

Dramatyczność, sceniczność i teatralność dramatu

Przymiotniki „dramatyczny”, „sceniczny” i „teatralny” oraz ich zaprzeczenia, pojawiające się często w teoretycznych dyskusjach nad dramatem i występujące w różnych kontekstach historycznych, na pewno mogą wprowadzić dzisiejszego widza i czytelnika w niemałe zakłopotanie. Ich esencjonalistyczne sensy przeżywamy obecnie raczej intuicyjnie, świadomi dewaluacji wszelkich normatywnych poetyk, do których ewentualnie mogłyby one odsyłać. Nie chodzi przecież o stwierdzenie tego, czy jakiś współczesny tekst teatralny da się lub nie da się wystawić na scenie, skoro scena nie jest jedynym medium służącym do tego celu, zaś teksty zwane powszechnie dramataми nie są koniecznιe pisane dla teatru. Dalece też odbiegają od wszelkich kanonicznych wyznaczników tradycyjnego dramatu, z dialogiem, postaciami i akcją na czele. Już zresztą sam przymiotnik „dramatyczny” można rozumieć dwojako, odnosząc go zarówno do dramatu jako rodzaju literackiego, jak też jednego z gatunków w jego obrębie. I to właśnie od chwili, gdy w XVIII wieku wraz z rozważaniami Denisa Diderota i Louisa-Sébastiena Merciera zaczyna się kształtować dramat jako odrębny – obok tragedii i komedii – gatunek dramatyczny, dyskusja na temat tego, co dramatyczne, sceniczne lub teatralne, wyraźnie się intensyfikuje. Już bowiem na początku następnego stulecia dramat wchodzi w dialektyczną relację z teatrem, której zasadniczy kształt nie zmienia się właściwie do naszych czasów. W ramach tej relacji konwencje teatralne z jednej strony narzucają dramatopisarzom sposoby pisania dla sceny, z drugiej zaś sami dramatopisarze podejmują z nimi nieustanny dialog, na nowo definiując lub podważając nie tylko wewnętrzne reguły tekstu, ale również jego związek z tradycyjnie definiowanym medium teatru oraz typową dlań publicznością. Całą historyczną i teoretyczną debatę nad dramatem można przecież – i wielokrotnie tak czyniono – czytać jako dzieje zmagania tekstu ze sceną. Wydaje się jednak z dzisiejszej perspektywy, że ten model czytania, zasadny w obrębie

konkretnego kontekstu historycznego, może prowadzić tylko do powtórzenia utwierdzonych i powszechnie przyjętych spostrzeżeń. Dlatego warto już na wstępie uchwycić ów moment historyczny, w którym wobec dramatu jako gatunku w obrębie rodzaju dramatycznego zaczęto formułować pewne społeczne oczekiwania związane z kształtowaniem się społeczeństwa mieszczańskiego i obywatelskiego. Dramat o zasadach konstrukcji ujętych jako wyznaczniki nowego gatunku współuczestniczył bowiem w tym sensie w kształtowaniu konkretnego społeczno-kulturowego dyskursu. Łamanie z kolei owych zasad w następnych stuleciach, określane za pomocą takich terminów, jak „niesceniczość” lub „nieteatralność”, wydaje się dobrą okazją, by naświetlić ten proces, w którym dramat, stając się jawnie „niedramatyczny”, odmawia również dalszego pełnienia określonej funkcji społecznej.

Jeszcze do połowy XVIII wieku w Europie, kiedy krytycy i teoretycy mówili o dramacie, to mieli na myśli głównie ukształtowane przez Arystotelesa pojęcie rodzaju, który charakteryzuje się odrębnymi wyznacznikami formalnymi od epiki i liryki. Jego postawę stanowiły takie znane powszechnie elementy, jak fabuła, naśladowcza akcja, działające postacie i dialog, skodyfikowane następnie w okresie renesansu i francuskiego klasycyzmu w formie słynnej zasady trzech jedności: czasu, miejsca i akcji. Jednak w połowie XVIII wieku, zwłaszcza we Francji i w Niemczech, zaczęła się zmieniać publiczność, gdyż mieszczaństwo stało się faktycznie i niezależnie od monarchistycznego ustroju państwa główną ekonomiczną i polityczną siłą społeczną. Dlatego też, jak przekonuje Diderot w *Rozmowach o „Synu naturalnym”* (1757), pojawiła się konieczność powstania nowego gatunku dramatycznego, który potrafił na nowo łączyć sztukę dramatyczną z życiem¹. Ów związek został w jego mniemaniu zerwany w chwili, kiedy publiczność mieszczańska z coraz większym trudem mogła się utożsamiać z „wysokimi” problemami królów i królowych oraz namiętnościami mitologicznych herosów na scenie. Tematykę trzeciego stanu podejmowano dotąd przecież wyłącznie w komedii, o czym łatwo przekonać się, czytając choćby *Świętoszka* lub *Mieszczanina szlachcicem* Moliera.

¹ Denis Diderot, *Rozmowy o „Synu naturalnym”*, tłum. Marek Dębow-ski, [w:] i d e m, *Pisma estetycznoteatralne*, red. Marek Dębow-ski, słowo/obraz terytoria 2008, s. 102 i *passim*.

