

W zdeformowanym świecie. Przestrzenie dramaturgii przełomu XIX i XX wieku

Przełom XIX i XX wieku zapisał się w historii dramatu i teatru jako czas niezwykle intensywnych przemian. W dramaturgii tego okresu odzwierciedliły się bowiem nie tylko współczesne tendencje literackie obfitującego w najróżniejsze kierunki modernizmu, ale w tym samym stopniu – nowoczesne tendencje teatralne, zmierzające ku całościowej i gruntownej przemianie oblicza sceny. Zjawisko to, ze względu na swoją niespotykaną dotychczas intensywność i siłę, zyskało nazwę Wielkiej Reformy Teatru¹. Zapewne również splot tych dwóch czynników – przemian w teatrze i nagromadzenia najróżniejszych nurtów i kierunków modernistycznych – spowodował, że dramaturgia tego czasu stała się zjawiskiem fascynującym, ale w tym samym stopniu również dość trudnym w odbiorze.

Pisarze dramatyczni, pozostający pod wpływem Edwarda Gordona Craiga, Adolphe'a Appii i Georga Fuchsa – nazwanych Prawodawcami Reformy² – i realizujący w swoich utworach postulaty reżyserów i teoretyków teatru, zyskali właśnie dzięki temu dodatkowe możliwości. Najbardziej charakterystyczny i bodaj najistotniejszy, a przy tym chyba najbardziej rozpoznawalny postulat ojca Wielkiej Reformy – Edwarda Gordona Craiga – „geschaffen sein”³, w myśl którego to, co widz oglądał na scenie nie mogło

¹ Jest to nazwa wspólna, którą określa się wszystkie przemiany teatru zachodzące w latach 1881-1941. Reforma teatralna, to „okres w historii teatru, przypadający na przełom XIX i XX wieku, całokształt postulatów teoretycznych i dążeń, zmierzających w tym okresie do wyodrębnienia środków artystycznych właściwych tylko teatrowi i uznania teatru za sztukę samodzielną”, *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1968, t. 11, s. 427.

² Mianem tym określa ich Kazimierz Braun, idem, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 35.

³ Hasło to dotyczyło w głównej mierze scenografii scenicznej. Zgodnie z tym postulatem powinna ona zostać **wykreowana, stworzona z wyobraźni**, nie zaś, jak miało to miejsce w teatrze tradycyjnym, niepoddanym działaniu Reformy, mimetycznie, rzemieślniczo, często za pomocą płaskich malarskich dekoracji, odwzorowująca rzeczywistość znaną z codziennego doświadczenia, zob. E. G. Craig, *Über der Kunst des Theaters*, Berlin 1905.

być jedynie odwzorowaniem rzeczywistości, ale kreacją nowego, wcześniej nieistniejącego świata, w dramatach przełomu XIX i XX wieku znalazł swoje pełne odzwierciedlenie. Najbardziej typowym, a przy tym chyba najbardziej podkreślającym nowatorski walor dramaturgii przełomu wieków, sposobem realizacji tego postulatu była taka konstrukcja przestrzeni dramatycznej, w której prezentowano dwa sprzeczne względem siebie światy: mimetycznie odwzorowujący ten realnie istniejący i rzeczywisty, przeciwstawiony wykreowanemu przez twórcę świata, nigdzie wcześniej poza wyobraźnią niezobaczonemu. Właśnie w tej drugiej przestrzeni odnaleźć można nie tylko piękne feeryczne dale, tak bliskie marzeniom symbolistów, ale też miejsca przerażające, nasycone zdeformowanymi obrazami ludzi i rzeczy.

