

stałe elementy formalne, układające się w pewne wzory, tematy i modele. Artykuł Ł. A. Morozowej jest interesującą próbą dotarcia do tych elementów.

Zbiór prac pod tytułem *Woprosy žanrow russkogo folklora* są dowodem pewnych tendencji w badaniach folklorystycznych. Górującą tendencją jest tu nauka o rodzajach i gatunkach literackich.

Wanda Lipiec, Łódź

Paul Vernois, *LA DYNAMIQUE THÉÂTRALE D'EUGÈNE IONESCO*.

Edition Klincksieck, Paris 1972, ss. 308.

Obszerna już bibliografia prac poświęconych dramaturgii Eugène'a Ionesco wzbogaciła się o nową, ciekawą pozycję. Rozprawa P. Vernois *La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco* odznacza się wśród dotychczasowych publikacji o teatrze czołowego przedstawiciela teatru absurdu spojrzeniem o tyle oryginalnym, że usiłującym w sposób szczegółowy odsłonić strukturę samych dramatów. Za interesowania Vernois twórczością Ionesco sięgają okresu wcześniejszego, czego dowodem opublikowany w 1970 r. artykuł *Ionesco a krytyka*¹ przedstawiający sposób, w jaki polemika z krytyką doprowadziła dramatopisarza do wyłożenia własnych poglądów na istotę dramatu.

Dotychczasowe monografie dramaturgii Ionesco, z których jako najwartościowsze wymienić należy prace takich autorów, jak Simone Benmussa², J. H. Donnard³ czy Claude Abastado⁴, zawierają wiele cennych informacji o twórczości Ionesco, stosują jednak głównie

tradycyjną metodę genetyczną. Nie wyrzeka się jej także Vernois, tym bardziej że sam Ionesco swoimi licznymi wypowiedziami i publikacjami⁵, w których formułuje zasady swojej twórczości, a nierzadko interpretuje własne utwory, zachęca krytyków do rozpoczynania wszelkich rozważań od omówienia sylwetki i poglądów pisarza lub od rozpatrywania jego twórczości w aspekcie wypowiedzi teoretycznych. Wypowiedzi te, będące obiektywnym opisem doświadczeń Ionesco, nie mogą wprawdzie dostarczyć wniosków dotyczących ogólnych zasad twórczości, są jednak czynnikiem ułatwiającym w znacznym stopniu zrozumienie i interpretację jego dramaturgii.

Część genetyczna pracy zajmuje tym razem niewiele miejsca. Jest to pierwsza część publikacji, w której autor przypomina literacką biografię dramaturga, wspominając wielokrotnie już omawianą batalię Ionesco z krytyką, zresztą nieaktualną w chwili, kiedy twórczość autora *Lekcji* nie budzi już tylu kontrowersji, a sam Ionesco wzbudza szacunek jako członek Akademii Francuskiej.

Za główną zasadę kreacyjną Ionesco uznaje Vernois sceniczne urzeczywistnienie archetypów poprzez ukazywanie zaskakujących wizji pozwalających na zerwanie chronologii czy swobodne przejścia od realnego do nierealnego. Ionesco burzy dotychczasowy podział na gatunki dramatyczne. Korzystając w sposób dowolny z elementów bardzo różnorodnych, podważa jednocześnie tradycyjne rozumienie pojęć takich, jak tragizm czy patos. Poprzez ciągle prowokowanie i za-

¹ P. Vernois, *Ionesco et la critique*, [w:] *Travaux de linguistique et de littérature*, publié par le Centre de philologie et de littérature romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Paris 1970, vol. VII, 2, p. 173 - 186.

² S. Benmussa, *Ionesco*, Paris 1966, Coll. „Théâtre de tous les temps”.

³ J. H. Donnard, *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris 1966.

⁴ C. Abastado, *Ionesco*, Bordas, 1971, Coll. „Présences littéraires”.

⁵ E. Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, N.R.F., Paris 1962, Coll. „Pratique du Théâtre”.

skakiwanie widza, rezygnację z anegdoty, zerwanie z konwencją teatru tradycyjnego usiłuje pokazać na scenie podstawowe sprzeczności egzystencji ludzkiej, jak niemożność porozumienia się czy liczenia na innych w obliczu sytuacji kryzysowych.