Diderot myśli więc o tym, że powinien powstać nowy gatunek poważny, zwany przez niego tragedią domową lub komedią poważną, później zaś określony mianem „dramatu mieszczańskiego”², który przeciwnie niż klasycystyczne tragedie stawiałby w centrum kwestie bliższe mieszczańskiej codzienności. Wśród nich, jak postuluje autor *Rozmów...*, powinien się znaleźć między innymi „obraz niedoli, (...) naturalne sceny, prawdziwe stroje, słowa stosowne do czynów, proste zdarzenia, niebezpieczeństwa, które nieraz z pewnością przejęły lękiem krewnych, przyjaciół, siebie wreszcie”³. I gdy na scenie pojawiają się typowe dla mieszczańskiego stanu postaci sędziego, adwokata, polityka, obywatela, urzędnika, finansisty, wielkiego posiadacza i intendenta, a także ojca rodziny, męża, siostry i brata, to – jak przekonuje Diderot – nie dla wykipienia ich charakteru, lecz szerokiego odmalowania ich kondycji. „Już nie charaktery trzeba wprowadzać na scenę – pisze z przekonaniem – ale kondycje. (...) Z charakteru czerpano niegdyś całą intrygę. Przeważnie szukano takich zdarzeń, które by podkreślały charakter i wiązano je ze sobą. Obecnie to kondycja zawodowa, obowiązki z niej wypływające, korzyści, kłopoty, oto, co musi być podłożem dzieła. (...) Widz nie może ukryć przed sobą, że stan, który mu odgrywają, jest jego własną kondycją, nie może nie znać swoich obowiązków. Musi po prostu stosować do siebie to, co usłyszy”⁴. Diderot myśli o takim prawdopodobnym ukształtowaniu świata przedstawionego dramatu, który stworzy odpowiednie warunki, by zaczął działać u widza mechanizm projekcji i identyfikacji, który półtora wieku później będzie równie żarliwie postulowany przez dramatopisarzy naturalistów i realistów. Jednak w sposobie formułowania tego postulatu wyraźnie pobrzmiewa jeszcze inna funkcja dramatu, mianowicie jego dydaktyzm. Na pytanie Dorvala: „Jaki jest cel utworu dramatycznego?” Diderot odpowiada przecież: „Myślę, że celem jest natchnąć ludzi umiłowaniem dobra, wstrętem do występku”⁵. Widać zatem wyraźnie, że związanie dramatu z rzeczywistością ma służyć przede wszystkim nadaniu mu społecznej funkcji „podpory społeczeństwa”,

² Por. *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Ossolineum 2002, s. 109.

³ Denis Diderot, *op. cit.*, s. 103.

⁴ *Ibidem*, s. 106-107.

⁵ *Ibidem*, s. 105.

czyli tego medium, w którym mieszczaństwo nie tylko przegląda się jak w lustrze, ale samo decyduje o tym, jaki obraz powinno w nim ujrzeć. Dlatego też prowadzenie polemiki z klasycznymi zasadami trzech jedno-
ści przychodzi Diderotowi równie bez trudu, jak propozycja, by wiersz w dialogu zastąpić prozą, czy też jak rozważania nad kwestią prawdopodobieństwa zdarzeń na scenie oraz zasadnością konstrukcji fabuły i akcji dramatu, gdyż argumenty przez niego wysuwane podporządkowane zostały naczelnej funkcji dramatu, a więc jego skutecznemu oddziaływaniu społecznemu. Więc dla Diderota dramat to utwór tak skonstruowany, by był społecznie potrzebny i by oddziaływał na widza siłą „wrażenia”. Reguły tworzenia dramatu należy wprowadzić opisać, i tak właśnie wzorem wcześniejszych francuskich autorów poetyk czyni Diderot w rozmowie *O poezji dramatycznej*, jednak ich zastosowanie powinno zostać przed widzami starannie ukryte po to, by pozostał on pod przemożnym wpływem ogólnego wrażenia i siły obrazu.

Bodaj jeszcze bardziej dobitnie powiązanie silnego emocjonalnego oddziaływania dramatu na publiczność z jego posłannictwem społecznym zauważył niespełna dwadzieścia lat później Louis-Sébastien Mercier w rozprawie *O teatrze, czyli Nowa próba sztuki dramatycznej* (1773). Według niego dramat trzeba pisać w taki właśnie sposób, by zapewnić sobie szerokie społeczne spektrum oddziaływania. Dlatego bez wahania twierdzi: „Prawdziwa tragedia ma być taka, jaką zrozumieją i przyjmą wszystkie klasy obywateli, która zwiążawszy się silnie ze sprawami polityki zastąpi mównicę publiczną, wytłumaczy i przedstawi we właściwym świetle ludowi jego rzeczywiste interesy, roznieci w jego sercu świadomy patriotyzm i skłoni go do umiłowania ojczyzny”⁶. A następnie dodaje: „Dowiodę tutaj, że nowy gatunek nazwany dramatem, a wywodzący się z tragedii i komedii (...) jest nieskończenie pożyteczniejszy, prawdziwszy, ciekawszy, jako bardziej przystosowany do poziomu ogółu obywateli”⁷. Dramatycznym warunkiem *sine qua non* tak rozumianego społecznego oddziaływania jest tak zwana jedność zainteresowania. To jej właśnie należy przede wszystkim przestrzegać,

⁶ Louis-Sébastien Mercier, *O teatrze, czyli Nowa próba sztuki dramatycznej*, tłum. Ewa Rządowska, [w:] *Od Arystotelesa do Goethego*, red. Elenora Udalska, PWN 1989, s. 387.

⁷ *Ibidem*.

gdyż „przykuwa widzów do miejsca, absorbuje całą uwagę, nie pozwala na najmniejsze roztargnienie, koncentruje w jednym punkcie wszystkie myśli”⁸. Nietrudno z tego wywnioskować, że określenie „dramatyczny” oznacza dla Merciera po prostu utwór zajmujący i interesujący na tyle, by stał się skutecznym medium społecznej manipulacji. Analizując powyższe rozważania, łatwo też dostrzec, że już na samym początku kształtowania się dramatu jako gatunku jego teoretycy doskonale rozumieli sposoby ideologicznego oddziaływania teatru. Wpłynąć skutecznie na widzów i czytelników można tylko wtedy, gdy dramat ich „oszołomi” lub zawładnie ich emocjami, pochłonie uwagę do tego stopnia, że widzwie wyłączą swoje krytyczne myślenie i pozwolą sobą sterować.