W tym miejscu wypada się zatrzymać. Powstanie takich właśnie przestrzeni umożliwia różnorodność kierunków i tendencji literackich, która stała się niejako znakiem rozpoznawczym modernizmu. Należy tu wszakże zwrócić uwagę na dość znaczący szczegół. Nie we wszystkich krajach wszystkie kierunki znalazły swoją pełną realizację. Jak się wydaje, w Rosji najsłabiej zaprezentował się pierwszy z antyrealistycznych kierunków, czyli dekadentyzm. Nie oznacza to jednak, iż nie można odnaleźć jego śladów⁴. Są one zauważalne również w dramaturgii tego nurtu. Tendencja do poszukiwania nowych przestrzeni, rozszerzania granic możliwości postrzegania, przy jednoczesnym założeniu istnienia tylko jednego prawdziwego świata, implikuje sposób tworzenia innej, drugiej, przestrzeni w utworach dramatycznych przełomu XIX i XX wieku. Jej sceniczną realizacją staną się projekcje wszelkiego rodzaju snów i urojeń (charakterystycznych przecież dla dekadentyzmu), zdeformowanych wyobrażeń świata dewiacji, których wykreowanie w dramacie umożliwia właśnie związek z najbardziej nowoczesnymi tendencjami teatralnymi. Na tradycyjnej, zdominowanej przez schemat scenie pudełkowej wystawienie dramatu eksponującego płaszczyznę inną niż realna stałoby się niemożliwe, a i tradycyjny teatr, przynajmniej utworu takiego by nie wystawił. W sukurs sztukom scenicznym przyszła więc idea przemiany sceny.

W utworach, które staną się ośrodkiem naszego zainteresowania: *Małym biesie* Fiodora Sołoguba⁵, *Czarnych maskach* Leonida Andriejewa

⁴ Szerzej na ten temat zob. J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981. O charakterystycznych pojęciach nurtu pisze też: T. Walas, *Dekadentyzm wśród prądów epoki*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 1, oraz eadem, *Ku otchłani*, Warszawa 1978.

⁵ Oczywiście mamy tu na uwadze nie najbardziej rozpoznawaną powieść Sołoguba, ale dokonaną przez samego autora jej sceniczną przeróbkę, funkcjonującą pod tym samym tytułem.

i *Gościach* Stanisława Przybyszewskiego istnienie podwójnej przestrzeni nacechowane zostało pewnego rodzaju odcieniem dekadentyzmu. Wspomnijmy tu jednak, iż w literaturze rosyjskiej próżno szukać tekstów zachwycających się inkrustowaną skorupą żółwia, czy zaskakujących obrazami wyuzdania i pożądania. Rosyjski dekadentyzm jest specyficzny. Dlatego też w niniejszym szkicu zrezygnujemy w dokładnego omawiania wszystkich jego cech, skupiając się raczej na przedstawieniu w konkretnych dramatach sposobu funkcjonowania drugiej przestrzeni i wskazaniu istniejących w niej deformacji oraz próbie odpowiedzi na pytanie o cel takich zabiegów. Owa druga przestrzeń, kreowana w dramatach, stanowić może zwierciadło chorej psychiki, dewiacji, przekroczenia norm moralnych. Kluczem, według którego dobrane zostaną teksty, nie będzie tu więc do końca wspólny kierunek literacki, lecz sposób istnienia i konstrukcji przestrzeni, w której odnaleźć można dwa równoległe światy: realny i wykreowany, odzwierciedlający targające bohaterem namiętności i lęki.

Dramat Fiodora Sołoguba, sceniczna autorska przeróbka powieści pod tym samym tytułem, rzadziej niż pierwowzór bywa ośrodkiem zainteresowania. Tymczasem właśnie w niej odnaleźć można specyficznie skonstruowaną przestrzeń, która nie tylko realizuje w pełniejszym stopniu założenia poetyki autora, ale również odzwierciedla najnowsze koncepcje nowatorskiego teatru. W niej również odnaleźć można deformacje, które nie tylko świadczą o literackich fascynacjach autora najbardziej przecież utożsamianego z kierunkiem, ale pozwalają lepiej zrozumieć utwór i zdiagnozować problemy bohaterów. Świat zdeformowany to, co zasługuje na podkreślenie, świat nierzeczywisty, równoległy wobec przedstawianych, naśladujących rzeczywistość miejsc. Pierwszym fragmentem, w którym można go zaobserwować jest opis snu Pieriedonowa. Warto zauważyć, iż w tekście pobocznym wyraźnie odnajdziemy właśnie wskazówkę dotyczącą tego stanu Pieriedonowa, co oczywiście można odczytać jako bezpośrednie nawiązanie do chwytów dekadentów, ale również, w kontekście rozważań o związkach tego dramatu z najnowszymi koncepcjami teatralnymi, jako podjęcie postulatu Craiga „*geschaffen sein*” i jego indywidualną realizację. Przyjrzyjmy się temu nieco uważniej:

Sen. Słyszać nieładnej dźwięki muzyki. Jest w niej coś mechanicznego, skrzypiącego. Wybiega gromada dziewcząt, ubranych uroczyście, pstrokato i bez gustu. Wszystkie one są grube czerwone podobne do kukieł

tańczą i gwizdzą, nie można usłyszeć słów. Wchodzą trzy Rutiłówny, też nieładnie ubrane. Są o wiele grubsze niż w rzeczywistości⁶.

Przytoczony fragment eksponuje brzydotę dziewcząt, poraża nią i przytłacza. Nie ma w tym oczywiście niczego zaskakującego, jeżeli wziąć pod uwagę estetykę dekadentyzmu. Niemniej jednak takie skonstruowanie tych postaci powoduje, że obraz ulega znacznej deformacji, odkształceniu, przestaje mieć cechy odzwierciedlenia, a staje się karykaturą. Dodatkowo, uwagę odbiorcy zwracają informacje dotyczące ich stroju i dźwięku, towarzyszącego całej scenie. Wydaje się, że dziewczęta owe zostały przedstawione, powtórzmy, nie tyle w sposób odzwierciedlający ich rzeczywisty wygląd, ale raczej karykaturalnie, co jest tu zabiegiem celowym, są przede wszystkim grube i brzydkie, odpychające, tępe, budzą wstręt u odbiorcy. I cecha ta dotyczy wszystkich odartych z ludzkich cech postaci, które w takt zespeconej, kakofonicznej melodii tańczą i klaszczą. Nie artykułują słów, mruczą coś, co przecież i tak nie ma żadnego znaczenia. To pusty dźwięk. Ale również on podkreśla ich ograniczenie i głupotę. Nie są przecież w stanie wyartykułować dźwięku ludzkiej mowy, zostały więc z tego człowieczeństwa odarte, zdegradowane do poziomu istot niższych, ograniczonych. Wszystkie dziewczęta narzucają się Pieriedonowowi, przekonanemu o własnej wartości i powodzeniu u płci przeciwnej. Przedstawiony w tym miejscu obraz nie tylko wypacza rzeczywistość, ale przede wszystkim skupia uwagę widza tylko na najbardziej odstrasżających, odpychających cechach wyglądu postaci, skontrastowanych z wyidealizowanym obrazem Pieriedonowa. Obecne w scenie kobiety nie urzekają i nie uwodzą, ale straszą i odpychają. Są karykaturami samych siebie, wystarczająco brzydkich w rzeczywistości. I tak właśnie widzi je Pieriedonow, u którego mania własnej wielkości powoduje, że otaczający go bohaterowie wydają się jeszcze gorsi niż w rzeczywistości są. Ich cechy negatywne są wyolbrzymione wprost proporcjonalnie do wyobrażeń o wielkości, randze i powodzeniu Pieriedonowa. Prawdopodobnie Pieriedonow właśnie tak je widzi, sen jest projekcją jego indywidualnego postrzegania otaczającej go rzeczywistości, w której nie ma miejsca na nic pięknego, poza nim samym. Tylko on stanowi tu centrum orientacji, on jest przedmiotem adoracji wszystkich, ale oni nie są wcale godni jego uwagi.

