu banalnych i powtarzalnych układów, z których wyzwolić się można tylko przez finezję dysonansów i odcieni.

„Czas i miejsce nie istnieją” deklaruje Strindberg we wstępie do „Gry snów”. W „Długim obiedzie świątecznym” Thorntona Wildera mija 90 lat, ale płynie wciąż strumień czasu, więc



czas tam istnieje, jest tylko niesłychanie skondensowany, przyspieszony. U Strindberga natomiast Oficer jest młody, potem stary i siwy, potem znów energiczny, z kolei jest dużym chłopcem, w szkole wysłuchuje pouczeń Nauczyciela: „Czy myślisz, że czas i miejsce istnieją?” i całej gry sofizmatów. Rozsadzony metaforyczną eksplozją świat rozpadł się na okruchy. Te fragmenty płyną w jakimś oceanie nicości i można je chwytać na wielką wędkę poetyckiego snu bez zachowania chronologicznych związków przyczynowych. W ten sposób jednak poprzez tę pozaczasową i pozaprzestrzenną aurę rzeczy, które już przeminęły, zostaje zniweczona moralistyczna koncepcja filozoficznej powiastki o córce bóstwa, która zeszała na ziemię, by poznać bezpośrednio ludzki byt, ludzkie cierpienie. W niewyobrażalnych wymiarach innej struktury błakają się już tylko cienie, echa, porzbijane kawałki życia, które było, świata, który istniał. „Gra snów” toczy się jakby już po Sądzie Ostatecznym, po zmierzchu bogów i pożarze świata. A zatem nie można zbawić tego, co już jest poza wszelkim trwaniem — i skarga przed tronem Indry jest tylko motywem ironicznym, a nie lirycznym oczyszczeniem tragicznej wyobraźni. Najwyższym osiągnięciem w zakresie środków ekspresji Strindberga w omawianym utworze jest technika skrótu. Scenka między nowożeńcami w akcie II (decyzja wspólnej śmierci) to przecież maksymalny skrót „Rosmersholmu” Ibsena; scena z brzydką Edytą to powieść naturalistyczna w typie jakiejś „Hermini Lacerteux”, zmniejszona do wymiarów mikroskopijnych tekstowo, ale wystarczających do ukazania psychologicznego problemu. Ekspresjonizm korzystał z psychologii i socjologii realistów, ale w zamian za to zręcznymi cięciami chirurgii literackiej usuwał z określonej problematyki dramatycznej narosłe zbędnej opisowości. Streszczał świat i człowieka, torując tym samym drogę nowej meto-

dzie penetracyjnej — znów drobiazgowo analitycznej — którą przyniesie ze sobą Proust. Zasada syntetycznego skrótu i zwolnionego, analitycznego filmu wymienia się w literaturze jak wdech i wydech Brahmy w mitologii hinduskiej.

Ten kunszt skrótu w „Grze słów” ujawnia się nie tylko w poszczególnych scenach i sytuacjach, ale i w poszczególnych fragmentach dialogu, jak np. rozmowa o świecie odwróconym („gdy robiono kopię”), rozmowa o szpilce do włosów jako modelu przekornej filozofii („linia prosta, która równa się dwóm równoległym”); z tym łączą się charakterystyczne sformułowania („Dlaczego biją swoich przyjaciół po twarzy?”), obsesja Córki Indry („To gorsze, niż sobie wyobrażałam”), charakterystyka życia jako tkaniny Penelopy w słowach Adwokata („Powtórzenia... Wznowienia... Powracania...”), obserwacja wyrzuconego na brzeg koła ratunkowego („uratowało się samo, ale pozwoliło zginąć rozbitkom!”). Skrótem godnym satyrycznego gniewu Juwenalista jest scena z rektorem i dziekanami wydziałów. Właściwie każda scena-epizod mogłaby posłużyć za przykład. W tej metodzie jest antycypacja i zarazem pełnia realizacji współczesnych środków wyrazu — i to stanowi w „Grze słów” najtrwalszą cechę warsztatu dramaturgicznego, który Strindberg rozłożył na czynniki proste by ukazać w każdym niemal spotkaniu słów i zdań dialogu dionizyjskie szaleństwo wizji.

„Sonata widm” jest o kilka lat późniejsza i, należąc pozornie do podobnego nurtu dramaturgicznego, w istocie nawraca do przedekspresjonistycznej fazy, bliższej Ibsenowi. Sceneria jest realistycznie wystudiowana, choć ludzie żywi spotykają się w niej z widmami zmarłych. Spotkania te są mechaniczne; przypominają dosłowność niemieckiej ballady romantycznej, która zjaw nie traktuje jako halucynacji. Nadając im pełną pseudorealność, obniża jednak, a nie wzmacnia, ich ek-

spresyjną siłę. Obserwujemy z kolei daleko idącą deformację postaci (Mumia, żona Pułkownika). Pamiętamy, że wątki reakcyjne rozsypywał Ibsen umiejętnie po wszystkich aktach swych dramatów; Strindberg w „Sonacie widm” także operuje dużą ich ilością, ale go niecierpliwią, nie traktuje ich na serio, nie wyjaśnia do końca. Ich funkcją jest tylko zgęszczenie atmosfery dramatu, nałożenie maski okrutnego koszmaru na obraz płaskiej rzeczywistości. Wynik jest paradoksalny: nie otrzymaliśmy pełnych wyjaśnień fabularnych, a równocześnie tekst został retorycznie rozdęty; „przegadany”. Jeśli za nastrojowe uznać można wczesne dramaty Maeterlincka, a w innym układzie literackich intencji poszczególne sceny dramatów Czechowa — to w „Sonacie widm” mamy coś w rodzaju „antynastroju”. Dramaturg nie pozostał jednak konsekwentny i pod koniec przerzucił się w modernistyczny sentymentalizm z harfą, bladym światłem, tłem zaczerpniętym z Böcklina. Refleksje buddystyczne, które doskonale mieściły się w przypowieści o Córce Indry, tutaj są niezgrabnie przyszyte do historyjki, która sama przez się nie jest ani realistycznie ani poetycko ciekawa.