Część druga, „Ukierunkowanie akcji”, poświęcona jest poszukiwaniom typowych dla dramaturgii Ionesco prawidłowości formalnych i ich odpowiedników znaczeniowych. W rozdziale „Od obsesji do geometrii scenicznej” autor zwraca uwagę na geometryczny układ sztuk Ionesco. Teatr Ionesco jest ustawiczną próbą ujawniania pewnych archetypów wspólnych autorowi i widzowi. Pulsacyjne przejawianie się tych archetypów bez pośrednictwa anegdoty prowadzi do uporządkowania ich w stale powtarzające się formy porównywalne z formami geometrycznymi. Elementy geometryczne porządkujące sztuki Ionesco to kierunek pionowy i koło oraz jego warianty. Przejawów ukierunkowania pionowego dopatruje się Vernois w licznych płaszczyznach. W płaszczyźnie semantycznej urzeczywistnia ono symbol metafizycznej ucieczki od kontekstu banalnych realiów w sferę marzeń i wolności. To, co w górze, jest u Ionesco utożsamione z krainą ciepła, światła i szczęścia; to, co w dole, kojarzy się z pojęciem wilgoci, grzęzawiska i niepowodzenia. Dramaturgiczna realizacja archetypu wyraża się w licznych scenicznych wejściach i zejściach bohaterów, we wznoszeniu i spadaniu zarówno postaci, jak i przedmiotów. Autor wymienia także cały szereg elementów scenografii i zabiegów ułatwiających techniczną realizację tych manewrów. Interesująco przedstawia się porównanie zabiegów Ionesco z realizacją tego samego archetypu przez innych dramaturgów francuskich, jak Corneille, Racine czy Montherlant. Jeszcze bardziej wielopłaszczyznowo jawi się w sztukach Ionesco struktura koła. Spotykamy koła materializujące się w elementach scenografii, w uporządkowaniu

zdarzeń według tego samego schematu, w ruchu scenicznym polegającym na otaczaniu protagonisty przez inne postacie, zwierzęta czy przedmioty. Jawi się także forma koła w konstrukcji dialogów, a wreszcie na płaszczyźnie semantycznej wyraża się przez symboliczne lub literalne osaczenie bohatera. Vernois doszukuje się również struktur przypominających warianty koła, jak kula, kłębek czy spirala. Kula jako przestrzenny odpowiednik koła wyraża się zwykle w odseparowaniu miejsca egzystencji protagonistów od świata zewnętrznego, urzeczywistniając w ten sposób ideę alienacji; kłębek jako rezultat nałożenia się kilku okręgów powstaje w wyniku ruchu postaci lub na płaszczyźnie językowej jako efekt gry słów o podobnym brzmieniu; spirala wreszcie wynikająca z połączenia ruchów pionowych z okrężnymi przejawia się zarówno na płaszczyźnie scenicznej, jak i akustycznej poprzez odpowiednie regulowanie tempa i głośności wypowiedzianych kwestii.

Wydaje się, że autor bardzo trafnie wskazał na powtarzające się struktury. Symbolika koła ograniczającego mikrokosmos sceniczny, tak typowa dla współczesnej literatury (Camus, Beckett), wprowadzająca element niepokoju, zamknięcia czy osaczenia, najpełniej i w najbardziej różnorodny sposób zrealizowana została właśnie przez Ionesco. Szczegółowa analiza dramatów ujawnia zaskakującą adekwatność wielu elementów struktury pełniących tę samą funkcję znaczeniową. Spostrzeżenie o prawidłowości występowania koła może być traktowane jako wskazówka dla reżyserów i scenografów, którzy bez obawy o wypaczenie idei dramatu mogą wzbogacać scenografię o te elementy nawet wówczas, kiedy didaskalia ich nie przewidują.