Jeśli zestawić argumenty Diderota i Merciera z późniejszymi o ponad półtora wieku postulatami naturalistów, choćby tymi, które sformułował August Strindberg w *Przedmowie do „Panny Julii”*, to zarysuje się między nimi znacząca zbieżność. Przecież autor *Panny Julii* też chciał, by iluzja sceniczna całkowicie pochłonęła uwagę widza, czemu niewątpliwie sprzyjać miały cytowane wielokrotnie przez historyków teatru takie zabiegi, jak wprowadzenie czwartej ściany, wyciemnienie widowni i mała, intymna teatralna przestrzeń. Jednak Strindberg, wprowadzając rewolucyjne zmiany w definiowaniu relacji między widzami a sceną, a także starając się uwierzytelnić działania postaci dramatycznych przez wprowadzenie szeregu psychologicznych, biologicznych i innych „obiektywnie” determinujących motywacji, nie zapomniał wcale o nadrzędnej i sformułowanej już przez Diderota społecznej powinności dramatu. Mówił przecież: „Tytułem próby zniósłem podział na akty. Sądziłem, że przy naszej malejącej zdolności oddawania się iluzji przeszkadzałyby nam antrakty, w czasie których widz ma czas na refleksję i przez to wymyka się sugestywnemu oddziaływaniu autora – magnetyzera”⁹. I dodaje: „Moja sztuka trwa przypuszczalnie około półtorej godziny i wyobrażałem sobie, że skoro można tak samo długo a nawet dłużej słuchać odczytu, kazania czy przemówienia na kongresie, to i sztuka teatralna nikogo nie znuży (...)”¹⁰. Strindberg wyraźnie zatem widzi siebie niczym

⁸ *Ibidem*, s. 390.

⁹ August Strindberg, *Przedmowa do Panny Julii*, tłum. Zygmunt Łańkowski, [w:] *idem, Dramaty*, PIW 1962, s. 105.

¹⁰ *Ibidem*.

Mercier w roli luminarza społeczeństwa, zaś dramatowi przypisuje funkcję podobną do trybuny politycznej lub ambony.

Strindberg ostatecznie zmienił swój sposób pisania i odszedł od naturalizmu. Stał się wtedy prekursorem dramatu subiektywnego, w którym doszło do istotnej zmiany statusu świata przedstawionego oraz zasad konstrukcji akcji i dialogu. Jednak nie od jego sztuk rozpoczął się proces dekonstrukcji gatunku dramatycznego, a tym samym osłabiania zdolności dramatu do wspierania kulturowego dyskursu. Dyskusje z demagogiczną siłą dramatu podjęto już na początku XIX wieku w epoce romantyzmu, społecznemu pożytkowi przeciwstawiając artystyczną wolność dramatopisarza-twórcy. Jako bodaj pierwszy August Wilhelm Schlegel, zabierając głos w obronie poetyckiej swobody dramatopisarza, zwrócił uwagę na związek dramatyczności z poetyckością i teatralnością oraz na kwestię niescenicznosci dramatu jako sposobu jego uwolnienia się od społecznych powinności. Próbuąc określić na wstępie znaczenie dramatyczności, Schlegel powtarza w zasadzie za swoimi poprzednikami stwierdzenie, że nie należy jej kojarzyć z dialogową formą utworu, co raczej właśnie z jego zdolnością do „budzenia zainteresowania”. Dlatego też zaleca on, by w czasie lektury utworów dramatycznych czytelnicy starali się wyobrazić sobie ich przedstawienie. Następnie zastanawia się nad tym, na ile utwór dramatyczny może być poetycki, a na ile zaś teatralny: „Poetycki, nie należy tu rozumieć błędnie, mowa nie jest o budowie wiersza i upiększaniu języka. (...) Mowa jest natomiast o poezji tkwiącej w duchu i budowie sztuki, a ta może zaistnieć, gdy utwór jest pisany prozą i odwrotnie”¹¹. Schleglowi chodzi więc zatem raczej o zdolność dramatu do wywoływania ogólnego, artystycznego i estetycznego przeżycia, które nie zawsze musi iść w parze z teatralnością, czyli zdolnością do „oddziaływania na zgromadzonych, do zajmowania ich uwagi i pobudzania do współudziału”¹². Lecz to właśnie owa predyspozycja dramatu do emocjonalnego wpływania na zgromadzonych widzów budzi, według Schlegla, największe kontrowersje wśród krytyków, gdyż wiąże się z pewnym niebezpiecznym nadużyciem, które on tak charak-

¹¹ August Wilhelm Schlegel, *O dramatyczności i teatralności*, tłum. Małgorzata Leyko, [w:] *Od Hugo do Witkiewicza: poetyki, manifesty, komentarze*, red. Eleonora Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej 1993, s. 35.

¹² *Ibidem*, s. 35.

teryzuje: „Tak jak można ich (widzów) bezinteresownie zapalić do tego, co najszlachetniejsze i najlepsze, tak z drugiej strony dają się również uwikłać w sofistyczne złudy i oślepić blaskiem fałszywej wielkoduszności. (...) Ta demagogiczna siła tkwiąca w tym, co dobre i w tym, co złe słusznie kierowała od dawna uwagę ustawodawców na widowisko teatralne. Przez rozmaite zarządzenia państwa próbowały kierować nim stosownie do swoich celów i zapobiegać nadużyciom. Rzecz więc polega tu na pogodzeniu swobody koniecznej do rozwoju sztuki pięknej ze względami wymaganymi przez daną konstytucję i kulturę obyczajów. (...) najtrudniej jednak stosować ów nadzór do tego, co najważniejsze: mianowicie do ducha i ogólnego wrażenia sztuki”¹³. Schlegel nie definiuje więc normatywnych zasad, według których dramat oddziałuje na widza. Stwierdza on jedynie, że dramat dysponuje ową ambiwalentną mocą, która z jednej strony – jak chciał Mercier i Diderot – oddziałuje na rzecz dominującego dyskursu kulturowego, z drugiej zaś może zasady tego dyskursu poważnie naruszyć.

Dyskusja nad dramatycznością, poetyckością i teatralnością dramatu u Schlegla pokazuje też wyraźnie, że sam dramat staje się w tym czasie niejako polem ścierających się dwóch grup o odmiennych interesach. Z jednej strony mamy zwolenników jego aktywnej funkcji w kształtowaniu ładu społecznego i porządku, z drugiej tych, którzy wierzą w jego subwersywną moc, zdolną ów porządek społeczny zrewolucjonizować. Lepiej zatem można w tym kontekście zrozumieć polityczny aspekt postulowanej przez literaturoznawców i teatrologów „niesceniczności” dramatu romantycznego. Wystarczy przeczytać jego słownikową definicję: „Znamienne dla dramatu romantycznego było współdziałanie w jednym utworze różnorodnych technik dramaturgicznych, zasad gatunkowych i koncepcji stylistycznych. Nieliczenie się z koniecznościami technicznymi i konwencjami widowiska teatralnego czyniło z wielu utworów tego gatunku dramaty niesceniczne. Synkretyczny charakter dramatu romantycznego umożliwiał przekazywanie w nim złożonych i dialektycznie skłóconych racji ideologicznych, pozwalał na prezentację konfliktów światopoglądowych, sprzecznych dążeń i motywacji, zaś dominujący w nim typ kompozycji otwartej stanowił wykładnik takiej wizji świata, w której dysonans jest istotniejszy niż harmonia, napięcie góruje