Spójrzmy jednak na „Sonatę widm” nieco inaczej. Spróbujmy ją sobie wyobrazić w ramach wspólnego z „Grą snów” wieczoru teatralnego. Wtedy wystąpią wszelkie atuty kontrastu: gra snów — i gra koszmarów. Pierwsza część inscenizacji będzie wypełniona kolorystyką, światłem, efektami muzycznymi, będzie uderzać we wrażliwość widza metodą ataków lirycznych, by w końcowych dialogach i symbolach wejść na koturny i zamknąć rozproszone błyski zdarzeń kłamrą „dającą się opowiedzieć”, zapamiętać i komentować. A po antrakcie nastąpiłby numer drugi. Już bez lirycznych

niebiosów, już w konkretach dekoracji i kostiumów (choć uliczka i mieszkanie niekoniecznie muszą sugerować koniec wieku XIX) toczyłby się dyskurs obrzydliwych, intelektualnie i emocjonalnie ograniczonych, człekokształtnych straszyleł. Bo i młode pokolenie także nie nadaje się tu na pozytywne i sympatyczne bohaterów. Jeżeli treść „Sonaty widm” zamknąć w moralistycznej konkluzji, to chyba najbliższa Strindbergowi byłaby sentencja: „Ludzie są najpierw głupi, a potem źli, z czasem równocześnie i głupi, i źli, więc właściwie wszystko jedno, z kim się ma do czynienia”. Straszne miasteczko szwajcarskie Dürrenmatta, gdzie przybywa z wizytą Klara Zachanassian, jest już tu obecne czy przeczute mimo romantycznych kokieterii fin-de-siecle’u. I na to spadłaby kurtyna ze zgrzytem papierowej poetyckości „Wyspy umarłych” dezorientującej i żenującej.

W teatrze greckim po tragediach następował dramat satyrowy. W podobną tetralogię można by ułożyć dorobek dramaturgii Strindberga. Da się ją skomponować z dramatycznego zapatrzenia w historię (np. w scenicznym kształcie „Mistrza Olofa” lub „Eryka XIV”), z mrocznej odwagi tragicznego wstrząsu („Ojciec” lub „Panna Julia”), z ekspresjonistycznej poezji światła, dźwięków i filozoficznej złudy „Gry snów”, by zakończyć demoniczną maskaradą „Sonaty widm”. U Ibsena znajdujemy wyraźnie analogie dwóch pierwszych etapów, trzeciemu i czwartemu natomiast odpowiada tylko przeintelektualizowana symbolika z czasów „Małego Eyolfa”. Tu zatem — w grze snów i koszmarów — leży oryginalny, wyłącznie indywidualny, współdział Strindberga w tworzeniu daremnych oczekiwań na Godota i w wytłumaczeniu prehistorii zamiany człowieka na nosorożca. Końcowa faza teatru Strindberga nie jest więc dla nas tylko sprawą systematyki muzealnej. (Dialog nr 11, z 1963 r.)

17R. USIGLI: „CZŁOWIEK Z GESTEM” („EL GESTICULATOR”). PRZEKŁAD: M. STEN. REŻYSERIA: K. SKUSZANKA. SCENOGRAFIA: M. GARLICKI. OPRACOWANIE MUZYCZNE: J. KASZYCKI.

Premiera: 11. 10. 1962.

Przedstawień: 25

Utwór pod tytułem „Człowiek z gestem” R. Usigli prezentuje postępowe tendencje społeczne. Dotyczą one rzeczywistości meksykańskiej rewolucji z lat 1910—21 oraz okresu dyktatury, dyspondowanej na rachunek tejże rewolucji.

JERZY BOBER: „TYPOWE-NIETYPOWE” (w) GAZETA KRAKOWSKA, NR 250 s. 5

Akcja sztuki o sensacyjnym wątku jest zawarta, osadzona w żywym dialogu i charakterystycznych postaciach. Konturowy i statyczny styl przedstawienia zrywany gwałtownymi spięciami jest pomysłem ciekawym i trafnym. Styl ten stowarzyszony z muzyką J. Kaszyckiego o kontrastowych nastrojach i egzotycznym rytmie stosowała Skuszanka może zbyt schematycznie.

TADEUSZ KUDLIŃSKI: „TYDZIEŃ TEATRALNY” (W) DZIENNIK POLSKI NR 262

„Człowiek z gestem” jest utworem pełnym dobrej woli, naiwnym dramaturgicznie i myślowo. To co się dzieje na scenie polega na przypadku. Zbyt często postaci wchodzą na scenę bez istotnej motywacji. Żadna możliwość politycznego sofizmu, tu i ów-

