

II. RECENZJE

J. L. Styan, *THE DARK COMEDY*, Cambridge 1962, ss. 304.

W ostatnich latach bibliografia z zakresu teorii i krytyki dramatu wzbogaciła się o dwie nader interesujące pozycje: *The Elements of Drama* (Cambridge 1960) i *The Dark Comedy* (Cambridge 1962). Autorem tych prac jest J. L. Styan, adiunkt (*staff tutor*) sekcji literatury i dramatu na Uniwersytecie w Hull. Rozgraniczenie i wyodrębnienie obydwóch dyscyplin, zgodnie ze stanem i rozwojem współczesnej nauki, charakteryzuje również i stanowisko badawcze autora. Punktem wyjścia jest przede wszystkim „The dramatic score” — tekst traktowany jako zapis (*score*). Rola tekstu sprowadza się do różnorodnych funkcji dialogu. Toteż naczelnym zadaniem autora było określenie i analiza tych funkcji. Wypowiedź dramatyczna jest czymś więcej niż zwykłą rozmową — „dramatic dialogue is more than conversation”. Autor podkreśla funkcję słowa „napisanego”, „słyszanego” i „widzianego” (*words written, heard and seen*). Dialog dramatyczny działa jakby na zasadzie pewnej liczby szyfrów, które reżyser i aktor musi umieć odczytać. Znajdują się w nim ukryte dyrektywy, które zmuszają wykonawców do odnalezienia klucza dla sytuacji scenicznych, tempa, rytmu, wzajemnego stosunku postaci, emocjonalnego i intelektualnego porozumienia między sceną a widownią. „Good dialogue works like this and throws out a subtextual stream of images” — dodaje autor, podkreślając raz jeszcze rolę tekstu jako zapisu.

Aby zilustrować swą tezę, analizuje początkowy dialog pierwszego aktu *Rosmersholmu* Ibsena, rozmowę między panią Helset a Rebeką West. Wykazuje bogactwo problemów, sytuacji i nastrojów, wynikających z tej jedynej w swoim rodzaju skrótovej ekspozycji. Dialog zahacza o zewnętrzne wypadki i okoliczności, a równocześnie penetruje w tajemniczy i dyskretny sposób w głąb, tworząc warstwy podtekstów i nadrzędnych akcentów. Czytelnik nie zauważa tego w takim stopniu, jak aktor i widz, sytuacje nabierają głębi i ostrości, rozszerza się i pogłębia pole znaczeń i treści wyrazów. Ibsen jest mistrzem tak prowadzonego dialogu — „The edge on his words creates the tone and emotional rhythm of the Opening of the play”.

Wypowiedź dramatyczna jest napisana dla aktora, dla akcji toczącej się przed oczyma widza. Zamierzenia dramaturga są o wiele pełniejsze i bogatsze w realizacji scenicznej. *The Elements of Drama* są poza tym próbą waloryzacji dramatu z punktu widzenia jego teatralności. Trzy zasadnicze rozdziały książki rozwijają tezę autora: I. The dramatic score (zapis); II. Orchestration (instrumentacja); III. Values.

Elementy dramatu wdrażają czytelnika w metodę pracy J. L. Styana, są punktem wyjściowym dalszych jego badań i poszukiwań, kontynuowanych w referowanej tu pracy. Zajmuje się on przede wszystkim problemami natury genetycznej i rodzajowej, a w związku z tym również i sprawą różnorodnych

struktur i układów charakterystycznych dla tego rodzaju sztuki. Szukając odpowiedniej dla niego nazwy J. L. Styan zwraca uwagę na różnorodność i rozbieżność terminów i określeń. Błądzi się tu w gąszczu nic nie mówiącej, ogólnikowej terminologii, jak „tragiczna farsa”, „patetyczna komedia”, „dramat komiczny”, „pseudo- i antydramat”, „ekstrawagancja” itp. Autor zaznacza przy tym, że nie chodzi mu o formułkę, lecz ogólnie o formę.