Kolejny rozdział o problemie czasu jako czynnika dramatycznego wprowadza znane rozróżnienie na czas realny i fikcyjny. Czas fikcyjny nie istnieje w dramatach Ionesco; w świecie postaci

sztuk czas jest zawieszony, kategorie czasowe zniesione, nie można także mówić o czasowym uporządkowaniu wydarzeń. Czas jawi się natomiast w dwóch negatywnych formach, zauważonych zresztą już wcześniej przez krytykę: w powtórzeniach i przyspieszeniach. Autor zwraca uwagę na agresywny charakter przyspieszeń wyrażających się w gwałtownym nagromadzeniu ruchu, słów, przedmiotów czy sytuacji, przypominających pod tym względem telewizyjne programy reklamowe. Druga istotna uwaga dotyczy ich funkcji estetycznej polegającej na integracji scen czy sekwencji pierwotnie niespójnych oraz na przyciąganiu swym gwałtownym charakterem uwagi widza. Vernois usiłuje jednoznacznie zinterpretować wszystkie te bardzo różnorodne rodzaje akceleracji, przypisując im funkcję odzwierciedlania stopniowej utraty kontroli jednostki nad sobą i nad cywilizacją, w której przyszło jej egzystować.

Nie mniej interesujący wydaje się rozdział omawiający nawroty i powtórzenia elementów typowych dla Ionesco. Analizuje tu autor elementy bardzo różnorodne, od postaci, struktur językowych, obsesyjnych obrazów po całe sytuacje czy sekwencje. Vernois przypomina bogate tradycje tego typu zabiegów w teatrze i stwierdza, że u Ionesco przybierają one wieloraki charakter — od budowania sytuacji wokół tego samego schematu, poprzez nawroty elementów z dramatów wcześniejszych, tyle że w formie bardziej rozbudowanej, aż po nawroty tych samych postaci czy dosłowne powtarzanie tych samych fragmentów.

Kolejny rozdział przynosi badania nad możliwościami interpretacyjnymi dramatów Ionesco. Autor próbuje do poszczególnych sztuk przyłożyć sztyry socjologiczne, psychoanalityczne i polityczne. Rezultatem tych dociekań jest tablica obrazująca rozmieszczenie różnych tematów w kolejnych sztukach. Podzieliwszy twórczość Ionesco na trzy chro-

nologiczne okresy, Vernois stwierdza, że w pierwszym okresie przeważa tematyka socjologiczna, aby ustąpić miejsca kolejno politycznej i dominującej w ostatnich sztukach tematyce metafizycznej.

Stwierdzenie to zamyka część pierwszą, którą należy uznać za bardzo interesującą zarówno ze względu na propozycje metodologiczne, jak i na ciekawe, rzeczowe uogólnienia dające w miarę pełny obraz prawidłowości występujących w omawianych dramatach.

Kolejną część, zatytułowaną „Dynamika i architektura sceniczna”, rozpoczyna analiza postaci występujących w dramatach Ionesco. Podział na „personnage-pivot” i „personnage-rouage” (postać o funkcji podstawowej i postać o funkcji służebnej) odpowiada tradycyjnemu rozróżnieniu na postaci pierwszo- i drugoplanowe. Czynnikiem uzasadniającym wprowadzenie nowych terminów jest zdaniem Vernois zdecydowana różnica dzieląca postaci Ionesco od postaci sztuk tradycyjnych. Głównym wyróżnikiem jest tu całkowity brak ich indywidualizacji, prowadzący do faktu, iż nie wyobrażają one typu czy charakteru, lecz reprezentują człowieka abstrakcyjnego, człowieka w ogóle zainteresowanego problemami egzystencji. Cechy takich postaci nie wynikają z ich odróżnienia od innych czy działalności skierowanej ku innemu, lecz ze swoistych zasad przyczynowości zawartych w samym dziele. Autor zwraca uwagę na dynamiczny charakter „personnages-pivots” i statyczny „personnages-rouages”, które w późniejszych sztukach mają tendencję do zanikania na rzecz znaczących przedmiotów, uosabiających przeszkody w działalności protagonistów.