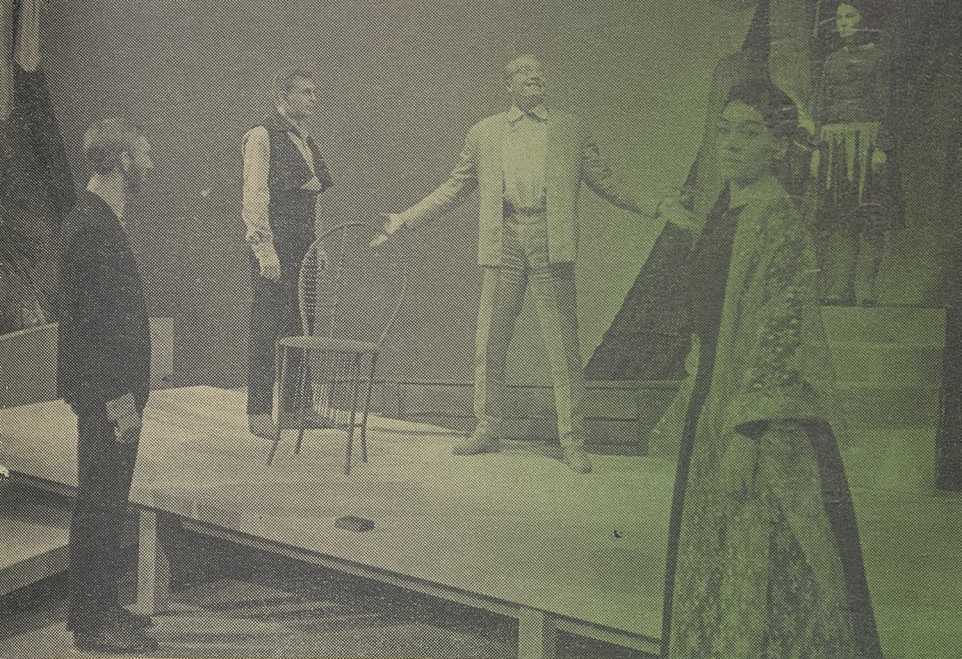
dzie zawarta w tekście, nie wywołała na twarzy Skuszanki uśmiechu. Natomiast czyha reżyser gorliwie, by słowa w rodzaju „prawda”, „dobro”, „sprawiedliwość” — podkreślić, wybić, wykrzyzczyć w stronę widowni, co szlachetnie podnieceni aktorzy czynią zresztą na gardle przy zamkniętej krtani. Przedstawienie całe prowadzone jest w rejestrach niskich, dramatycznych nawet rzeczy najprostsze mówi się namiętnie lub w tonacji ciemnej, wibrującej zasadniczością i zaangażowaniem. Przedstawiciele ludu mówią bądź dyszkantem, bądź na wyprzódki: miłe, poczciwe dryblasy. W pewnej scenie ktoś z gminu bawi się dobrodusznie rewolwerem, w innej znów ktoś odgarnia pachą muchy z portretu bohatera. Postać tytułowa przez cały czas grana jest tak samo: patetycznie. I nie wiadomo czy to ujęcie oznaczać ma wzniosłość protestu czy kabotyizm udawacza.

LUDWIK FLASZEN „MASKARADA Z MORAŁEM”
(W) WSPÓŁCZESNOŚĆ NR
24, S. 12

Interesujący był obraz sceniczny Garlickiego, abstrakcyjny ale umiejscowiony w egzotyce (wyołbrzymione kaktusy) i związane z akcją pustymi ramami wypełnionymi później gigantycznymi „wodzowskimi” portretami bohatera.

TADEUSZ KUDLIŃSKI:
„TYDZIEŃ TEATRALNY”
(W) DZIENNIK POLSKI NR
262, S. 4

OPRACOWAŁ: E. ORZECZOWSKI



R. USILGI — „CZŁOWIEK Z GESTEM”

OD LEWEJ: STANISŁAW MICHAŁIK, ZBIGNIEW BEDNARCZYK, FERDYNAND
MATYSIK, MARTA GREY, MARIA GERHARD



POWYŻEJ: SCENA ZBIOROWA

OD LEWEJ: ZBIGNIEW BEDNARCZYK, MARIA GERHARD, STANISŁAW
MICHAŁIK, MARTA GREY



W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro

DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

Molier

DON JUAN

Reżyseria:

zespółowa

Scenografia:

Władysław Wigura

Tadeusz Nowak

A JAK KRÓLEM, A JAK KATEM BĘDZIESZ

Adaptacja

autora

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Władysław Wigura

Gioacchino Rossini

CYRULIK SEWILSKI

Libretto: Beaumarchais, C. Sterbini

Przygotowanie muzyczne:

Joanna Wnuk

Reżyseria:

Waldemar Krygier

Scenografia:

Marian Garlicki

Aleksander Ostrowski

TALENTY I WIELBICIELE

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Marian Garlicki

Jerzy Wawrzak

LINIA

Reżyseria:

Jerzy Sopoćko

Scenografia:

Waldemar Krygier

Aleksiej Tołstoj

CAR FIODOR

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

W PRZYGOTOWANIU

J. Racine

BRYTANNIK

Reżyseria:

Matylda Krygier

William Shakespeare

ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Anatol Efros

**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-
NEJ: MIROSLAWA SZOSTAK ■ KIER.**

TECHNICZNY: PIOTR RZEPECKI

**Główny elektryk: LUDWIK KOLANOW-
SKI ■ Brygadier sceny: EDWARD GÓR-
SKI ■ Kier. prac. kraw. damskiej: TEO-
DORA RUCIŃSKA ■ Kier. prac. kraw.
męskiej: ADAM KISZKA ■ Kier. prac.
stolarskiej: ZBIGNIEW BARAN ■ Tapicer:
WACŁAW MAJ ■ Prace perukarskie: EL-
WIRA JARGOSZ, HENRYK JARGOSZ ■
Prace modelatorskie: JAN ŚLIWIŃSKI ■
Prace malarskie: WŁADYSŁAW GRA-
BOWSKI**



Kasa teatru — tel. 462-00 — czynna w dniu przedstawień na dwie godziny przed spektaklem. W niedzielę i święta dodatkowo od godz. 10 do 12. Przedsprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych prowadzi Organizacja Widowni tel. 411-83 w godz. 9—16, w soboty 9—15. Przedsprzedaż biletów prowadzi również „Orbis” w Krakowie, ul. Jana 2. Dojazd do teatru z Krakowa tramwajem linii 4, 5, 15, albo autobusem pośpiesznym „A” do Placu Centralnego, następnie tramwajem linii 14, 16. Oraz autobusem 132 lub autobusem pośpiesznym „B”.



**KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER
TEATRU CZYNNE NA 1 GODZ. PRZED
PRZEDSTAWIENIEM**

**Redakcja programu: MIROSLAWA SZO-
STAK ■ Opracowanie graficzne: JA-
NUSZ TRZEBIATOWSKI ■ Zdjęcia: CZE-
SŁAW KUCHTA, WOJCIECH PLEWIŃ-
SKI, TADEUSZ PŁASZEWSKI I INNI**

**Krak. Zakł. Graf. zakł. Nr 3 zam.
233/74 — 1500 — S-75 (1927)**

O EWOLUCJI SZTUKI NARRACYJNEJ W DWUDZIESTYM WIEKU

(...) Pojęcia rozwoju i postępu są — jak wiadomo — dość świeżej daty. Obce czasom starożytnym i średnio-wiecznym, zrodziły się dopiero za Re-nesansu, aby zatryumfować w pełni w wieku XIX. Łączą się więc ściśle z kształtowaniem się mieszczaństwa, klasy nastawionej od początku na do-skonalenie środków produkcji, na po-stęp, na historię. W ten sposób mody-fikuje się nie tylko życie społeczeństw, ale i jednostki. Nie związane już — jak dawniej — z miejscem, wyznaczo-nym jej przez urodzenie, zyskuje ona margines swobody; i przed nią otwie-rają się nieorganiczne możliwości roz-woju i postępu.

Dopiero wiek XIX doprowadził tę sy-tuację do pełnej jasności i wysnuł z niej wnioski. Świadomość, że żaden ustrój czy dogmat nie są ostateczne, znalazła wyraz w heglowskiej dialek-tyce; świadomość, że istotę psychiki ludzkiej stanowi wieczny ruch, który wykracza poza każde przeżycie ku co-raz to nowym — w romantyzmie. Oba te kierunki — filozofia dialektyczna i romantyzm — wprowadzają — pierwszy do historii, drugi do psycho-logii i sztuki — czynnik nieskończo-ności: spoza każdego stanu obecnego prześwieca bowiem nieskończony ciąg następnych. Przeświadczenie o zmien-ności wszelkich dogmatów odbiera im dawną powagę; w życiu zaś psychicz-nym nowoczesnego człowieka poczucie nieostateczności własnych przeżyć przejawia się jako — zainicjowana przez Byrona — autoironia, jako łat-wość znudzenia i potrzeba wciąż no-wych wrażeń.

literackiej, ba! jakiegokolwiek dzieła w ogóle. Bezustanny nurt świadomości podmywa wszelką próbę artysty, aby ograniczyć się do określonego tematu, i kompromituje samą istotę sztuki.

Podobnie w epice. Odkąd zatryumfowała tu zasada fikcyjnej anegdoty, narrator wymyśla akcję swych utworów po to, by wyrazić siebie. Zamiar ten szwankuje jednak dwustronnie: z jednej bowiem strony indywidualność nie da się wyrazić przez jakiegokolwiek konkretne wydarzenia, z drugiej zaś — autor nie może ich brać na serio, skoro sam je wymyślił. Powstaje nowy konflikt: między fikcyjnym charakterem anegdoty a realistyczną techniką opowiadania.

Dawny autor miał do własnej opowieści stosunek naiwny. Otrzymywał ją gotową od poprzedników i wierzył w jej realność, co zaznaczał nieraz samą nazwą — „historii prawdziwej”. Ilekroć zaś jej autentyczności nie gwarantowała tradycja, wkładał ją w usta — naocznych czy poinformowanych świadków. Tak było w „Złotym osle” w „Dekameronie”, w „Gargantui”, tak jeszcze w „Don Kichocie”. Autor podaje tu zawsze — jako rękojmię swej prawdomówności — źródło skąd czerpie wiedzę o swych bohaterach. Znajduje się niejako na równej z nimi stopie: jest tylko przepowiadaczem ich losów, nie ich twórcą.

Ten typ narracji ulega całkowitej przebudowie z chwilą, gdy w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej literaturze zatryumfuje zasada fikcyjnej intrygi. Autor staje się teraz nie tylko zewnętrznym obserwatorem swych bohaterów, lecz ich wszechwiedzącym bóstwem. Śledząc ich losy w miarę przebiegu, zna zarazem z góry ciąg

dalszy; jest na tym samym, co oni, piętrze świadomości, a równocześnie i na wyższym. Czytając banalne zdanie: „Wiktor ujrzał z radością wchodzącą Annę, nie przeczuwając jak fatalnie miało się skończyć to spotkanie”, nie każdy zdaje sobie sprawę, że jego autor jest postacią logicznie sprzeczną — o cechach boskich i ludzkich zarazem: już to siedzi w świadomości bohatera („z radością ujrzał”), już to wybiega naprzód („nie przeczuwając, jak...” itd.); to patrzy nań od wewnątrz, to od zewnątrz.