Godząc się całkowicie z jego wywodami, należałoby się jednak zastanowić nad przyczyną tego terminologicznego chaosu. Tkwi on chyba w samym przedmiocie badań, w zjawiskach, które nie nasuwają jednoznacznych pojęć i których proces rozwojowy wciąż jeszcze trwa. Z drugiej strony istnieją między nimi punkty styczne upoważniające do syntez i uogólnień. Nazwa „dark comedy” jest w tym wypadku określeniem umownym, częściowo roboczym, pod które autor podciąga szereg różnorodnych, a równocześnie do pewnego stopnia zbieżnych zjawisk z dziedziny dramatu. Jego praca w dużej mierze rozszerza horyzonty badawcze i pogłębia płaszczyznę badań.

J. L. Styan wyodrębnia zagadnienia natury genetycznej i psychologicznej, omawia poszczególne elementy utworów dramatycznych. Rozwija swe koncepcje w oparciu o ciekawie zgrupowany materiał tekstowy, czerpiąc przede wszystkim przykłady z dramatu współczesnego i przełomu wieku XIX i XX. „From Chekhov to Pinter, fifty or sixty years later we might guess that a highly original phase in the history of comedy has been completed”. Omawia charakterystyczne cechy twórczości T. S. Eliota, Brechta, T. Williamsa, Anouilha, Ionesco jako najbardziej reprezentatywnych twórców nowej sztuki, niezależnie od zasadniczo różnych stylów i niejednokrotnie diametralnie przeciwnych ideologii i form dramatycznych. Sięga jed-

nak i do Ibsena, Shawa, Strindberga, Czechowa, Pirandella — oficjalnie przez naukę uznanych za prekursorów współczesnego dramatu. Sztuki Czechowa, zwłaszcza *Wiśniowy sad* i *Trzy siostry*, są przedmiotem szczególnych zainteresowań autora. W związku z tym przeprowadza wnikliwą analizę kluczowych aktów i scen. Uważa Czechowa za mistrza skrótów i uogólnień dramatycznych, za klasyka sytuacji i nastrojów (*mood play*), w których wątki i intryga są tylko pretekstem do pokazania ludzkich spraw, nadrzędnego problemu dramatu, wobec którego wszystko inne schodzi na plan drugi.

Badania genetyczne zaprowadziły autora w głąb średniowiecza do angielskich cykliw misteryjnych, *York mysteries* i *Chester plays*, do Marlowe'a, Szekspira i Moliera. Zdawać by się mogło, że trudno jest powiedzieć coś nowego i odkrywczego na temat tragedii i tragikomedii, a jednak niektóre uwagi autora są tak interesujące, że należy je tu odnotować. Dotyczy to zarówno dramaturgów okresu elżbietańskiego, jak i ich bezpośrednich następców: „The horror stretched with a vein of perverse humour and farcical cruelty is a mood we do not truly feel again, after the Jacobean drama of Marston, Webster, Ionesco and Middleton arrive in the theatre three hundred years later”. Ten szczególny nastrój, związany z perwersyjnym humorem i farsowo potraktowanym okrucieństwem, dostrzega autor przede wszystkim w trzech sztukach Szekspira określanych na ogół jako „problem plays”, tj. *Miaraka za miarękę*, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*, *Troilus i Kresyda*. Wymykają się one w szczególny sposób z powszechnie przyjętego podziału sztuk Szekspira na tragedie, komedie i kroniki dramatyczne. Uwagi autora dotyczą przede wszystkim *Troilusa i Kresydy*, sztuki, która w okresie naszej współczesnej „czarnej komedii” doczekała się nie tylko pełnej rehabilitacji, ale i niezwykle uznania.