¹³ *Ibidem*, s. 36.

nad równowagą, a wieloznaczność zjawisk i sytuacji rodzi nieustanne problemy, uniemożliwiające zarazem ich rozstrzygnięcie”¹⁴. Dramat romantyczny sytuuje się więc całkowicie na antypodach postulowanego przez Diderota i Merciera pożytku publicznego, zaś niescenicznosc nie jest żadną jego immanentną cechą, lecz jedynie elementem ściśle określonego, wykluczającego dyskursu. Innymi słowy, dramat niesceniczny został przeznaczony do lektury jedynie po to, by nie sprzeciwiał się ze sceny swojej wyznaczonej w połowie XVIII wieku funkcji podpory społeczeństwa. „Do czytania” nie powinno zatem w dyskursie teatrologicznym oznaczać „nie do wystawienia na scenie”, lecz raczej wskazywać na uznanie za nadrzędną wartość indywidualizmu i artystycznej wolności twórcy, przedkładanych nad społeczny pożytek.

W rozważaniach Schlegla widać też wyraźnie zarysowującą się krytyczną perspektywę spojrzenia na kwestie dramatyczności, teatralności i poetyckości dramatu. Zamiast wyklądać esencjonalistyczne sensy kryjące się pod tymi terminami, próbuje on obnażyć ich ideologiczne zaplecze. Tymczasem większość obiegowych opinii na temat niescenicznosci dramatu romantycznego, wbrew jego intencjom, podąża tropem myślenia normatywnego i esencjonalistycznego, jako model dramatu wybierając rodzaj opisany w klasycystycznych poetykach, do którego żadną miarą nie da się dopasować hybrydycznych utworów, świadomie pisanych przez Byrona, Mickiewicza lub Słowackiego. Dobrym przykładem niefortunności normatywnej perspektywy myślenia o niescenicznosci dramatu wydaje się na polskim gruncie artykuł Marii Cieśli-Korytowskiej *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*¹⁵.

Traktując już na wstępie utwór Słowackiego jako dalece niesceniczny, Cieśla-Korytowska stara się udowodnić, jak bardzo jego struktura odbiega od tradycyjnie rozumianej konstrukcji dramatu, a więc od tej, która obowiązywała w Europie przynajmniej do końca pierwszej połowy XVIII wieku, uzupełniając ją o realistyczną wizję dramatu jako kopii

¹⁴ *Słownik terminów literackich...*, s. 110.

¹⁵ Maria Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. Jan Błóński, Janusz Degler, Jacek Popiel, Dobrochna Ratajczak, Wiedza o Kulturze 1992, s. 93-107.

rzeczywistości. By proces dowodowy był bardziej dobitny, badaczka zaczyna od streszczenia akcji *Samuela Zborowskiego*. Na tej podstawie z łatwością wskazuje kilka oczywistych cech tego niedokończonego przecież tekstu, takich jak niestała czy wręcz płynna tożsamość postaci, stosunkowo nieduży udział „zdarzeń” w akcji, zastępowanej często epickim „opowiadaniem”, oraz przemycanie w dialogu treści filozoficznych, które sprzeciwiają się obowiązującej w tradycyjnym dramacie zasadzie ekonomii i funkcjonalności słowa. Dodatkowo czas akcji nie spełnia wymogów prawdopodobieństwa, gdyż poddaje się metafizycznej dynamice mistycyzmu Słowackiego. Jednak koronnym argumentem na rzecz tego, że w tym wypadku dochodzi do rozkładu formy dramatycznej, staje się w rozważaniach Cieśli-Korytowskiej kwestia miejsca akcji, które jedynie w pierwszych sekwencjach można określić jako realistyczne (wnętrze sypialni Eoliona), pozostałe zaś są już „fantastyczne” lub „metafizyczne” (czyli związane z krajobrazowością Tatr i niesamowitością dzieł przyrody). Wszystkie wyżej wymienione elementy, odstające od tradycyjnie pojętej konstrukcji dramatu, pozwalają badaczce na jednoznaczne zakwalifikowanie tekstu Słowackiego jako dramatu niescenicznego.

Samuel Zborowski jest w opinii Cieśli-Korytowskiej utworem niescenicznym, bo w jego tekście brakuje takich naczelných wyznaczników dramatyczności, jak logicznie rozwijająca się akcja, jedność postaci oraz prawdopodobieństwo świata przedstawionego. Utwór Słowackiego tak dalece przekracza obowiązujące w tym czasie konwencje i możliwości techniczne sceny (Cieśla-Korytowska pyta na przykład, jak pokazać na scenie duchy), że staje się siłą rzeczy dla niej nieprzydatny. Swoją argumentację badaczka podpira wreszcie autorytetem samego autora, który podobno myślał o swoim utworze jako tekście przeznaczonym wyłącznie do czytania. Zupełnie niechcący potwierdza tym samym ideologiczne zaplecze normatywnego myślenia o dramacie: skoro czegoś wystawić się nie da, to nadaje się jedynie do cichej lektury. Tym samym usuwa się ten utwór z centralnej pozycji w kulturowym dyskursie, umieszczając na jego obrzeżach. Tymczasem wcale nie o formę i jej adekwatność do możliwości technicznych sceny chodzi w całej tej dyskusji, ale o określenie kulturowej funkcji dramatu jako gatunku. Dramat w romantyzmie staje się formą sztuki, która wskutek – a może dzięki – swojej przynależności do literatury próbuje wnikać w sferę ludzkiej wyobraźni, nakazuje czytelnikowi wyteńczyć umysł i wyjść naprzeciw nowatorskiemu

projektowi, za którym kryje się autor i inna wizja świata. Niekoniecznie zbieżna z interesem społecznym.

