

Timo Tiusanen, O'NEILL'S SCENIC IMAGES, Princeton University Press, 1968, ss. 388.

Timo Tiusanen reprezentuje dwie dziedziny twórcze: artystyczną i naukową. Jako reżyser teatru w Helsinkach ma na swoim koncie kilka ciekawie inscenizowanych sztuk, a jako miłośnik dramatów O'Neilla reżyserował w 1965 r. pierwszy raz wystawiany w Finlandii dramat *Long Day's Journey into Night*.

Twórcza wyobraźnia artysty i reżysera w połączeniu z ogromną wiedzą teoretyczną i historyczną z zakresu teatrologii dała świetne rezultaty: rozprawę habilitacyjną pt. *O'Neill's Scenic Images* przedstawioną na Wydziale Historyczno-Filozoficznym Uniwersytetu w Helsinkach w grudniu 1968 r.

W chronologii prac z zakresu dramatów O'Neilla jest dysertacja Tiusanena dziełem najnowszym i najświeższym poza zasygnalizowanym przez niego studium Knuta Dorna *Die Erlösungsthematik bei Eugen O'Neill. Eine Analyse der Strukturen im Spätwerk* (Heidelberg 1968). Chodzi jednakże tu nie tylko o nowość w sensie daty. Praca Tiusanena jest znakomitym przykładem interpretacji tekstu dramatycznego z teatralnego punktu widzenia — połączeniem pracy dramaturga „praktyka” i dramaturga „teoretyka” zglębiającego w swoisty sposób różne struktury dramatów O'Neilla. Rdzeniem tych struktur, a zarazem punktem wyjściowym, jest „obraz sceniczny” — *scenic image*. W stosowaniu tej metody postawił sobie autor dwa zadania: 1. poszukiwanie ogólnych narzędzi badawczych — odnalezienie klucza postulowanej metody, 2. zastosowanie teorii do praktyki, tj. analizy i oceny dramatów O'Neilla z aspektu „teatralnej metody badawczej” pojętej w jak najszerszym i najgłębszym znaczeniu. W tym celu przebadał wszystkie dostępne wersje dramatyczne znajdujące się w archiwum Uniwersytetu Yale (z wyjątkiem pism zastrzeżonych), olbrzymią bibliografię opracowań i studiów, których przez kilka dziesięcioleci nagromadziła się liczba ogromna.

Teoretyczne założenia swej metody badawczej wyłożył w sposób nader precyzyjny we wstępie do pracy. We wprowadzeniu do jej pierwszej części określił zaplecze teatralne USA tuż po pierwszej wojnie światowej, aby na tym

tle pokazać rozwój i znaczenie O'Neilla, którego określono jednogłośnie w historii i krytyce amerykańskiej jako pioniera nowoczesnej sztuki teatralnej i jako twórcę, który nadał tej sztuce światową rangę i światowy rozgłos. Skok w historycznym rozwoju ogromny! O'Neill zadał cios staremu, konwencjonalnemu teatrowi amerykańskiemu, tworzył jeszcze w okresie prowadzenia Provincetown Players zręby teatru artystycznego.

Niwcząc ostatecznie sensacyjny melodramat amerykański, sam nie mógł w pierwszej fazie swego pisarstwa całkowicie się od niego wyzwolić. Nasuwa się tu nieodparta refleksja, że jest to w ogóle na terenie Ameryki forma chyba niezniszczalna. Melodramat przeszedł ze sceny ze wszystkimi swoimi motywami, postaciami i strukturami do filmu i wciąż święci triumfy jako *western*.

W zapóźnionym życiu kulturalnym Stanów spotkały się pod koniec XIX i w pierwszych latach XX w. wszystkie nurty dawne i nowe — od zapóźnionego romantyzmu poprzez Ibsena, Strindberga, Shawa, naturalizmu i symbolizmu aż do impresjonizmu włącznie. I choć O'Neill zastrzegął się przed wszelkimi wpływami niemieckiego teatru, wpływ ten jest faktem bezspornym. Z tych wszystkich elementów, jak w doskonałym tyglu, powstał w twórczej wyobraźni wielkiego dramaturga szlachetny stop — nowa wizja teatru amerykańskiego. Wszystkie te sprawy rozpatruje Tiusanen w interesującym rozdziale książki *The Man and his Background*.