Gorzki smak tej sztuki polega na szpecie jej obrazów i wyobrażeń, na antyromantycznych treściach, akcentach, w których dokonywa się dezintegracja osobistych i społecznych wartości. Sztuka zaskakuje widza zlokalizowaniem klasycznych bohaterów romantycznej opowieści w antyromantycznym świecie Tersytesa, Pandarusa i Kresydy, przełamaniem romantycznej retoryki Troilusa przez język Kresydy i ordynarną prozę Pandarusa. Zgodnie z teorią funkcji dramatycznego dialogu dostrzega J. L. Styan w tym zjawisku zbliżenie do dialogów sztuki współczesnej. Sytuację w *Miarce za miarkę* określa jako „pirandelliczną ironię” (uwiedzenie za uwiedzenie). Autor kończy swe wywody uwagą p. Mary Lasalles: „Significantly there has been a marked revival of interest in the problem comedies since 1946”. Istotnie, zbieżność pewnych elementów, jak ironia, parodia, groteskowość sytuacji, szpetota obrazów i charakterów, zachwianie przyjętych norm moralnych i konwencji, zbliżają owe „problem plays” do naszej epoki.

W dalszych rozważaniach na temat Moliera relacjonuje autor zagadnienia na ogół znane i opracowane. Interesujące stają się znowu uwagi dotyczące pojęcia komizmu. Autor rozgranicza zjawiska socjologiczne i środowiskowe, humor poszczególnych warstw społecznych, grup etnicznych czy narodowościowych. Rozpatruje teorię komizmu i dowcipu Freuda (*Der Witz*, Leipzig — Wien 1905) i Pirandella (*Umorismo*, Florencja 1920). Odnosi się nader krytycznie do teorii śmiechu Bergsona. Uważa, że jest ona nie tylko antyhumanistyczna, ale że ogranicza się jedynie do ciasnego kręgu zjawisk. Natomiast szeroko omawia teorię Freuda, choć wielki psycholog wiedeński analizuje raczej dowcip niż komizm. Dowcip jest według niego podświadomą ucieczką od wszelkiego rodzaju nacisków i autorytetów. Pozwala on nam uciec w świat absurdu i wyzwolić się od więzów logiki. Idąc

po tej linii rozumowania, możemy dojść do nieco krańcowego, ale chyba częściowo słusznego wniosku, że współczesna sztuka nonsensu jest swoistą postacią eskejpizmu rozumianego jako wyzwolenie od wszelkiego rodzaju „stresu” — pojęcia będącego dzisiaj w powszechnym użyciu. Jednakże kluczem do zrozumienia sztuki współczesnej jest według J. L. Styana przede wszystkim traktat Pirandella.

Pirandello omawia zjawisko, które można by określić jako komizm pozorony, zaprawiony goryczą, a nawet tragizmem. Nie może on wywołać reakcji w postaci śmiechu, budzi raczej litość lub współczucie i działa przygnębiająco. Wydobywa elementy tragizmu z sytuacji komicznej, i na odwrót. Znakomity włoski autor dramatyczny rozumie doskonale prężność i giętkość sztuki teatru. Dzięki zmienności i wyrazistości tej sztuki wszelka luka, która mogłaby powstać w umyśle widza, zapełnia się natychmiast wyobrażeniami. Skala tych wyobrażeń jest bogata, ale przede wszystkim zmienna. Zgodnie z rytmem i tempem sztuki budzi najróżniejsze odcienie wrażeń i zachodzących na siebie uczuć. Dlatego granica ta jest nieuchwytna, a wyobrażenia przemieszane. Teoriami Freuda i Pirandella zamyka J. L. Styan w pewnym sensie krąg przyczynowy, a raczej uwarunkowanie rozwoju współczesnej po-nurej komedii, usiłując wszechstronnie rozpatrzeć jej podstawy genetyczne, psychologiczne i socjologiczne.

Sam wbrew modnemu pesymizmowi reprezentuje, podobnie jak wielu angielskich krytyków, stanowisko realizmu w sztuce w bardzo szerokim pojęciu tego słowa, niezależnie od stylu czy metody kształtowania obrazu scenicznego przez różnorodnych autorów. Stąd między innymi jego entuzjazm dla Czechowa, szacunek dla metody Stanisławskiego, jak również dla Brechta czy Garcii Lorki. Podobnie jak w *The Elements of Drama* — wiele miejsca po-