Rozdział poświęcony wskazówkom autorskim dotyczącym scenicznych realizacji dramatów analizuje wizję sceniczną zawartą w didaskaliach, a obejmującą scenografię, efekty świetlne i akustyczne. Zgodnie z poetyką Ionesco sceneria jego dramatów jest banalna i stereotypowa. Stąd też częste występowanie ty-

powych mieszczańskich wewnątrz z ich atrybutami: kanapami, fotelami, podniszczonymi krzesłami. Dopiero w tak przygotowaną scenerię Ionesco wprowadza składniki zaskakujące. Elementy marzeń sennych zawarte są bowiem w warstwie akustycznej, składają się na nie kakofonia dźwięków nieartykułowanych, głosy dobiegające z zewnątrz (*les voix off*), spotkać je można także w efektach świetlnych, a zwłaszcza w takich, które Vernois nazywa dioramą lub dziecięcą feerią, objawiającą się w scenach przypominających cyrkową błazenadę, mechaniczny ruch kojarzący się z efektami kina niemego, nieruchome obrazy gwałtownie się ożywiające, zapadanie się postaci, występowanie postaci-marionetek czy autentycznych kukieł. Wszystkie te zabiegi służą urzeczywistnieniu bezpośredniego związku między konkretem a abstrakcją, między tym, co realne, a tym, co nierealne. Upatruje tu Vernois wpływ poetyki Artauda, a nawet, powołując się na wypowiedź samego Ionesco, dramaturgii S. I. Witkiewicza.

Osobny rozdział poświęcony jest analizie przedmiotów i miejsc znaczących w sztukach, głównie tych, które służą stworzeniu wrażenia zamknięcia bądź osaczenia postaci lub ukazują niemożność porozumienia się.

Fragment zajmujący się omówieniem typowych dla dramaturgii Ionesco struktur zawiera opisy takich powtarzających się elementów, jak sceny kalejdoskopowe, nieruchome obrazy, sekwencje przejściowe (wstawki autotematyczne), sceny metamorfozy (wyrażające retrospekcje lub introspekcje), sceny ukazujące postaci lub głosy z zewnątrz, a także sceny o motywacji realistycznej, występujące wprawdzie fragmentarycznie, ale konstruowane według konwencji klasycznej.

Problem współgrania wszystkich elementów scenicznych, jak ruch, efekty akustyczne, gra światła, gest i ich rytm, jest przedmiotem zainteresowania kolejnej części. Wynikiem bardzo drobiazgo-

wych rozważań jest stwierdzenie, że wszystkie te elementy współpracują w rytmicznym tworzeniu i opadaniu napięcia według krzywej przypominającej sinusoidę. Intensywność dźwiękowa towarzyszy intensywnym gestom i efektom świetlnym, a następnie natężenie wszystkich tych elementów równolegle opada. Powstaje w ten sposób stały rytm *crescendo-descrescendo*.

Ostatnia część publikacji dotyczy struktury językowej dramatów Ionesco. Wylicza tu autor typowe dla dramaturgii Ionesco zabiegi, jak zniekształcenia, zerwania czy zamierzoną niespójność dialogów. Dalej omawia styl „plebejski”, parodię językową, styl parataktyczny, stereotypy językowe, rytm zdania, grę słów, humor językowy.

Należy dodać, że praca zawiera wyczerpującą bibliografię dzieł Ionesco oraz monografii, artykułów i nieopublikowanych rozpraw doktorskich poświęconych jemu i jego dziełu. Zaopatrzona jest także w tablicę danych bibliograficznych pisarza, indeks dzieł, postaci, sztuk, indeks nazwisk oraz tematów i elementów dramaturgicznych omawianych w pracy, posiada też cały szereg tablic, wykresów i schematów.

Praca Paula Vernois w wyniku skrupulatnej i wielopłaszczyznowej analizy dramatów dostarcza wniosków obejmujących te spośród cech dramatopisarstwa Ionesco, które można zaliczyć do prawidłowości dotyczących całej twórczości opatrzonej mianem teatru absurdu, ale wykazuje także cechy świadczące o oryginalności i odrębności pisarza. Ponadto Vernois uwypukla zabiegi świadczące o zerwaniu autora *Lekcji* z konwencją teatru tradycyjnego, a jednocześnie dowodzi, że jego dramaturgia kontynuuje niektóre wzory zaczerpnięte z tradycji literackiej.