Ta dwoistość, która cechuje całą prozę dziewiętnastowieczną, wynika z pomieszania realistycznej techniki narracyjnej, odziedziczonej po twórczości obrzędowej, z tą, której domaga się sztuka indywidualna: przeżytków z zapowiedziami. Autor, który wie już o swych bohaterach wszystko, ponieważ sam ich wymyślił, opowiada nadal o nich tak, jak gdyby był tylko zewnętrznym ich obserwatorem. Cała dziewiętnastowieczna proza zawiera tę sprzeczność w stanie utajonym. Pierwszą — dość jeszcze dorywczą — próbą jej rozwiązania jest tzw. ironia romantyczna. Polega ona na tym, że autor przerywa raz po raz wątek opowiadania, aby odsłonić przed czytelnikiem kulisy utworu i zastanawiać się na głos nad dalszymi losami bohaterów, przyznając się tym samym otwarcie do nieautentyczności referowanych wydarzeń. Nic dziwnego, że chwyt ten rozpowszechnił się właśnie w chwili, gdy funkcjonalność anegdoty stała się regułą, a więc z początkiem XIX wieku. Powstał wówczas nawet odrębny gatunek literacki, powieść poetycka, w całości na nim oparty.

Ironia romantyczna jest jednak czymś więcej niż czysto literackim chwytem. Wyraża się w niej nie tylko nowy sto-

sunek artysty do utworu, ale człowieka do samego siebie. Podważając wiarygodność swej anegdoty, autor kompromituje ją zarazem jako swe własne przeżycie, na które spogląda z nieskończonego dystansu. Jest to więc — przeniesiony na teren narracji — szczegółowy wypadek nowożytnej, bajronicznej autoironii.

Tak zatem z chwilą gdy artysta zaczyna tworzyć dla wolnego rynku, sztuka rozszerza swe zadania — aż do granic niewykonalności. Kompromituje ona wyraz przez niewyraźność, skończoność przez nieskończoność, narrację przez fikcję, epikę przez lirykę, anegdotę przez całość życia psychicznego. Rodzi się w niej pytanie: „dlaczego pisać właśnie o tym?”, pytanie, spoza którego wyziera inne, bardziej zasadnicze: „dlaczego pisać w ogóle?”, pytanie o rolę artysty w społeczeństwie, które nie zamyka go już w cyklu obrzędów; tęsknota wreszcie za owym na wpół podrzędnym, na wpół sakralnym miejscem, jakie w nim dawniej zajmował; tęsknota za tematem, który by nie był dowolnym tworem wyobraźni, lecz posiadał religijną powagę, powszechność — rzeczywistości lub mitu. Toteż nie jest przypadkiem, że — podczas gdy indywidualistyczny wiek XIX zrodził najbardziej odległą od wszelkich uogólnień prozę naturalistyczną — to właśnie w XIX wieku, w stuleciu nowej wspólnoty, pojawiają się próby, aby na nowo stworzyć sztukę powszechną, znieść sprzeczność między ogólnością życia psychicznego a szczegółowością anegdoty; między utworem jako wyrazem osobowości a utworem jako obrazem świata; między jego funkcją liryczną a epicką, słowem, między artystą a społeczeństwem.

Owa ewolucja artystyczna jest jednak fragmentem procesu znacznie szersze-

go. Na jej przykładzie można śledzić ewolucję indywidualności mieszczańskiej w ogóle. Rozwój tej ostatniej, rozpoczęty za Odrodzenia osiąga punkt szczytowy w wieku XIX, przełomowy zaś — z początkiem XX. Średniowieczny człowiek nie wybiera sobie miejsca w społeczeństwie, podobnie jak średniowieczny artysta nie wymyśla tematu; i jedno, i drugie zostaje im narzucone. Dopiero ustój liberalny pozwala obu na samo określenie, jednostce — na samodzielne kształtowanie swego losu, pisarzowi — na samodzielną fikcję powieściową. Toteż — w miarę swego rozwoju — indywidualność mieszczańska zyskuje charakter coraz bardziej potencjalny. Bohaterowie Stendhala czy Balzaka to ludzie o nieskończonych możliwościach, którzy oceniają siebie nie wedle tego, czym są, lecz czym być mogą. Kulminacyjnym a zarazem zwrotnym punktem tego rozwoju jest pogranicze XIX i XX wieku, fin de siècle. W całej literaturze europejskiej pojawia się wówczas ideał osobowości potencjalnej, tj. takiej, która myśli nie realizując się — poprzestaje na igraniu własnymi: Paweł Valéry porównuje gdzieś siebie do skąpca, który — miast wydawać zasoby — woli radować się ich bezpłodnym posiadaniem; polski zaś głosiciel „potencjalizmu”, Staff, pisze:

Tylko słaby doświadcza czynem swego
władztwa.

Zbyt wielka jest potęga ma i me
bogactwa!

Dla ogromu mej mocy w czynie ujścia
nie ma!

(„Sny o potędze” 1901 r.)

Owo iście findesjeclowe rozmiłowanie we własnych możliwościach, ów lęk przed wyborem, przed ograniczającym samookreśleniem znajduje wyraz i w

ówczesnych koncepcjach estetycznych: utwór powinien — nie zatrzymując się na żadnym przeżyciu konkretnym — wyrażać samo nieskończone przepływanie uczuć. Wszystkie utajone sprzeczności, na których niedostrzeganiu opierała swój byt dziewiętnastowieczna sztuka narracyjna, wychodzą teraz na jaw i domagają się nowych rozwiązań. Artysta, który uświadomił sobie własną potencjalność, nie może już poprzestać na jednorazowej, naturalistycznej anegdocie; jeżeli zaś poprzestaje, musi zaznaczyć swój ironiczny do niej stosunek.

