

RECENZJE

Robert J. Nelson, „PLAY WITHIN A PLAY”. THE DRAMATIST’S CONCEPTION OF HIS ART: SHAKESPEARE TO ANOUILH. New Haven: Yale University Press, 1958. Paris: Presses Universitaires de France, s. XIII + 182.

Robert J. Nelson, autor *Play Within a Play*, już na samym początku, jeszcze we wstępie do swojej książki, przyznaje się do zależności od *The Idea of Theater* F. Fergussona. Przypomnijmy, iż wydana w r. 1949 książka Fergussona uznana została w Stanach Zjednoczonych za jedną z najciekawszych prac na temat teatru, powstałych w ostatnich czasach w Ameryce (por. np. William O’Connor, *An Age of Criticism, 1900–1950*, s. 152). Fergusson, nawiązując do znakomitych osiągnięć Cambridge School of Classical Anthropologists (reprezentowanej głównie przez takich uczonych, jak Cornford Harrison czy Murray), przyjmuje, że tragedia wywodzi się w prostej linii z rytuału i mitu oraz z istoty swojej jest rytuałem. Stawiając sobie przy tym pytanie, co było pierwsze: mit czy rytuał, Fergusson zdaje się uchylać od odpowiedzi zaznaczając, iż miałyby ona znaczenie tylko historyczne. Nelson, przyznając się do zależności, zastrzega, iż w zasadzie nie zgadza się z ideą teatru F. Fergussona. Układ książki jednak, owe aprioryczne i efektowne formuły-tytuły, motta poprzedzające każdy rozdział, liczne w końcu odwoływania się do sformułowań Fergussona unaoczniają czytelnikowi znającemu *The Idea of Theater*, jak częstą lekturą Nelsona musiała być ta książka. Ten fakt nie przeszkadza jednak stwierdzić, iż Nelson usiłuje podjąć polemikę z Fergussonem. Piszę — usiłuje, albowiem trudno tutaj

mówić o rzeczywistej polemice, choćby z racji odmiennego przedmiotu badań czy, żeby tak powiedzieć, odmiennej estetyki traktowanych zagadnień. Fergusson zajmował się dramatami, które były bardziej „naśladowaniem działania ludzkiego”, Nelson zaś analizuje utwory, które, żeby posłużyć się cytatem przez niego przytoczonym, „są bardziej opowieścią o nich samych, zapisem skrupułów i wahań ich twórców w trakcie tworzenia” (Leslie Fiedler).

Pierwszy rozdział pracy Nelsona nosi charakter wywodu teoretycznego. Znajdujemy tutaj liczne rozróżnienia terminologiczne i definicje. Forma „teatru w teatrze”, bo tak chyba powinniśmy przełożyć angielskie *play within a play* (co odpowiada niemieckiemu *Das Schauspiel im Schauspiel* lub *Das Spiel im Spiel* czy *Bühne auf der Bühne*, francuskiemu *théâtre dans le théâtre* lub *scène sur la scène*, włoskiemu *teatro nel teatro*, zgodnie ze znaczeniem, jakie nadaje temu zwrotowi L. Pirandello we wstępie do swojej *Trylogii teatralnej*), przysparza niemało trudności właśnie terminologicznych, właśnie w sferze definicji. Nelson stara się te trudności pokonać wstępnym bojem w pierwszym rozdziale. Czasami jednak swaista apodyktyczność krytyka budzi pewne zastrzeżenia. Sztuka teatralna nie jest dla Nelsona rytuałem ani w swojej strukturze, ani w swojej treści. To stwierdzenie jako podstawa opozycji wobec „idei teatru” Fergussona pozwala Nelsonowi na kilka uwag natury teoretycznej na temat istoty rytuału, tragedii, komedii itd.