Należy dodać, że pomimo powoływania się Vernois na konkretne inscenizacje dramatów, a także na wypowiedzi ich autora, przykłady te nie stanowią nigdy materiału dowodowego, ten bowiem

czerpany jest wyłącznie z tekstów dramatów. Postawa ta ogranicza, być może, możliwości interpretacyjne, niemniej stanowi o pewnej obiektywności metody krytyka i wysuwaniem wnioskom nadaje jednoznaczny charakter.

W powyższym omówieniu uwypuklono te elementy, które mogą być traktowane jako propozycje metodologiczne dla badaczy zajmujących się twórczością innych przedstawicieli teatru absurdu.

Sporo nieporozumień wynikało z prób stosowania metod zapożyczonych z badań nad teatrem realistycznym opartych na kryteriach takich, jak autentyczność języka, prawdziwość postaci czy prawdopodobieństwo sytuacji. Ostatnio krytycy coraz częściej zdają sobie sprawę z konieczności unowocześnienia metod badawczych i znalezienia nowych kryteriów, które pozwoliłyby wyjaśnić te sztuki teatralne, które wymykały się dotąd próbom interpretacji i klasyfikacji. W tej sytuacji propozycje P. Vernois wydają się szczególnie cenne, spełniają bowiem wymienione postulaty. Metoda Vernois zastępuje tradycyjnie stosowane kategorie kryteriami formalnymi, przedmiotem jego badań jest wewnętrzna struktura dramatów oraz wzajemne zależności między poszczególnymi jej elementami.

Drogi poszukiwań Vernois różnią się w sposób zdecydowany od dotychczas wydawanych rozpraw tego typu. O ich skuteczności świadczyć może zadowalający stopień wyjaśnienia teatru Ionesco. Większość wniosków bezpośrednio wynika z odsłonięcia wewnętrznej harmonii strukturalnej. Vernois pokazuje, że dramaty Ionesco, oparte na chaotycznych, obsesyjnych wizjach, na płaszczyźnie formalnej konstruowane są w sposób konsekwentny i precyzyjny. Dzięki tym stwierdzeniom przekonujemy się, że satysfakcja estetyczna płynie w wypadku tego typu twórczości z odkrywania perfekcji formalnej i sposobu, w jaki elementy struktury obsługują znaczenia. Stąd też zrozumienie dramatu polega na

rozpoznaniu zabiegów formalnych, ich symetrii i harmonii. W aspekcie powyższych uwag wypowiedź E. Ionesco, który w przedmowie do omawianej rozprawy stwierdza, że nikomu dotąd nie udało się lepiej zrozumieć jego twórczości niż P. Vernois, nie wydaje się tylko formułą grzecznościową.

Renata Modrewska-Węglińska,
Wrocław

J. L. Styan, *THE ELEMENTS OF DRAMA*, wyd. V. Cambridge University Press, 1969, ss. 306.

Wśród książek z zakresu teorii literatury praca J. L. Styana *The Elements of Drama* zasługuje niewątpliwie na szczególną uwagę. Jest ona wprowadzeniem do teorii dramatu, proponującym wszechstronną krytykę elementów składających się na dramat, który zgodnie z koncepcją autora może być rozpatrywany tylko i wyłącznie jako połączenie składników literackich i scenicznych. Styan uważa, że sztuki powinny być oglądane w prezentacji scenicznej, a nie czytane: tekst sztuki jest tylko jednym z elementów tworzących dramat jako całość. W związku z tym prawdziwym kryterium walorów dramatu są przeżycia estetyczne widza obejmującego całość kształt jego wartości, nie zaś czytelnika poznającego tylko jego warstwę literacką.

Swoje rozważania ilustruje Styan licznymi przykładami zaczerpniętymi ze sztuk Szekspira, Ibsena, Czechowa, Wilde'a, Shawa, Anouilha, Strindberga, Pirandella, Synge'a, Sartre'a, Eliota i innych. Opierając się na arcydziełach światowej dramaturgii autor przeprowadza wszechstronną i wnikliwą analizę wybranych przez siebie fragmentów.

Praca Styana składa się z trzech części: I. „Partytura dramatu” („Dramatic Score”), II. „Instrumentacja” („Orchestration”), III. „Wartości” („Values”).

Warto podkreślić, że autor posługuje się nomenklaturą muzyczną. Korzysta on