Toteż ironia romantyczna wraca teraz w nowym — bardziej konsekwentnym — wcieleniu. Stosując ją dawniej, autor podkreślał przez to z humorem, że dostrzega sprzeczności, jakie rozsadzają jego technikę narracyjną. Nie umiał ich jednak rozwiązać; po chwilowym odsłonięciu kulis Don Juan, Oniegin czy Beniowski odzyskiwali swą utraconą realność i opowieść szła dawnym torem. Przeszczepiona z początkiem XX wieku z powieści poetyckiej do prozy i rozbudowana z dorywczego chwytu w metodę kompozycyjną, ironia romantyczna rodzi szereg utworów, które możnaby określić jako autotematyczne. Pisarz wprowadza tu siebie samego jako jedną z osób działających. Jednym z bohaterów „Falszerzy” Gide’a jest sam autor, którego notatki o innych postaciach stanowią część składową powieści i ukazują na żywo proces jej powstawania; podobnie dzieje się w sztukach Pirandella i innych. Skrajny wreszcie wypadek autotematyzmu — w innej co prawda dziedzinie — stanowi twórczość poetycka Pawła Valery; opiewa ona swą własną genezę, czyli ową chwilę, gdy poeta — przed wyborem tematu — jest jedynie wy-

czekującą, natchnioną próżnią. Na przykładzie tym widać najwyraźniej, jak bardzo technika autotematyczna wynika z owego procesu potencjalizacji, któremu w okresie schyłkowym ulega indywidualność mieszczańska. Właśnie bowiem niechęć do samookreślenia każe poecie cofnąć dzieło w owo stadium przygotowawcze, gdzie przeciwieństwa się łączą, gdzie odmowa wyboru jest wyborem, brak tematu — tematem, jałowość — twórczością.

W sztuce fabularnej nie do pomyślenia jest jednak autotematyzm tak skrajny: opis pisania powieści to jeszcze nie powieść. Niemniej włączyć — jak Gide — autora do akcji, jego zaś reportaż do tekstu — znaczy ukazać dzieło w chwili, gdy rodzi się ono dopiero w świadomości twórcy, a więc wydobyć na jaw jego fikcyjny charakter. Zarazem jednak technika tak wyraża tendencję odwrotną: czyni autora naocznym świadkiem akcji, wznowia ona staroświecki rodzaj „historii prawdziwej”, gdzie występował on jako opowiadacz przeżytych czy zasłyszanych wydarzeń. Jest więc wewnętrznie sprzeczna: stara się równocześnie podważać wiarę w realność powieści i ją uzasadnić. Dochodzą tu do zaostrzenia utajone w prozie dziewiętnastowiecznej sprzeczności, które niebawem rozsadzają ją na elementy biegunowo przeciwne: na konsekwentną fikcję i na konsekwentny autentyzm, na fantastykę i behawioryzm. Jak wszystko, co przełomowe, technika autotematyczna — obok składników prekursorskich — zawiera archaiczne. Z jednej strony wskrzesza średnio-wieczną tradycję „historii prawdziwej”, z drugiej — antycypuje przyszłe formy narracji. W żadnym z tych kierunków nie idzie jednak do końca.

Od „historii prawdziwej” różni ją jednak to, że autor — będąc świadkiem wydarzeń — pozostaje zarazem ich twórcą i nie tylko widzi powieść ale też ją wymyśla; od prozy fantastycznej to, że przedstawiając narodziny akcji w umyśle pisarza, traktuje ją zarazem jako zjawisko realne. Słowem, jest to próba, aby połączyć fikcję z autentyzmem — próba bardziej jeszcze niekonsekwentna niż w wieku XIX. Tam bowiem wynikała ona z nieprzemyslenia, tu — ze świadomej chęci pojednania rzeczy niepojednanych. Utwór autotematyczny nie może się jak gdyby zdecydować, czy akcja jego ma być mentalna, czy też rzeczywista. Próbuje on umieścić autora na jednym planie z bohaterami i rozwiązać w ten sposób trudności teorioznawcze, jakie nastąpiła dziewiętnastowieczna koncepcja narracji. Komplikuje jednak zagadnienie, zamiast je uprościć. Czytając na przykład w „Fałszerzach” raptularz autora—bohatera, zastanawiamy się, kto w takim razie pisze resztę powieści i gdzie jest owa nadświadomość, która wymyśliła zarówno jego, jak i inne postaci. Słowem, utwór — zamiast jednego — ma tu aż trzy plany: nad-autora, autora-bohatera i osoby pozostałe. Ta niekonsekwencja i zawilość spowodowały, iż autentyzm wydaje jedynie parę eksperymentów, lecz nie tworzy metody ani szkoły. Na pytanie bowiem: „w czyjej właściwie świadomości dzieje się powieść?”, którego proza dziewiętnastowieczna nie próbowała nawet postawić, daje on odpowiedź wykrętną, rozszczepiając pisarza na czysty podmiot, czyli nad-autora, i na podmiot—przedmiot, czyli autora—bohatera.

Równocześnie jednak rodzi się inny typ prozy, który zagadnienie to rozwiązuje o wiele konsekwentniej, usu-

wając zdecydowanie z powieści nad-
rzedną postać autora, a kamerę
umieszczając w świadomości jednego
z bohaterów. Dzięki tej „psychizacji”
rzeczywistości powieściowej ulega
jeśli nie likwidacji, to złagodzeniu
konfliktu między fikcyjnym tematem
a realistyczną techniką, który rozsa-
dza prozę dziewiętnastowieczną. Te-
mat z fikcyjnego staje się przeżytym,
technika z realistycznej — psycholo-
giczną. W ten sposób zbliżają się ku
sobie owe dwa sprzeczne bieguny
i przerzucenie pomostu między nimi
staje się możliwe. Powieść tego rodza-
ju oddaje rzeczywistość lirycznie prze-
żyta lub — co na jedno wychodzi —
czysty strumień świadomości.