święca zagadnieniu „czechowizmu”, „shawizmu”, zastanawia się nad reakcjami widza. Metoda demonstrowania powikłanych zagadnień ideowych poprzez sprzeczne sytuacje i argumenty zmusza widza do myślenia, większego skupienia i odczuwania. Sprawie tej poświęca wiele miejsca w piątym rozdziale swej pracy, charakteryzując przy tym momenty tak zwanego „rozdwójnienia” w stosunku do przedstawionych sytuacji bohaterów. Powołuje się na teorię sprzecznych impulsów Richardsa zawartą w jego *Principles of Practical Criticism*. Współczesny dramat jako sztuka nie „reprezentująca”, lecz „prezentująca” wywołuje właśnie reakcje kontrowersyjne poprzez przeciwstawność bodźców. W recepcji widza odgrywa ogromną rolę ironia, która zasadniczo objawia się, jak następuje: 1. jako nagły zwrot stylu i tonu dialogu; 2. jako nagła zmiana sytuacji; 3. poprzez zrewolucjonizowanie wszelkich konwencji w celu wywołania ostrego, a często nawet urazowego wstrząsu (*traumatic shock*). Pod tym kątem widzenia rozpatruje J. L. Styan miejsce punktu kulminacyjnego we współczesnym dramacie. Lokalizuje go w charakterystycznym układzie „napięcie” — „The real climax of dark comedy may be the place, where the tensions are so unbearable that we crave for relief from our debarassment”. Receptywność widza opisuje autor wyłącznie pod kątem widzenia psychologicznym, ma prawdopodobnie na myśli publiczność jednolitą pod względem poziomu intelektualnego.

Powiązanie przeciwstawień czy też sprzecznych elementów jest charakterystyczne dla bohaterów „dark comedy”. J. L. Styan mówi o antybohaterach i „clownadzie” postaci. Odształcony clown jest przede wszystkim „bohaterem” sztuki absurdu. Postać sceniczna staje się clownem, i na odwrót, zależnie od pozycji w sztuce, sytuacji i miejsca. Niemalą rolę odgrywa tu oczywiście i swoista atmosfera, specyficzny nastrój

czy klimat komedii, jak w sztukach Ionesco, Becketta, Pintera etc., a przedtem jeszcze u Maeterlincka, Ibsena i Czechowa. Niezależnie od stylu i budowy dramatu, niezależnie od całego obrazu dramatycznego określa je autor jako „mood plays”. Specyficzność owego nastroju jest nieodłącznym atrybutem „czarnej komedii”. J. L. Styan odwołuje się do opinii dwóch współczesnych dramaturgów: C. Frya i van Drutena. Christopher Fry akcentuje przede wszystkim zestrojenie wszystkich elementów dramatu, Van Druten mówi o jak najbardziej precyzyjnym przekazywaniu nastroju autora, wynikającego z jakiejś obserwacji, przeżycia czy refleksji. Wszystkie elementy dramatu muszą się wiązać ze stanem emocjonalnym punktów wyjściowych, które właściwie decydują o dalszym rozwoju nastrojów i obrazów, przekazywanych przez dialog, jego akcenty i podteksty. Tak jest według J. L. Styana w „mood naturalistycznym” (T. Williams, Paddy Chayefski) i „mood poetyckim” u Maeterlincka, T. S. Eliota, ale również u Ibsena, Strindberga i Czechowa, którego określa jako mistrza i klasyka sztuki nastroju. W jego utworach toczy się ów nastrój w rytmie narzuconym przez temat i tkwiącym w temacie. Czechow w niezrównany sposób utrzymuje równowagę między „śmiechem i łzami”, rozciągając swoje sztuki przede wszystkim w głąb. Jest pod tym względem znakomitą poprzedniczką sztuk telewizyjnych, których rozmiar z konieczności jest ograniczony, a nastrój intymny.