Zawartość treściową swej książki podzielił zgodnie z przebadanym materiałem na trzy części odpowiadające rozwojowi form i tematów. Stosując tę metodę badań i teorię obrazów scenicznych pokusił się o uporządkowanie olbrzymiego materiału dramatycznego i zawarł go w trzech częściach książki: I. *Realism mixed with melodrama*, II. *Exploring the stage*, III. *The final synthesis — dynamic realism*.

W części I przedstawił autor trzy okresy „lat nauki”, które ostatecznie zakończył O'Neill na granicy lat 1918—1920. Ze sztuki O'Neilla *Beyond the Horizon* zaczerpnął Tiusanen charakterystyczny tytuł rozdziału *Passing the Horizon*. Lata 1918—1920 to istotny prze-

łom w twórczości dramaturga, który po latach terminowania stał się niemal od razu czołowym dramaturgiem USA i uzyskał w sezonie 1920/1921 nagrodę Pulitzera. W wywiadzie udzielonym z okazji swego wyróżnienia scharakteryzował metaforyczność swojej konstrukcji dramatycznej, pokazując akcję zewnątrz domu i w jego wnętrzu (*Beyond the Horizon, Desire Under the Elms, Mourning Becomes Electra* i in.). Pewne stałe zabiegi scenograficzne regulują jakby rytm i ruch sceniczny. Szeroko, a nieraz nadmiernie rozbudowane didaskalia, scenografia, rekwizyt, dialog i specyficznie potraktowany monolog tworzą nierozdzielalną całość znaczeniową i kompozycyjną. Analizując z tego teatralnego punktu widzenia dramaty O'Neilla nadaje poszczególnym rozdziałom swej książki charakterystyczne tytuły, jak np. w części II — *Walls (Desire Under the Elms, Dynamo); Behind the Marks (From the Ancient Mariner to Days without End)* lub w części następnej: *Composition for Solos and Chorus (The Icenan Cometh)*, lub *Through the Fog into Monologue (Long Days Journey into the Night), Virgin and Son in the Moonlight (A Moon for Misbegotten)*. Przykładowo przytoczone tytuły rozdziałów charakteryzują sceniczno-obrazowy punkt widzenia dokonywanych przez autora interpretacji. Nie wyczerpują oczywiście całości zadań i zagadnień przedstawionych przez autora. Tiusanen powołując się na najbardziej reprezentatywne przykłady ogarnia oczywiście całość twórczości O'Neilla opublikowanej w ciągu lat trzydziestu (1913—1943). Czerpie również z nie opublikowanej za życia spuścizny, z dostępnych mu notatek i planów autora. Wykazuje, jak od jednoaktówek, niejako „jednokomórkowców”, buduje O'Neill pełnospektaklowe dramaty z ciągłym rozwijaniem mieszczących się już w załączku struktur.

W pierwszej jednoaktówce wystawionej przez Provincetown Players — *Bound East for Cardiff* (1916), funkcja monologu zawiera wszystkie elementy treściowe i dramaturgiczne. W niesłychanie płodnym okresie O'Neilla (1919—1925) powstały najbardziej znane i różnorodne pod względem struktur sztuki (*Emperor Jones, Great God Brown, Hairy Ape, Desire Under the Elms*), które jednak podobnie do innych skomponowane są w kształcie zamkniętego koła, a para-

doksy i antynomie tworzą zasadniczy konflikt sceniczny i wyznaczają wraz z innymi elementami kompozycję scenicznych obrazów.

W latach trzydziestych osiągnął O'Neill dostateczny w jego mniemaniu poziom techniczny, aby móc skomponować trylogię. Powstał wtedy jego kapitalny dramat *Żaloba przystoi Elektrze*. O'Neill pasjonowało zagadnienie przeznaczenia i tragicznej ironii z punktu widzenia współczesnej psychologii. Sceny z *Agamemnona* i *Ofiarnic* jako jądro scenicznego obrazu rozwinęły się w szeroki tok wizualnie ujętych konfliktów wewnętrznych, wybuchających poprzez monologi, dialektykę dialogów i działań scenicznych, metaforykę scenografii i komentarze chórów otwierających każdą część trylogii. W ostatnich latach swej twórczości skreślił plan jedenastu kronik dramatycznych, których tem miały być dzieje USA od połowy XVIII w. aż po lata trzydzieste. A więc od jednoaktówek aż do zakrojonego na wielką skalę dramatycznego serialu.