By jednak lepiej zrozumieć ostateczne konsekwencje tego kierunku myślenia o dramacie i stawianych przed nim społecznych wymaganiach – skrywanych pod postacią formalnych wymogów dramatyczności, sceniczności lub teatralności – należy przyjrzeć się przynajmniej kilku głosom w toczącej się współcześnie dyskusji nad dramatem, a zwłaszcza krytycznemu stanowisku Luigiiego Pirandella oraz słynnej i wciąż żywo komentowanej *Teorii nowoczesnego dramatu* Petera Szondiiego. Obaj autorzy, każdy na swój sposób, ujawniają bowiem na początku XX wieku to zarzewie konfliktu, które stało się następnie początkiem procesu emancypacji dramatu i jego ostatecznego rozejścia się z funkcją „podpory społeczeństwa”.

Żaden inny dramat nie pokazuje chyba lepiej ponadhistorycznego konfliktu żądań wysuwanych wobec dzieła dramatycznego niż późniejsza od romantyzmu o całe stulecie sztuka Pirandella *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (1922). Tym bardziej znamienity to utwór, że jego autor za przedmiot krytyki obiera sobie zarówno realistyczny dramat psychologiczno-społeczny z przełomu XIX i XX wieku, jak też francuską *pièce bien faite*. Oba gatunki dramatyczne służą bowiem nadal realizacji tych postulatów pożytku społecznego, jakie w połowie XVIII wieku sformułowali Diderot i Mercier.

Nie powinien zatem dziwić fakt, że premiera *Sześciu postaci...* w Teatro Valle w Rzymie w 1922 roku zakończyła się wielką wrzawą i skandalem. Przecież Pirandello po raz pierwszy na tej na wskroś mieszczańskiej scenie wykorzystał nieznane do tej pory na taką skalę zabiegi metateatralne. Zapraszając widzów na trwającą właśnie teatralną próbę, chciał już na wstępie wytrącić ich z typowych odbiorczych przyzwyczajeń. Zamiast pozwolić widzom zaglądać ciekawie do wnętrza cudzych mieszkań, zdecydował się pokazać im sytuację zgoła niedramatyczną, a przynajmniej odmienną od obowiązującego w tamtym czasie kanonu. Tym jednym gestem uniemożliwił działanie tradycyjnego mechanizmu projekcji i identyfikacji. Wszystko w jego dramacie mogło się zresztą wydawać widzom nie na swoim miejscu: postacie zamiast w dramacie znajdowały się jeszcze poza nim, nazwisko autora zamiast skrywać się pod wypowiedziami fikcjonalnych postaci nieustannie było przywoływane na scenie, wreszcie widzowie nie otrzymali *tableau* gotowego do

oglądania, lecz znaleźli się w samym środku „teatralnej kuchni”, którą zazwyczaj pieczołowicie się przed nimi ukrywa. Zabiegów metadramatycznych jest w tym tekście tak wiele, że nie bez przyczyny Jean-Pierre Sarrazac, kiedy formułuje swoją definicję metadramatu jako „dramatu odrzuconego” lub „dramatu drugiego stopnia”¹⁶, swój wywód zaczyna właśnie od tej sztuki Pirandella. Podstawowy zabieg włoskiego autora, twierdzi Sarrazac, polega na rozwarstwieniu mikrokosmosu dramatycznego, czyli ustanowieniu nieprzekraczalnej granicy między dwiema grupami postaci – z jednej strony znajdują się aktorzy i reżyser przedstawienia, z drugiej zaś rodzina domagająca się przygotowania scenicznej wersji swojej tragedii. Z tego właśnie podstawowego rozbicia na dwie obserwujące się nawzajem i komentujące swoje zachowania grupy wynikają wszystkie poziomy metateatralnej refleksji.

Krytyczne stanowisko Pirandella dotyczy w pierwszym rzędzie kwestii ukazywania prawdy w dramacie realistycznym. Postacie przybywają przecież do Dyrektora teatru podczas teatralnej próby, prosząc o napisanie dla nich dramatu w taki sposób, żeby można było pokazać publiczności ich tragedię na scenie. Jednak problemy z wystawieniem tworzonej *ad hoc* sztuki zaczynają się już w momencie, gdy postacie jasno zdają sobie sprawę z tego, że wersja, w jakiej zostaną za chwilę odegrani na scenie przez aktorów, nie odpowiada tej „prawdziwej” tragedii, która jest podstawą ich istnienia. Zarysowany już na wstępie przez Pirandella spór „prawdziwej historii” z „wymogami scenicznymi”, „prawdy” ze „scenicznością” ujawnia zatem zasadniczy dysonans między założeniami dramaturgii realistycznej jako „wiernego” naśladowania życia a konwencjonalnością i fragmentarycznością jego obrazu na scenie. I to w sytuacji, kiedy to właśnie dramaturgia realistyczna dyktowała estetyczny i formalny kanon, w którym najlepiej realizowała się postulowana wcześniej przez Merciera i Diderota zasada związania teatru z życiem.

Idąc dalej tym tropem, Pirandello podejmuje także dyskusję z kwestią sceniczności dramatu rozumianą jako zdolność „podobania się publiczności”. Kwestia ta, podnoszona już przez Merciera, tym razem wiąże się z estetyką *bienséance* francuskiej *pièce bien faite* i dotyczy

¹⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2007, s. 90-92.

zarówno zasad konstrukcji akcji i dialogu, jak i pewnego mieszczańskiego poczucia obyczajności, które dyktuje w teatrze granice scenicznego dekorum. By lepiej zrozumieć stanowisko Pirandella i płynące z niego konsekwencje, warto przyrzeć się bliżej jednej z częściej cytowanych scen dramatu, a mianowicie spotkaniu Pasierbicy z Ojcem u krawcowej Pace. Scena molestowania seksualnego wywołuje naturalnie konsternację Dyrektora, gdyż łamie odwieczne tabu kazirodztwa oraz znacznej różnicy wieku. Bodaj twardszy orzech do zgryzienia ma jednak Dyrektor w chwili, kiedy Pasierbica upiera się przy tym, by Ojciec nie tylko aluzyjnie podniósł jej znad czoła kapelusik oraz przemówił słodko, obiecując dalsze materialne prezenty, lecz także zaproponował zdjęcie sukienki, na co Pasierbica powinna niechętnie przystać. Kiedy Dyrektor stanowczo protestuje, mówiąc, że publiczność widząc coś takiego, na pewno zdemoluje mu teatr, Pasierbica idzie na kompromis, pozwalając, by grająca ją aktorka pozostała w ubraniu, ale z odstłoniętymi ramionami. Kiedy już ma dojść do fizycznego zbliżenia, do gabinetu w klasycznym *coup du théâtre* wkracza Matka, zastając oboje *in flagranti*. Dyrektor, korzystając z tego doskonałego dramatycznego momentu, zarządza koniec sceny, krzycząc w żargonie scenicznym: „Kurtyna!”. A następnie z zadowoleniem konkluduje: „Tak, tak, doskonale! Efekt pewny! Trzeba tak to skończyć! Ręczę, ręczę za ten pierwszy akt!”¹⁷.