Tym samym jednak rozwiązuje się
i druga, zawarta w prozie dziewiętna-
stowiecznej sprzeczność: między dzie-
łem jako ogólnym wyrazem indywi-
dualności a dziełem jako dowolnie ob-
raną anegdotą, między liryczną jego
genezą a epickim charakterem. Wiemy
już, że odkąd znikł temat obrzędowy,
przed artystą stało pytanie: „dlaczego
pisać właśnie o tym?” albo — proś-
ciej „o czym pisać?” Wiemy już, że
wiek XIX uchylił się — przy pomocy
romantycznej ironii — od odpowiedzi
na nie: że pełną jego świadomość przy-
nosi dopiero proza autotematyczna,
która — cofając akcję we wcześniejsze
i niejako przedtematyczne stadi-
um — odmawia tym samym wyboru
tematu. Odmowa taka mieści się rów-
nież w technice psychologicznej: wy-
snuwa ona z niej jednak wręcz prze-
ciwne wnioski. W istocie „jeżeli na py-
tanie: „o czym pisać?” technika auto-
tematyczna odpowiada: „o niczym;
o pisaniu”, to — psychologiczna zdaje
się mówić: „o wszystkim”.

W obu jednak — tam negatywnie, tu
pozytywnie — wyraża się ta sama nie-

chęć do samego kreślenia, ta sama „potencjalizacja” indywidualności mieszczkańskiej, którą dostrzegamy u bohaterów „Czarodziejskiej góry”, „Poszukiwania czasu utraconego” czy „Ulysesa”, u owych beczynnych i pochylonych nad strumieniem własnej świadomości Narcyzów XX wieku. Olbrzymi rozmiar tych utworów Manna, Prousta czy Joyce’a — nie jest przypadkowy. Wynika on z niechęci, aby wartościować treści psychiczne, z potrzeby, aby ogarnąć je w pełni. Na tej zasadzie wszystkości oprze się — zastosowany przez Joyce’a — nowy środek powieściowy, zwany monologiem wewnętrznym.

Wraz ze zniknięciem autora—Boga, który przeziarał zarówno tajne myśli, jak i przyszłe losy swych postaci, rzeczywistość powieściowa, widziana od tyłu oczyma jednej z nich, staje się niezgłębiona. Poznajemy ją stopniowo i nigdy do końca; okręca się ona przed nami, odsłaniając coraz to nowe aspekty. Nigdy się nie dowiemy, kim jest n a p r a w d ę Mannowski dr Behrens: uczciwym lekarzem czy szarlatanem; ani kim Proustowski Saint-Loup czy Charlus. Świat tych powieści jest pytaniem, a nie odpowiedzią. W tym też sensie oddają one trafniej autentyczny nasz sposób przeżywania niż — idealistyczna w gruncie rzeczy — technika XIX wieku. Ówczesny prozaik zna opisywaną przez się rzeczywistość tak dobrze, po prostu dlatego, że jest ona jego własną myślą; zagadnienie jej obcości i zagadkowości wogóle przed nim nie staje. W powieści dwudziestowiecznej natomiast odzyskuje ona charakter materii twardej i nieprzeniknionej, czyli właśnie materii. Pozbawiona Boga, który ją myślał zostaje tym samym odidealizowana. Trudno chwilami uwierzyć, że właśnie

te — głęboko materialistyczną i dialektyczną — technikę pomówiono u nas o „antyrealizm”.

Ciekawe wyniki daje tu analiza „Czarodziejskiej góry”, powieści położonej w centrum omawianej problematyki, skąd — jak z rozdroża — rozgałęziają się inne, bardziej jednostronne kierunki. Nie jakoby wywarła na nie wpływ czy nawet wyprzedzała je w czasie, lecz że — przez właściwy Mannowi uniwersalizm — zawiera je wszystkie w zarodku. Tak więc, mimo nowatorstwa związek z tradycją dziewiętnastowieczną nie jest u nas przerwany: jakkolwiek powieść dzieje się w świadomości bohatera, to tu i ówdzie pojawia się w niej nadrzędny autor. Co więcej — przy całej swej wieloznaczności nie wykracza ona poza ramy realistycznego prawdopodobieństwa: historia Hansa Castorpa, symbol ogólnych zagadnień współczesnych jest zarazem zwykłą opowieścią o siedmioletnim pobycie młodego Niemca w wysokogórskim sanatorium i mniej wnikliwy czytelnik może ją w ten sposób odczytać. Przyjmując ją jako umowny miernik, możemy się pokusić o to, aby z jej pomocą określić inne, nowatorskie powieści XX wieku. Tak np., jeżeli wyrzec się realistycznej intrygi, wieloznaczność zaś spotęgowana aż do nieskończoności, otrzymamy powieść Kafki. Ma się ona do tradycyjnej tak, jak algebra do arytmetyki; jest to ogólna przypowieść o ludzkim losie, pod którą można podstawić niezliczone wykładnie. Jeżeli znów zagadkowość świata spotęgować aż do niepoznawalności, otrzymamy tzw. „czarną literaturę”. Najlepszym jej przykładem może być ów „Obcy” Camusa, obcy wobec samego siebie, który — popelnivszy szereg przypadkowych czynów, między innymi zabójstwo —

przekonuje się, że w oczach sędziego wszystko to układa się z premedytacją, w zbrodniczy charakter, w los.

Nie śledząc tych niezliczonych prób, jakie poczyniono w dwudziestym wieku, aby rozwiązać na nowo problem fikcji powieściowej, zajmiemy się tylko jedną z nich, dla której określenia posłużymy się wciąż tym samym umownym miernikiem.