Różnica między rytuałem a widowiskiem teatralnym (*play*) polega, zdaniem Nelsona, na różnicy światów, w jakie zostaje przeniesiony uczestnik rytuału czy tragedii. Nelson nie precyzuje, kto jest tym uczestnikiem, widz czy np. aktor w przypadku widowiska teatral-

nego. Gdzież tedy tkwi różnica między światem tragedii a światem rytuału? Między nadnaturalnym światem (*supernatural world*), w który przenosi rytuał, a wymyślonym światem (*the imagined world*), w który przenosi widowisko teatralne? Różnica ta, zdaniem Nelsona, polega na tym, iż świat rytuału, obrządku istniał zawsze, człowiek „odkrywa go tylko jeszcze raz” (*rediscovers it*). Świat widowiska teatralnego nie jest odkrywany, lecz tworzony. Otóż tego rodzaju rozróżnienia budzą kilka co najmniej wątpliwości. Przyjmijmy, że istota nazwana przez Nelsona uczestnikiem (*participant*) jest widzem (upoważnia nas w pewnym sensie do tego zwrot Nelsona: „*the imagined world to which play transports us*”, s. 5). Stwierdzenia Nelsona grzeszą tedy zbyt ogólnikowością. Unifikacja psychologiczna w stosunku do widza, która dokonała się pod piórem Nelsona w imię zadowolenia z własnej formuły, nie wynika z pewnością z głębszej analizy zagadnienia. Pierwszy sprzeciw budzi sformułowanie: „nadnaturalny świat rytuału”. Jeżeli odwołamy się do rytuału religijnego, to należy chyba przyjąć, iż w granicach ludzkiej świadomości możemy mówić o świecie, powiedzmy, symbolicznym, który ewokuje świat nadnaturalny, racjonalnie raczej niewyobrażalny. Symboliczna akcja rytuału jest tedy raczej aluzją do świata pozaempirycznego, choć przecież także (w innego rodzaju rytuałach) może wyrażać jak najbardziej empiryczne aspekty ludzkiej rzeczywistości (por. Ryszard Ganszyniec, *Czynnik racjonalny w wierze i w obrzędzie*, Lwów 1922).

Z drugiej strony sprzeciw budzi sformułowanie: „przenosi uczestnika”. Proces rytuału jest skomplikowanym zagadnieniem natury psychologicznej i socjologicznej. Współczesna etnografia akcentuje złożoność problematyki rytuału (por. np. Jean Cazaneuve, *Les Rites et la condition humaine d'après les documents ethnographiques*, Saintes 1957). Powyższe sformułowanie Nelsona grzeszy także zbyt ogólnikowością. Nelson abstrahuje od różnego rodzaju rytuałów. Zagadnienie komplikowałoby się z pewnością, gdybyśmy chcieli je zbadać, przyjmując podział dokonany przez Marcela Maussa w jego *Manuel d'ethnographie* na rytuały pozytywne i negatywne (s. 192).

Skądinąd Nelson zdaje się nie liczyć z psychologią widza, która dopuszcza różnego rodzaju postawę wobec oglądanych w teatrze widowisk. Z grubsza biorąc można tu mówić o postawie bardziej emocjonalnej lub bardziej intelektualnej (zgodnie z dość już tradycyjnym dzisiaj podziałem widza teatralnego dokonanym przez estetyków niemieckich, głównie Müllera Freienfelsa). Uwaga ta dotyczy w równej mierze rozważań Nelsona na temat mechanizmu tragedii i komedii. Charakterystyka została dokonana tutaj znów „z pozycji” widza. Nelson zaznacza, że mechanizmem tragedii jest identyfikacja, mechanizmem zaś komedii — dysocjacja. Nietrudno zauważyć, iż obie postawy są dopuszczalne zarówno w stosunku do tragedii, jak i do komedii.

Dorzućmy wreszcie, iż zestawienie teorii B. Malinowskiego, Bergsona i Freuda odnośnie do powstania rytuału zmodyfikowałoby także kolejne twierdzenie Nelsona, tzn. że świat rytuału istniał zawsze.

Te wszystkie uwagi mają charakter marginesowy. Nelson sygnalizuje tutaj problematykę zapewne ważką i ciekawą, nie drażąc jej jednak w głębi.

Metodę krytyczną autora można scharakteryzować jako immanentną, opierającą się wyłącznie na materiale tekstów poszczególnych utworów, nie wychodzącą prawie zupełnie poza zamknięte rejony świata dzieła sztuki — żeby posłużyć się formułą *New Criticism*. Wszędzie widoczna tutaj awersja do uwag np. natury historycznej mści się czasem na autorze w tym sensie, że uszczupla horyzont poznawczy badanego przedmiotu. Daje się to zauważyć np. w uwagach na temat Keana A. Dumasa i adaptacji teatru sztuki dokonanej przez J. P. Sartre'a. Do tej kwestii wrócimy w późniejszych rozważaniach.