Jeśli przyrzeć się dokładniej uśłowianiom Dyrektora w dramacie Pirandella, to okaże się, że próbuje on dopasować tragedię postaci do schematu sztuki dobrze skrojonej, gdzie niemal każda scena zawiera w sobie element *coup du théâtre* (jak to niespodziewane zjawienie się Matki w salonie Pani Pace) oraz kończy się kulminacyjną pointą (krzykiem Matki na widok Ojca i Pasierbicy w jego objęciach). Wszystkie inne elementy, które mogłyby odciągać uwagę widza od samej fabuły, Dyrektor świadomie ogranicza do minimum lub dokonuje potrzebnych skrótów. Respektując zasadę teatralnej umowy między sceną a widownią, dotyczącą konwencjonalności świata przedstawionego dramatu, która nie zaburza, lecz wzmacnia efekt scenicznej iluzji, Pirandello skutecznie udowadnia, jak współczesny mu teatr przystosowuje „prawdę życia” do potrzeb sztuki dobrze skrojonej. Czyli tej formy dramatycznej, która

¹⁷ Luigi Pirandello, *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*, tłum. Zofia Jachimecka, [w:] *idem, Wybór dramatów*, Ossolineum 1978, s. 105.

miała zapewnić widzowi *bienséance*, przyjemność obcowania z dobrym przedstawieniem, ale też utrzymać go w przekonaniu, że wszystkie, nawet najbardziej skomplikowane problemy, można w końcu pomyślnie rozwiązać.

Sztuka dobrze skrojona powstała jako gatunek dramatyczny w XIX wieku we Francji i rozwinęła się na potrzeby początkowo nielicznych rozrywkowych teatrów bulwarowych, których szczególnie rozkwit nastąpił w latach dwudziestych i trzydziestych następnego stulecia. Publiczność tych teatrów wywodziła się głównie ze sfery drobnomieszczańskiej, która – jak można przypuszczać – do teatru przychodziła z takim samym nastawieniem, jak dzisiejsi miłośnicy hollywoodzkiego kina. Jak wskazuje Patrice Pavis, fabuła sztuki bulwarowej, rozumianej jako szczególnie odmiana *pièce bien faite*, prezentowała świat zgodny z oczekiwaniami mieszczańskiego widza, i to nawet wtedy, gdy wskazywała na elementy, które mogłyby ewentualnie zakłócać jego wewnętrzny ład: takie jak utrata dóbr materialnych lub kwestie relacji małżeńskich i pozamałżeńskich, łącznie z elementami dewiacji seksualnych bądź umysłowych, czy też konflikt pokoleniowy między ustabilizowaną częścią społeczeństwa a kontestująca młodzież¹⁸. Innymi słowy, prezentowała ona wyidealizowany model drobnomieszczańskiego świata, w którym wszelkie problemy, nawet te poważne i nieprawdopodobne, znajdowały w finale swoje szczęśliwe rozwiązanie. O tym pomyślnym rozwiązaniu decydowała potrzeba podtrzymania określonego społecznego porządku, którego nie powinny destabilizować zwłaszcza te sfery życia człowieka, które odkryła i nazwała psychoanaliza i współczesna seksuologia.

W teoretycznych definicjach sztuki dobrze skrojonej zastanawia jednak nacisk na aspekty formalne i sceniczność zamiast na jej funkcję społeczną. W dostępnych w Polsce opracowaniach analizuje się przede wszystkim podstawowe zasady konstrukcji akcji dramatycznej w *pièce bien faite*. Jej podstawę stanowić ma intryga, zaś jej rozwój przebiega według z góry zapowiedzianego w ekspozycji schematu: od jednego wydarzenia, które automatycznie zapowiada następne, aż do kulminacji i szczęśliwego zakończenia. Obfituje ona ponadto w szereg podtrzymujących uwagę widza *qui pro quo* oraz *coup du théâtre*, zaś jej ostatecznym

¹⁸ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. Sławomir Świontek, Ossolineum 2002, s. 511-512.

celem jest wzmoczenie efektu teatralnej iluzji. Zaskakujące jednak w tych definicjach wydaje się normatywne przekonanie o niezmienności dramatycznych reguł, zgodnie z którymi uzyskuje się efekt scenicznej iluzji, oraz zapewnienia przyjemności publiczności. Zaskakuje to tym bardziej, że jeszcze sam Francisque Sarcey, uważany za najważniejszego teoretyka *pièce bien faite*, w swoim szkicu *O estetyce teatru* (1876) wskazywał nie tylko na fakt, że wprowadzenie publiczność jest warunkiem koniecznym, niezbędnym i jedynym dramatycznej sztuki, lecz również podkreślał, że sposoby zdobywania i podtrzymywania jej zainteresowania są historycznie i kulturowo zmienne. Sarcey twierdził: „Publiczność stanowi warunek niezbędny i nieunikniony, do którego sztuka dramatyczna powinna się przystosować”. I dodawał: „Chodzi o przedstawienie życia ludzkiego przed tłumem. Tłum ten gra w pewnym sensie w sztuce dramatycznej podobną rolę do tej, jaką ma gładka powierzchnia w malarstwie, które wprowadza analogiczne zwodzenia – konwencje (...). Sztuka dramatyczna jest zbiorem konwencji stosowanych powszechnie lub w danym miejscu, odwiecznych lub związanych z czasem, za pomocą których, przedstawiając życie ludzkie w teatrze, daje się publiczności złudzenie prawdy”¹⁹. Takiej prawdy, dodajmy, jaką publiczność w danym czasie chce na scenie oglądać. Zarówno jednak Patrice Pavis, autorzy *Słownika terminów literackich*, jak Eleonora Udalska w artykule „*Pièce bien faite*” termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w.²⁰ zgodnie podkreślają, że w przypadku tego typu sztuki chodziło głównie o popis sprawności warsztatowej, o niemal matematyczną umiejętność wyliczenia scenicznego efektu. To zaś z kolei często stawało się przyczyną zarzutów, że autorzy *pièce bien faite* schlebiali niskim gustom publiczności. Co istotne, piszący o sztuce dobrze skrojonej jako gatunku o wiele mniej uwagi poświęcają celom, którym ostatecznie miała służyć sprawna konstrukcja akcji oraz płynąca z niej przyjemność oglądania spektaklu.