W uwspółcześnionej wersji tragedii Atrydów, w tym wypadku purytańskiego rodu Mannonów, pogłębił i rozszerzył wszystkie charakterystyczne struktury, jak przede wszystkim rolę didaskaliów, zmodyfikowanego monologu, chóru i motywu muzycznego („Oh, Shenan doah, I long to hear You...”), nadał wyraźny, metaforyczny charakter architekturze domu, na którego schodach grupuje postacie sceniczne. Wszystko tu jest „grą”. Grają właśnie schody, portyk, wejścia, kolory, światła i cienie, faktura murów, sosna przed domem i jej ciemny pień — wszystko jest pełne scenicznego, teatralnego a jednocześnie ideowego znaczenia. Twarze aktorów przypominają chwilami stężoną maskę (Krystyna i Lawinia, czyli Klitajmestra i Elektra), Orin (Orestes) i Adam Brant (Ajgistos). Każdy szczegół scenicznego obrazu ma swoje filozoficzno-moralne, ideowe, psychologiczne znaczenie ujęte w formę scenicznych jednostek, ciągów i układów. Charakterystyka całości utworu została w pracy Tiusanena dokonana na miarę arcydzieła, jakim jest w gruncie rzeczy trylogia dramatyczna *Żaloba przystoi Elektrze*. Z wrażliwością artystyczną reżysera potraktował ten piękny utwór i pokazał, w jakiej mierze O'Neill wydoskonalił to wszystko, co było dla niego rdzeniem i istotą dramatycznej

kompozycji. W przejrzysty sposób odtworzył wymowę sceniczną nieuchwytnych szczegółów i rzeźbę całości. Dopomogło mu w tym niewątpliwie życie się ze sceną, wyobraźnia i praktyka reżysera odczytującego w lot partyturę dramatycznego zapisu. Niebagatelną rolę odegrały tu sugestywne didaskalia, które u O'Neilla nie pozostawiają scenografowi i aktorom pełnej twórczej swobody.

Tiusanen, idąc za wskazówkami O'Neilla, wysnuł z nich nie tylko swe spostrzeżenia i wnioski w sprawie „scenicznego obrazu”, ale właściwie i swą teorię *scenic images*.

Teorii tej poświęcił wstęp i zakończenie swego studium. Rozpatrzył stosunek amerykańskich krytyków lat trzydziestych do ich ówczesnego czołowego dramaturga i podobnie jak Gassner doszedł do wniosku, że żaden z krytyków amerykańskich nie zbadał dramatów O'Neilla z punktu widzenia sceny i teatru. Jedynym krytykiem, który spojrział wówczas na dzieło O'Neilla pod tym kątem widzenia, był Niemiec, Otto Koischwitz (*O'Neill 1938*), skądinąd zupełnie w USA nie znany. W krajach anglosaskich przeważało literackie spojrzenie na dramat, poza oczywiście Granville-Bakerem i nielicznymi szekspirologami. Obrazowi literackiemu (Caroline Spurgeon) przeciwstawia Tiusanen „obraz sceniczny”, ujęty jednak w zupełnie innym znaczeniu niż niemiecki *Bühnenbild*. Obraz sceniczny — *scenic image* — tkwi w partyturze dramatycznej. U historyków teatru używa się tego określenia przeważnie w stosunku do samego spektaklu z punktu widzenia jego wszystkich elementów.