Mimo bardzo bogatej literatury krytycznej w Anglii na temat Czechowa należy tu jeszcze przytoczyć uwagi i wnioski J. L. Styana. Pierwszą współczesną „dark comedy” jest według niego *Mewa* wraz ze swą skrótowością, głęboko pojętym symbolizmem i znakomitymi uogólnieniami zmiennych obrazów i sytuacji oraz poprzez łączenie przeciwieństw nawet wtedy, kiedy znajdują

się one na dwóch odległych od siebie biegunach. Czechow umie przy tym wzbudzić niezwykle zainteresowanie i czujność widza przez wieloznaczność ukazywanych scen i postaci. Ta wieloznaczność zachowana jest zarówno w szczegółach, jak i w budowie sztuki. Pojawia się we wszystkich niemal sytuacjach, waha się między codziennością a patosem, który Czechow umie zniszczyć poprzez nagły i szybki chwyt (*a quick stroke*) na rzecz powszedniości. Omawiając zakończenie *Mewy* J. L. Styan pisze: „oto zestrojenie niezgodnych instrumentów, które harmonizują ze sobą jedynie w naszej wyobraźni”. Wyobraźnię widza pobudza jeszcze kunszt komunikatywności i jakby stenograficzne, absolutnie wierne przekazywanie informacji — „He perfected a kind of shorthand communication”. Aby nie być gołosłownym, a przede wszystkim aby zademonstrować swe tezy, przeprowadza bardzo skrupulatną analizę IV aktu *Wiśniowego sadu*. Pokazuje, jak przebiegają głębokie psychologiczne bodźce dramatycznej dynamiki i ciągła zmienność naszych wyobrażeń, ustawicznie kierowanych przez znakomitego dramaturga. Mimo pozornie banalnego schematu komediowego (samotność Łopachina) sytuacja odbiega całkowicie od swoich pierwowzorów, gdyż staje się wręcz ironiczna. Kontrastuje ją Czechow wyraźnie ze sceną ostatnią poprzez znakomity epizod z Charlottą (*an ace of anticlimax*), krótką replikę Gajewa, ale nade wszystko przez sytuację Łopachina i jego rozmowę z Trofimowem. Sytuacja waha się między tonem burleski a patosem, można ich porównać do „bliźniaczo ukazanych clownów ze złamanymi sercami” — „a specimen of broken hearted clowns”. Dialektyka tej sceny odzwierciedla według J. L. Styana nie tyle walkę klasową, ile walkę w nas samych, gdy stajemy przed nowymi doświadczeniami i próbami. Charakteryzując szczegółowo wszystkie podteksty ostatnich scen IV aktu pokazuje, w ja-

ki sposób udratyzował Czechow wielkie przemiany społeczne w obiektywnym świetle charakterów i postaci, w całej ich komicznej małości i znikomości. Dlaczego przy tym Czechow nas wzrusza? Ponieważ wyczuwamy wszędzie jego obecność, współczucie dla cierpień, które sam przeżył i zna doskonale. J. L. Styan przeciwstawia mu Osborne'a i zimny dotyk jego palców w każdej wypunktowanej sytuacji. Liryczna ironijka Czechowa jest pełna ciepła i humoru, oscyluje między śmiechem a łzami.

Analiza IV aktu *Wiśniowego sadu*, której niepodobna tu przytoczyć w całości, fragmentów *Trzech sióstr*, *Wujaszka Wani* czy *Mewy* jest próbą dotarcia do jądra „czechowizmu”, próbą interesującą i ze wszelkich miar udaną. Nie jest to ani analiza literacka w ścisłym znaczeniu tego słowa, ani partytura reżyserska czy aktorska. Jest to ciekawy przykład analizy dramaturgicznej, która rozwinąć się może kiedyś w bardziej ścisłą metodę badań teatralnego dramatu. W tym wypadku wszystkie walory dramatu Czechowa są pokazane w swej teatralnej dynamice i scenicznym ruchu.

Poza tymi szczegółowymi dociekaniami na temat Czechowa zajmuje się J. L. Styan charakterystyką wybranych autorów i zagadnień, pozostających bliżej lub dalej w płaszczyźnie „dark comedy”. Na ogół wiążą się one z uzgodnionymi pod tym względem poglądami współczesnej krytyki i teorii dramatu. Autor omawia twórczość Shawa (*The Shawian touch*) zgodnie z określeniem Erica Bentley'ego jako „sztukę o argumentach”, jako „intelektualną farsę”. Zwraca tu uwagę płynność materiału, zwłaszcza w twórczości współczesnej. W bardziej dokładny sposób omawia autor teorię Brechta podkreślając, że nie tylko powołał on do życia technikę epicką i epizodyczne obrazy, ale potrafił we właściwy sobie sposób stworzyć dramat dydaktyczny, w którym zasad-

nicza idea jest kunsztownie wpleciona w fakturę dramatyczną i tworzy wieloznaczną poetycką konstrukcję. Mimo częstych antyiluzjonistycznych środków wyobrażeń sztuka działa w sposób iluzjonistyczny, a przez niezwykłą dialektyczną dojrzałość pobudza stale naszą uwagę i trzyma ją w ciągłym napięciu.