Pieriedonow w swoim przekonaniu o własnej wielkości pewny jest istnienia spisku otoczenia wymierzonego przeciw sobie. Ludzie ci – zazdrośnicy o jego przymioty, powodzenie i wymaginowaną pozycję – są zdolni do

⁶ Ф. Сологуб, *Мелкий бес*, Москва 1996, s. 65. Tu i dalej cytaty przytaczam w moim tłumaczeniu, strony podaję w nawiasach – J.G.

wszystkiego (również podania trucizny). Otaczający Pieriedonowa bohaterowie z kolei są przedstawieni jako odrealnione i, co ważne, odczłowieczone istoty, gdyż prawdopodobnie takie cechy nadaje im wypaczona wyobraźnia kreująca obraz. Wyraźnie jest to widoczne w obrazie halucynacji (obłądu – бреду) bohatera:

Gości już nie ma. Na scenie pojawiają się obrazy halucynacji Pieriedonowa. Niewyraźne straszne figury – królowie, damy, waleci. Na początku szepczą, chowają się przed Pieriedonowem. Potem są coraz śmielsi. Biegają, ciągną, drażnią Pieriedonowa, pokazują mu język, otwierając usta robią przeraźliwe miny (s. 86).

Nie ulega wątpliwości, że jest to projekcja omamów bohatera. Niemniej jednak na uwagę zasługuje coś innego. Wszystkie postacie pojawiające się w tym fragmencie są podobne nie do ludzi, ale do karcianych figur. Można to tłumaczyć dwojako. Otoczenie bohatera to osoby dwulicowe, fałszywe, których prawdziwych motywów i charakterów nie sposób poznać. To oczywiste. Z drugiej strony, ich przedstawienie w formie karcianych figur odzwierciedla nie tylko zdeformowanie, ale przede wszystkim zdegradowanie ich człowieczeństwa. To nie przerysowany obraz ich mało pozytywnych cech, czy równie przerysowany wizerunek negatywnych bohaterów. Obraz ten implikuje zupełnie inny sposób ich postrzegania. Przestali być ludźmi, a stali się jedynie elementami jakiejś bliżej niesprecyzowanej gry, prowadzonej przez nieznanne czynniki, silniejsze od bohatera i źle do niego nastawione. Jeżeli bohater tak właśnie postrzega otaczający go świat lub jeżeli świat ten rzeczywiście taki jest, a chorobliwa projekcja jest jedynie plastycznym przedstawieniem, trudno szukać tu pozytywnych wartości. Świat snu i urojenia poprzez plastykę deformacji przeraża, ale jednocześnie obnaża cechy otoczenia bohatera i jego własne problemy psychiczne.

Projekcję urojenia jako wizji obecnej w drugiej przestrzeni dramatu odnaleźć można również w *Czarnych maskach* Andriejewa. Tu jednak (w przeciwieństwie do *Małego biesa*) w tekście pobocznym zabraknie eksplicytnie wyrażonej informacji, dotyczącej urojonego/kreowanego charakteru tej części utworu. O tym, że miejsca przedstawione w sztuce są jedynie wytworem chorego umysłu zamkniętego w wieży Lorenza dowiadujemy się znacznie później, ze słów żony głównego bohatera. Przedtem jednak na scenie pojawiają się postacie w maskach, pająki, staruchy, a w końcu sam Lorenzo w trumnie i obok niej. Wokół bohatera powstaje świat powołany do życia jedynie przez moc lub słabość jego umysłu. Ale nie jest to miejsce będące lustrzanym odbiciem rzeczywistości. Nie jest to nawet gabinet krzywych zwierciadeł (taki mógł być sen Pieriedonowa), lecz raczej projekcja tych

sił i namiętności, które destrukcyjnie wpływają na egzystencję człowieka, a jednocześnie są jej niezbywalną częścią. W przestrzeni tej odnajdziemy zarówno symbole od wieków znane (pająk, pajęczyna – symbolizujące sieć intryg), postacie w różnokolorowych maskach (skrywające prawdziwe zamiary), staruchy (czyhające na ludzkie życie i decydujące o jego losach), jak również wykreowany obraz najstraszniejszej obawy samego bohatera: momentu jego śmierci. Obrazy tego świata jawią się jako rzeczywiste (poza ostatnim, w którym widzimy leżącego na marach Lorenza). Ich wymyślony, wykreowany charakter podkreślają słowa żony bohatera, donny Franceski, uprzedzającej gości o dziwnym zachowaniu męża:

Chciałam Państwa prosić o wielką łaskę. Wicie zapewne, że mój mąż hrabia Lorenzo, nie jest całkiem zdrow. Oczekuje gości, których nie zapraszaliśmy, a was zapewne weźmie za swoich gości. Nie okazujcie proszę zdziwienia i nie wyprowadzajcie go z błędu⁷.