Tę właśnie kwestię podnosi Pirandello, każąc Dyrektorowi spuścić kurtynę dokładnie w chwili, kiedy niebezpiecznie rozwijają się intym-

¹⁹ Francisque Sarcey, *Szkic o estetyce teatru*, tłum. Sławomir Świontek, [w:] *Od Hugo do Witkiewicza...*, s. 226.

²⁰ Eleonora Udalska, „*Pièce bien faite*” termin, formuła, miejsce w poetykach XIX w., [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, s. 23–40.

ne relacje między Ojcem a Pasierbicą. Dzięki temu pokazuje wyraźnie, że kurtyna zasłania właśnie to, co u mieszczańskiego widza mogłoby wywołać usprawiedliwione zgorszenie. Pełne dramatycznego napięcia cięcie ujawnia zarazem, że pod pretekstem określonych wymogów konstrukcji akcji dramatycznej teatr skrywa w gruncie rzeczy to, czego publiczność teatralna oglądać nie chce. Niesceniczne jest zatem dla Pirandella to, co dla mieszczańskiej publiczności mogłoby okazać się obsceniczne. Dramat zaś przez całe dziesięciolecia z tej właśnie zależności niesceniczne/obsceniczne korzystał, przesuwając jedynie granicę tego, co zostało już na gruncie społecznego dyskursu znaturalizowane. W tak nakreślonym kontekście należy zatem inaczej interpretować „rewolucyjność” wszelkiego rodzaju scenicznych „brutalizmów”, gorszących publiczność swoją przesadną dosłownością i okrucieństwem, a zamiast o przełamywaniu konwencji mówić o zamierzonym pasożytowaniu. Pirandello, krytycznie ustosunkowując się do takiego typu pasożytnictwa, świadomie nie pozwala na szczęśliwe zakończenie i w finale każe Chłopcu umrzeć na oczach zawiedzionych i rozczarowanych widzów.

Dzięki przywołanym wyżej zabiegom Pirandella widać po raz kolejny wyraźnie, jak normatywna definicja sceniczności skrzętnie ukrywa dyskusję na temat społecznej roli dramatu. Nieprzypadkowo też w *Sześciu postaciach...* pojawiają się takie wypowiedzi postaci, które zapowiadają już nadejście dramaturgii subiektywnej. Przecież Pasierbica zirytowana korygującymi uwagami Dyrektora w pewnym momencie wybucha: „Ale ja chcę przedstawić mój dramat, mój własny dramat!”. Na co on jak zwykle przytomnie odpowiada:

Och, pani dramat! Pani daruje, ale tu chodzi nie tylko o dramat pani! Jest także dramat innych! Jego! (*wskazuje na Ojca*) Dramat matki pani! Nie można dopuścić do tego, aby jedna postać wysunęła się z nadmierną czołowo i opanowała całą scenę przytłaczając wszystkie inne postacie. Trzeba ująć wszystkich w harmonijny obraz i przedstawić to, co jest możliwe do przedstawienia! (...) To by było wygodnie, gdyby każda postać w pięknym monologu albo po prostu... w formie przemówienia mogła wyłożyć przed publicznością wszystko, co jej leży na sercu!²¹

Pirandellowi nie chodzi wyłącznie o subiektywizację świata przedstawionego, znaną już choćby z późnych dramatów Strindberga, lecz

²¹ Luigi Pirandello, *Sześć postaci scenicznych...*, s. 100.

o niemożliwość przenikania się i komunikacji wewnętrznych światów. Przecież Ojciec dodaje po chwili:

Tu właśnie tkwi całe zło! W słowach! Wszyscy mamy w sobie całe mnóstwo spraw, każdy swoje własne! I jakże możemy się porozumieć, proszę pana, jeżeli słowom, jakie wypowiadam, nadaję znaczenie i wartość według tego, jak się układają we mnie, gdy tymczasem dla innego, który ich słucha, słowa te nabierają z konieczności znaczenia i wartości zależnie od świata, jaki w nim się znajduje. Zdaje się nam, że się rozumiemy – nie rozumiemy się nigdy!²²

W rozumieniu Pirandella monolityczny i jednorodny charakter świata przedstawionego w sztuce dobrze skrojonej w oburzający sposób przeczy podstawowej zasadzie indywidualnej percepcji, której ścieżek nie można ot tak po prostu zaplanować. Zamiast więc narzucać widzowi arbitralnie jedną dopuszczalną wizję świata, należałoby co najmniej wskazać na jej heterogeniczny charakter. I to zarówno w odniesieniu do świata przedstawionego dramatu, gdzie, jak twierdził Sarrazac, doszło u Pirandella do rozwarstwienia wewnętrznego mikrokosmosu, jak i do tzw. drugiego obiegu komunikacji teatralnej między widzem a sceną, w którym widz nie może być już tylko zbiorowym, jednomyślnym i milczącym odbiorcą. Tak więc zademonstrowane przez Pirandella rozwarstwienie mikrokosmosu dramatu oraz skomplikowanie relacji scena – widz stanowić miały alternatywę dla dramatu psychologiczno-społecznego, który przesadnie długo rościł sobie prawo do kanonicznej, zarówno estetycznej, jak i normatywnej pozycji w społecznym dyskursie. Dramaturgia subiektywna oraz związane z nią nowe modernistyczne strategie „niesceniczności”, o których pisze między innymi Małgorzata Sugiera²³, miały lepiej dostosować dramat do zmieniającego się kontekstu rzeczywistości pozateatralnej. O ile romantycy w spisany na papierze „teatrze wyobraźni” odkryli historyczność, odmienność epok i ludów, o tyle dramat modernistyczny, jak przekonuje Sugiera, podejmuje właśnie wysiłek przełamania tego hipotetycznego projektu pod względem formalnym, krytycznie naświetlając i eliminując te konwencjonalne sposoby ukazywania świata

²² *Ibidem*, s. 48.