W zakończeniu pracy autor zastanawia się, czy współczesna tragikomedie nie zbliżyła się do swego pogranicza. Formy jednolite mogły istnieć oczywiście tylko w pewnych kręgach jednolicie zwartej kultury i cywilizacji — „rocklike civilization”, jak to określa Ch. Fry. W wielości zjawisk usiłuje J. L. Styan odnaleźć jakieś wspólne cechy dla wszystkich odmian „czarnej komedii”, jak wieloznaczność i metaforyczność, dialektyczność, kontrowersyjność i tym podobne cechy odpowiadające sprzecznym dążeniom naszej epoki.

W ogólnym przeglądzie współczesnych utworów i współczesnych sztuk zabrakło nazwisk Dürrenmatta i Frischa. J. L. Styan uwzględnił przede wszystkim twórczość pisarzy angielskich, amerykańskich, francuskich i włoskich. Dramaturgię niemieckiego obszaru językowego reprezentuje jedynie Bertolt Brecht. Należy uszanować wybór dokonany przez pisarza i stwierdzić, że zarówno *The Elements of Drama*, jak *The Dark Comedy* są konsekwentnie przeprowadzoną próbą dotarcia do metody badań nad współczesnym dramatem i ukazania punktów stycznych teatru i literatury.

Wanda Lipiec, Łódź

Jerzy Speina, POWIEŚCI STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA. GENEZA I STRUKTURA (LES ROMANS DE STANISŁAW-IGNACY WITKIEWICZ. GENÈSE ET STRUCTURE). Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego. T. XVI, 1^{er} cahier, Toruń 1965, pp. 144.

La dissertation de Jerzy Speina constitue le premier essai d'une monographie scientifique de deux romans publiés de Stanisław-Ignacy Witkiewicz, notamment: *Pożegnanie jesieni* (*Les Adieux à l'automne*, 1927) et *Nienasycenie* (*L'Inassouvissement*, 1930). Le principe méthodologique de Speina consiste à analyser chaque problème, posé d'une certaine perspective, sur un large fond de tradition historique, littéraire et philosophique.

Les nombreux énoncés sur l'oeuvre de Witkiewicz apparaissent, jusqu'ici, pour la plupart, sous forme de critiques littéraires ou d'essais, posant plutôt les problèmes sans les dissoudre définitivement et se résignant sciemment à envisager les questions génétiques et généalogiques. Certains contenaient des jugements faux, faisant tort à cet écrivain. Le but de la dissertation de Speina est, en quelque sorte, une révision de ces jugements critiques. Retenant certaines suppositions, il élabore une analyse détaillée des problèmes apparaissant dans les romans de Witkiewicz.

Lorsque, il y a dix ans, on avait rompu le silence autour de Witkiewicz, il devint clair que c'est un écrivain des plus éminents de notre littérature de la période d'entre-deux-guerres et ses oeuvres n'ont pas perdu d'actualité. C'est surtout les éléments précurseurs et novateurs de ses oeuvres qui marquent leur poids et leur portée. Le caractère précurseur de ses oeuvres attire une attention particulière. On le désignait en tant que prédécesseur de Beckett et de Ionesco, précurseur des tendances modernes dans le théâtre et le roman, premier écrivain existentialiste. Parfois aussi, dans le contexte des rapports de Witkiewicz avec le modernisme, on le traitait d'épigon. Sur l'exemple de ces deux romans de Witkiewicz, J. Speina entreprend la solution des questions de son épigonisme et du caractère novateur de ses oeuvres. Ses