Więc to wszystko, co miał okazję obserwować odbiorca nie zdarzyło się. Przygotowania do balu ciągle trwają, a sceny wcześniej przedstawione to tylko projekcja wyobraźni Lorenza. Sceny te jednak są tylko wizją, prawdziwą tylko na scenie (w dramacie), ale nie w rzeczywistości. Koszmarem, strasznym, pełnym urojeń snem. W którym do głosu dochodzą nie przemyślenia i idee bohatera, lecz konkretyzują się w zdeformowanych (pozbawionych twarzy, symbolicznych, nieżywych) postaciach targające nim obawy i urojenia. W gruncie rzeczy to świat straszny, przerażający, ale jednocześnie korzystający z najbardziej nowatorskiej koncepcji Craiga, w myśl której na scenie powinien powstać świat, „który nie istnieje nigdzie poza wyobraźnią autora”. Ten świat – masek i pajaków – to produkt wyobraźni. Nie piękny i urzekający, ale, podobnie jak miało to miejsce w przypadku dramatu Sołoguba, przerażający i zdeformowany, pełen strachu i urojeń.

Przerażający świat, przypominający przestrzeń z już omówionych dramatów, skonstruował również Stanisław Przybyszewski w swoim epilogu dramatycznym, zatytułowanym *Goście*⁸. W tym przypadku jednak trudno dokonać podziału przestrzeni dramatu na dwie przeciwstawne części. W *Gościach* owa granica, choć istnieje, jest dość trudna do sprecyzowania i wyraźnego wytyczenia. W tekście pobocznym również trudno szukać wyraźnych wskazówek. Niemniej jednak podział ów jest obecny. Przebiega on pomiędzy światem realnym (zamkiem, bawiącymi się gośćmi i żoną bohatera), a tą częścią dramatu, w której pojawiają się: nieznajomy, gość i star-

⁷ L. Andriejew, *Черные маски* [online], http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_1050.shtml [15.09.2012].

⁸ Tekst tego dramatu zacytowałam z zasobów biblioteki cyfrowej [online], <http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=11962&from=FBC> [15.09.2012].

cy. To właśnie Gość, prześladowający głównego bohatera – Adama, przywoła przestrzeń przerażającą i zdeformowaną. Skąpaną w czerni, krwi, poczuciu krzywdy, bólu i winy. Pojawia się ona w wypowiedziach, funkcjonuje jako nienamacalny, ale nieunikniony świat, symbolizowany przez metaforyczną czerń skrzydeł, pojawiających się w złowroźnie brzmiących dialogach. Słowa Gościa tworzą bowiem inny świat: taki, w którym znajdzie się bohater, naznaczony zbrodnią, złym postępkami (s. 18). Miejsce to, sugestywnie kreowane w wypowiedzi Gościa, staje się czymś realnym, zapowiedzią przyszłości, której nie da się zmienić i na nią wpłynąć. Nie może przed nim uciec, o czym sam bohater wie, mówi o tym: „nie, nie, ten straszny gość nie da nam spokoju”. Koszmar czarnych skrzydeł, które rozpościera przed nim Gość tworzy aurę niepozwalającą wyzwoić się spod jej wpływu. Przyciągającą, duszną, straszną. Wiadomo, że Adam nie uwolni się i pokonany zdecyduje się poddać sile pojawiającej się w słowach Gościa. Czarny świat zatryumfuje, przyciągnie i wessie bohatera. Ów czarny świat mógłby być metaforą piekła, gdyby nie wypowiedź budzącej strach postaci, sugerująca, że ono nie istnieje. Podobnie, jak nie ma również boskiej sprawiedliwości. Za przekroczenie normy moralnej spotka każdego kara, ale nie wymierzy jej boski trybunał. Ten świat, czarna otchłań, to miejsce kary. Stworzony nie przez dążącego do wyrównania rachunku krzywd człowieka ani też powstały na rozkaz stwórcy. Jest wytworem ludzkiej namiętności i popędu, prymitywnego, archetypicznego poczucia konieczności poniesienia kary i jednoczesnego strachu przed nią, panicznego, przeszywającego na wskroś poczucia przekroczenia najświętszego z zakazów.