²³ Małgorzata Sugiera, „Sceniczność” i „niesceniczność” jako problem młodopolskiego dramatu, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. Maria Podraza - Kwiatkowska, Universitas 1995, s. 565-580.

na scenie, które nie mogą już sprostać wymogom, jakie stawia współczesna wiedza o człowieku, z psychoanalizą na czele. Jednym ze sposobów przełamywania tych konwencji, czyli propozycją nowej „niesceniczności”, będzie epizacja dramatu oraz subiektywizacja świata przedstawionego, która zastąpiła postulowaną w poprzednim stuleciu zdarzeniowość i bezpośredniość akcji.

Tendencję do subiektywizacji świata przedstawionego Peter Szondi określił mianem zaniku obiektywności formy dramatycznej lub, inaczej, rozbiem związku podmiotu i przedmiotu, które stało się podstawą kryzysu tradycyjnej formy dramatycznej w XX wieku i ostatecznie przyczyną zastąpienia jej formą epicką. Szondi wierzył jeszcze, że zmieniając dramatyczną formę na epicką, można będzie ocalić tę istotną funkcję społeczną, jaką spełniał dramat od połowy XVIII wieku. Tymczasem jednak rozwój formy dramatycznej, jak jasno wynika z rozważań Sarrazaca, poszedł znacznie dalej w kontestacji Arystotelesowskich reguł dramatyczności i – oprócz postulowanej przez Szondiego epickości – znalazł wiele innych dróg nowego określenia tekstów dla teatru, począwszy od dramatu absurdu, poprzez dramat postmodernistyczny, aż do zaproponowanej przez Sarrazaca formy „rapsodycznej wariacji”. Wreszcie sama dramatyczna forma, a raczej dzieło dramatyczne przestało być tematem dyskusji w chwili, kiedy dramat stał się przedmiotem analizy performatywnej i interpretacji pod kątem procesu, angażującego na podobnych zasadach autora i odbiorcę.

Dlatego chyba jednak mylił się Szondi, wychodząc z założenia o historycznie zmiennej dialektycznej relacji treści i formy, zgodnie z którą zmieniająca się w czasie rzeczywistość musi siłą rzeczy znajdować dla siebie wyraz w coraz bardziej zmodyfikowanych formach sztuki. Celem dzieł dramatu, jak zakładał, ich teoretycznego sformułowania jest przegląd nowych form, gdyż historii sztuki nie wyznaczają idee, lecz historyczne formy, jakie one przybrały²⁴. Szondi tym samym wierzył, że dramat, nawet jeśli straci wszelkie cechy modelowego dramatu absolutnego, nadal pozostanie tym centralnym medium w dyskursie społecznym, które wyrażać będzie zmieniającą się rzeczywistość. Tymczasem dzieł dramatu, inaczej niż sądził Szondi, jak starałam się udowodnić

²⁴ Peter Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu*, tłum. Edmund Misiulek, PIW 1976, s. 155.

w niniejszych rozważaniach, nie wyznaczają formy, lecz właśnie idee, czy może lepiej – ideologie. Dramatyczność jako formalna, rodzajowa cecha dramatu (uzupełniana o aspekt sceniczności czy teatralności) a ideologicznie uzasadnione miejsce gatunku dramatu w kulturowym dyskursie to dwie wzajemnie się wspierające siły, które przez co najmniej dwieście lat próbowały nadać ton współczesnej kulturze. Tymczasem ideologiczna funkcja dramatu, ukształtowanego w połowie XVIII wieku, uległa dziś daleko idącym zmianom. Dramat dawno już stracił swoje centralne miejsce w kulturowym dyskursie na rzecz telewizji, kina i nowych mediów. To one służą przekazywaniu odbiorcom ideologicznego przesłania, ukrytego w „przezroczystych” dramatycznych formach. Natomiast dramat lub współcześnie pisane teksty dla sceny, które z przyzwyczajenia nadal nazywamy dramatami, zajmują dzisiaj marginalne miejsce, próbując na różne sposoby analizować i rozmontowywać nasze percepcyjne przyzwyczajenia. Dlatego, trawestując stwierdzenie Szondiego, należałoby zapewne powiedzieć, że dzieje sztuki wyznaczają właśnie ideologie, które realizują się w różnych formach. Zresztą sam Szondi potwierdza poniekąd te obawy, kiedy na koniec swoich rozważań stwierdza: „Aby możliwy był nowy styl, należałoby rozwiązać kryzys (...) formy dramatycznej, lecz także tradycji jako takiej”²⁵. Ta tradycja, w której dramat był formą dominującą, należy już do przeszłości. Dramaty pisze się wprawdzie nadal i nadal też formułuje się wobec nich zarzuty niesceniczności czy nieteatralności. Zapewne jednak w niedalekiej przyszłości te terminy, które niewątpliwie zawdzięczają swoje znaczenie historii dramatu i teatru, zrzucą z siebie etymologiczne i ideologiczne piętno, zaś na plan pierwszy wysunie się ich może bardziej kolokwialne znaczenie, lecz dzięki temu bliższe współczesnej wrażliwości. Niesceniczne zaczyna bowiem coraz częściej znaczyć obsceniczne, dramatyczne zaś, tyle co poważne, brzemienne w skutkach lub robiące silne wrażenie, natomiast teatralnym nazywamy coś, co posiada jakąś przesadną formę. Dziś przede wszystkim telewizja, film i nowe media kształtują nasze odbiorcze oczekiwania i zasady percepcji, i to one przejęły dawną funkcję wiązania sztuki z życiem. Z tą różnicą, że pudło teatralnej sceny zastąpiło pudło telewizora.

²⁵ *Ibidem*.