Istotę dziewiętnastowiecznej prozy stanowiło — jak się rzekło — połączenie realistycznej techniki z autorską wszechwiedzą: pierwsza zakłada autentyczność opisywanych wydarzeń, druga — ich fikcyjność. Sąsiadują tu z sobą dwie koncepcje rzeczywistości powieściowej: transcendentna z immanentną. 'Zeszłowieczny pisarz przechodził nieświadomie od jednej do drugiej — już to utożsamiając się z bohaterem, którego przeżycia znalazł na wylot, ponieważ sam je wymyślił, już to wnioskuje o nich na podstawie zewnętrznych objawów. Zewnętrzna rzeczywistość istnieje i u Manna — tyle tylko, że straciła dawną przejrzystość: nie wiemy, jaki jest doktor Behrens, ale wiemy, że jest realny. Przypomina to po trosze Kantowską „rzecz samą w sobie”, o której wiemy jedynie, że istnieje, choć żadnych jej właściwości nie znamy. I podobnie jak w filozofii konsekwencją uznania „rzeczy w sobie” za niepoznawalną było całkowite jej odrzucenie, tak w sztuce — po uznaniu transcendentnej rzeczywistości powieściowej za niezgłębianą — nie pozostaje nic innego, jak wyrzec się jej wogóle i stworzyć świat na wskroś immanentny, fikcyjny i psychiczny, konsekwencją zatem, a w każdym razie jedną z konsekwencji psychologizmu jest — surrealizm. Prozaik tego typu stanowić będzie dokładną odwrotność behawiorysty:

gdy ten redukuje psychikę bohaterów do gestów, siebie zaś samego — do roli obserwatora, to tamten przeciwnie, przepaja sobą cały świat powieściowy. Nie znaczy to oczywiście, jakoby zniknęły zeń elementy epickie, co jest wogóle niemożliwe; są one jednak zrobione z tkanki mentalnej — jak we śnie. Proces podobny zachodzi zresztą i w innych sztukach. I z malarstwa bowiem nowoczesnego znika perspektywa architektoniczna, czyli rzeczywistość transcendentna, obraz zaś redukuje się jak gdyby do jednej tylko płaszczyzny. Nie znaczy to, jakoby nie mógł on przedstawiać i przedmiotów; te jednak rozmieszczają się nie w głębi, lecz na powierzchni jako tzw. elementy przedmiotowe. Ku sztuce nie iluzyjnej, choć posługującej się iluzją, ciężą również pewne formy nowoczesnego teatru, gdzie aktor — grając kolejno różne postaci — nie tylko gra, co sam się wyżywa, gdzie więc nad elementem przedmiotowym góruje zabawowy, a nad przedstawianym — przedstawiający.

Proza tego typu nie wyrzeka się elementów iluzyjno-epickich, i tyle tylko, że światem tym — podobnie jak światem snu — rządzą nie fizykalne, lecz psychologiczne prawa. Jak we śnie znika tu różnica między znakiem a znaczeniem, między obrazem a wywołanym przezeń nastrojem: przyśnio-ny potwór nie przyprawia o przerażenie, lecz jest przerażeniem. Dlatego tak trudno sen opowiadać: słowo oddaje tylko obrazy, lecz nie sens, jaki dla nas posiadały. We śnie przedstawiające utożsamia się z przedstawianym, widome — z domyślnym; z tej identyfikacji rodzą się owe — dwuznaczne przedmioty-hybrydy, których pełno u surrealistów. Znosi się zasadę logiczną, wedle której każdy przedmiot jest tylko sobą: tutaj za każdego przeświecają inne. Na jawie stosunek znaku i znaczenia jest umowny i zewnętrzny; tutaj polega on na wewnętrznej tożsamości. Wkraczamy na teren, gdzie panuje wiara w fizykalne oddziaływanie myśli; gdzie związek umowny zmienia

się w realny oznaczający — przyczynowy; gdzie czynność wykonana na symbolu przenosi się na przedmiot symbolizowany; gdzie — wykluwając oko lalce — wykluwamy je modelowi, gdyż w istocie oba są tym samym. Wkraczamy na teren magii.

Tu jest miejsce, aby się zająć twórczością Brunona Schulza.

RZECZYWISTOŚĆ ZDEGRADOWANA

Wielki artysta to ma do siebie, że — z którejkolwiek strony go oglądamy — wciąż trafiamy na ten sam motyw zasadniczy. Znajduje się on niejako w punkcie, skąd wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, pod działaniem wielu sił, które popychają go w tym samym kierunku. Ta zbieżność różnych uwarunkowań jest równie przypadkowa jak współpraca wielu sił przyrody nad wytworzeniem żywej istoty. Podobnie jednak jak doskonałość organizmu wygląda *ex post* na wynik świadomej działalności, tak i fakt, że na najrozmaitsze zagadnienia wielki artysta daje wciąż tę samą trafną odpowiedź, robi wrażenie jakiejś przedustanowionej harmonii. Należy jednak wziąć pod uwagę, że w przeciwnym wypadku nie mógłby on wogóle tworzyć. Niech jedna ze sprzyjających mu sił przestanie działać, niech zmieni się np. sytuacja historyczna, na którą był nastawiony, a zostaje — jakże często! — porażony bezpłodnością. Jego geniusz był — okazuje się wówczas — szczęśliwą harmonią przypadków. O wielkiej indywidualności Schulza świadczy m. in. także jej zadziwiająca jednolitość; najrozmaitsze kompleksy zagadnień — rodzinnych, seksualnych, społecznych, historyczno-literackich i estetycznych — układają się wokół niej — jak słoje wokół sedna — w kręgi doskonale koncentryczne. (...)

Artur Sandauer
(Rzecz o Brunonie Schulzu)

**PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA HUTA**

Exemplarz bezpłatny

Cena zł 10.—