Z przedstawionego powyżej przeglądu wyłaniają się pewne prawidłowości. Dramaturgia przełomu XIX i XX wieku korzysta zarówno z wypracowanej przez dekadentyzm metody konstruowania drugiej rzeczywistości, wprowadzanej do utworu w postaci halucynacji lub snu, jak i z postulowanych przez Wielkich Reformatorów koncepcji tworzenia przestrzeni scenicznej. Wypada podkreślić, że właśnie przemiany teatru umożliwiły powstanie dramatów prezentujących na scenie przestrzeń snu lub halucynacji, wkomponowanej w zasadę „*geschaffen sein*”. Prezentowane tu dramaty różnią się jednak od tekstów późniejszych. Ich przestrzeń podlega deformacji. Jakby autorzy chcieli zwrócić uwagę na prawidłowość znaną od lat, że świat nie jest idealny. Nie starali się jednak pokazać na scenie chociażby miejsca zbliżonego do idealnego. Wręcz przeciwnie. Sen, koszmar, urojenie i strach – oto siły rządzące przestrzenią omówionych dramatów. Miejsca w nich przedstawione cechuje nie tylko daleko idąca deformacja względem tak zwanej obiektywnej rzeczywistości, ale również

wprowadzenie postaci i miejsc odrealnionych, produktów własnych obaw, namiętności, strachów, czy też po prostu chorej wyobraźni.

Świat ten, zaludniony przez karciane figury i postacie w maskach, pokazuje, jak bohaterowie postrzegają rzeczywistość, ale również obnaża ich obawy i lęki. I w świecie tym nie odnajdą ukojenia ani istoty zdolnej zmasać ich winy, nie tworzą raj. Wydaje się, że ich wyobraźnia nie tworzy miejsca ucieczki ani ukojenia. Ponad światem realnym nie ma nieba ani raj, nie ma też świata idei, z której mogłaby zstąpić boska istota, zdolna uratować człowieka. Dla bohaterów dramaturgii przedstawionej w niniejszym szkicu

niebo Boga nie skrywa; rozpacz (...) nie zna schronienia w nadziei wiecznej błogości; cierpień swych nie składamy u stóp krzyża; poświęceń naszych nie zliczy pamięć kochającego i czujnego bóstwa; jęków i skarg nie słucho Duch rozumny, klęsk nie unicestwi moc nadprzyrodzona. I nikt nas nie ukarze za nasze szczęście ziemskie. Poza mogiłą nie ma dla nas nagród ani kary. Ziemia – to początek i koniec naszego indywidualnego bytu⁹.

A na tej ziemi dręczą ich własne koszmary.

⁹ Są to słowa polskiej pisarki epoki Młodej Polski. Zaczepnięto je ze strony internetowej [online], <http://www.bylinski.pl/uwagi-na-marginesie-lektury-marii-komornickiej> [13.09.2012].

SUMMARY**Изуродованное пространство.****Пространство драматургии конца XIX и начала XX веков**

В статье анализируются драмы Ф. Сологуба: *Мелкий бес*, Л. Андреева: *Черные маски* и Ст. Пшибишевского: *Гости*.

В структуре вышеназванных произведений, кроме реалистической плоскости, обнаруживается „другое” нереальное пространство: сна или изображения. Проведенный анализ показал, что эта часть пространства является изуродованной и в ней отражаются все плохие черты героев: страх, влечение, болезнь.