Inaczej przedstawia się ta sprawa w teoretycznych założeniach Tiusanena. Ma on na uwadze przede wszystkim sam dramat, jego interpretację, ocenę, analizę zapisu, teatralność tekstu, który ma poprzez wszystkie komponenty w sposób sobie właściwy zagrać na scenie. Ten aspekt uważa Tiusanen za jedynie słuszny punkt wyjścia w szukaniu kryteriów oceny, co więcej, w poszukiwaniu metody i narzędzi badawczych. Dlatego jego interesująca praca może być czymś w rodzaju „rozprawy o metodzie” zastosowanej wobec twórczego dzieła O'Neilla. Czy może być stosowana generalnie? Tiusanen nie daje na to autorytatywnej odpowiedzi, ma pewne wątpliwości. W pouczającym

wstępie swej pracy pokazuje różne aspekty krytyki teatralnej w USA, a więc metodę biograficzną, psychologiczną, socjologiczną, literacką. Zwłaszcza w stosunku do O'Neilla posługiwano się często psychologią głębi. Tiusanen nie traci tych aspektów z pola widzenia, ale uważa, że choć są one nader ważne, muszą w ostatecznym wyniku być podporządkowane elementom teatralnym dzieła, gdyż inaczej nie tłumaczą dramatu, nie tworzą kryteriów oceny.

Jednakże w poszukiwaniu jednolitej metody czy teorii badawczej nasuwają się trudności natury ogólnej, z której autor zdaje sobie doskonale sprawę: „The paradox of every art theory is that it must fulfill two conflicting criteria: first coherence and clarity, second elasticity and comprehensiveness” (s. 8). Poszukując tej stosownej a jednocześnie elastycznej teorii odnajduje ją w pracach Harolda Peacocka, a przede wszystkim w jego studium *The Arts of the Drama* (1957). Peacock uwalnia w pewien sposób angielski termin *imagery* od jego znaczeń obrazowo-werbalnych, ponadto mówi o przenikaniu różnorodnych elementów i ich wzajemnym oddziaływaniu. W tym właśnie znaczeniu używa słów *interaction*, *interstructure*, *intertexture*. Dotyczy to i założeń ogólnych. Bardziej szczegółowy charakter nadaje terminowi „obraz” Rudolf Stann. Ciekawie podszedł do tego zagadnienia również Arthur Kutscher: „What do the words give to the performance”. Uchwycenie tego skomplikowanego zagadnienia stało się jednym z czołowych założeń współczesnych teorii dramatu. Tiusanen stara się je rozwiązać poprzez komponenty, które nazwał *scenic images* w rozróżnieniu od *stage images*, na co w języku polskim nie ma odpowiednika. Obraz sceniczny może być w tym sensie terminem wieloznacznym. Tiusanen nadaje jednakże swoim określeniom sens dokładny i wyrazisty. Pod tym kątem widzenia rozpatruje i konstrukcje słowne: dialog i monolog. Jak określa autor bliżej swe *scenic images*? Są to jego zdaniem krótkie scenki, w których różne środki scenicznej ekspresji osiągają swój zamierzony ładunek tematyczny („Achieve an effect charged with thematic significance” (s. 12). Określenie to wywiódł Tiusanen w następstwie przebadanego materiału. Używa go z kolei jako narzędzie analizy roboczej. Obrazy te złożone są z pewnych

cząstek — jednostek (*Units*). Taką jednostką-cząsteczką może być najdrobniejszy element badanej struktury. Świadomość tych struktur jest zarówno ważna dla krytyka teatralnego, teoretyka dramatu, jak i dla reżysera. Struktury wyodrębnione przez Tiusanena dotyczą wszystkich elementów dzieła i ich dramatycznej funkcji. Z tego punktu widzenia określa dialog i charakterystyczny dla O'Neill'a zmodyfikowany monolog, który nie jest właściwą repliką słowną, lecz wynurza się niejako spontanicznie z głębi psychiki i uczuć postaci scenicznych.

Teoria i krytyczne uwagi Tiusanena weryfikują się całkowicie w stosunku do dramatów O'Neill'a. W jakiej mierze może być ta metoda przydatna jako narzędzie badawcze wobec autorów współczesnych lub dawniejszych — to jeszcze według autora sprawa otwarta. Zastrzega się również, że nie tworzy norm i metodologicznych schematów. Niezależnie od zastrzeżeń i wątpliwości autora jest jego metoda badawcza interesującym etapem w ogólnym procesie rozwoju krytyki i teorii dramatu.

Wanda Lipiec, Łódź