Uważa i, trzeba to przyznać, niejednokrotnie odkrywczą analizę tekstów prowadzi jednak czasem do jeszcze jednego zawężenia perspektywy badawczej. Znajdujemy się przecież na terenie sztuki teatralnej, gdzie osoba reżysera przede wszystkim oraz innych ludzi teatru nie mogą być wyeliminowane. Fakt obecności „władczej ręki” reżysera może mieć istotny wpływ na zmianę, najogólniej biorąc, koncepcji autora. Posługując się terminolo-

gią Nelsona powiedzmy: to, co miało być iluzją, może stać się rzeczywistością i vice versa. Oto przykład, być może, charakterystyczny. W słynnej paryskiej inscenizacji Pitojewa *Sześciu postaci* Pirandella (a więc jednej z najbardziej reprezentatywnych *play within a play*) sześć postaci zjawilo się na scenie, zjeżdżając w specjalnie zainstalowanej windzie. Ten fakt miał zaakcentować nadrealistyczny, fantomiczny charakter postaci. Odnośna informacja w tekście sztuki mówi jednak, iż postacie przychodzą do teatru jako „zwykli ludzie” i wchodzi od strony widowni na scenę. Są więc przez ten fakt wzięte bardziej „z życia” aniżeli „z głowy” autora. Oto więc dodatkowa, dokonana za sprawą interwencji reżysera zmiana perspektywy.

Oddajmy jednak sprawiedliwość Nelsonowi. Bardzo ciekawe uwagi na temat *Illusion comique* Corneille’a zyskują na swojej ważkości, albowiem autor odwołuje się do słynnej inscenizacji tejże sztuki dokonanej w r. 1937 przez Louis Jouveta. Jest to jednakże w książce Nelsona jedyny wyjątek, jeśli nie liczyć sporadycznie wymienionych nazwisk słynnych aktorów (np. Pierre Brasseur) gdzieś na marginesie zasadniczej analizy. „Teatr w teatrze — stwierdza Nelson — jest wynalazkiem świata nowoczesnego” („The play within a play is the invention of the modern world”, s. 8). W swoich wywodach Nelson pominął prawie całkowicie teatr starożytny, gdzie przecież na dobrą sprawę należałoby szukać zarodków specyficznej formy „teatru w teatrze”. Sądzę, iż nie byłoby w tym miejscu nieporozumienia, gdyby Nelson spróbował bliższej analizy komedii Arystofanesa (o jeszcze jednej *play within a play* — *Żabach*, w ogóle w książce się nie wspomina). Sądzę też, iż analiza innych dramatów starożytnych uwypakowałaby bardziej początki, rodzenie się tej formy. Czyż parabaza w teatrze antycznym nie jest próbą „zdublowania” akcji, zasygnalizowania, że obok iluzji scenicznej istnieje „realny” świat widzów, do którego zwraca się koryfeusz? Czyż podobną próbą nie jest uparcie nadużywane przez Eucliona (*Aulularia* Plauta) *à part* sceniczne, kiedy ów prototyp Molierowskiego Harpagona adresuje właściwie swoje komentarze do widzów? Tutaj już pojawia się zapowiedź wprowadzenia widza na scenę,

który obserwować będzie, żeby posłużyć się terminologią Nelsona, *inner play*, uczestnicząc samemu w *outer play* i będąc z kolei obserwowanym przez widzów na sali (*offstage spectator* wg terminologii Nelsona, a więc, jak pisze autor, świadek podwójnej akcji — *the witness of the double action*, będący antytezą widza scenicznego — *onstage spectator*, który nie zdaje sobie sprawy z faktu, że jest obserwowany na widowni).

Spróbujemy pokrótce scharakteryzować układ książki Nelsona. Po omówionym już wyżej rozdziale pierwszym o charakterze bardziej ogólnym przystępuje Nelson do analizy poszczególnych pozycji „teatru w teatrze”. W wyborze tekstów rzuca się w oczy supremacja literatur romańskich (głównie francuskiej), co jest przecież częściowo uzasadnione u romanisty z wykształcenia (Robert J. Nelson jest profesorem literatury i języka francuskiego na uniwersytecie w Michigan). A oto chronologiczny układ rozdziałów: Nelson zaczyna od Szekspira („Teatr jako zwierciadło” — „The Play as Mirror”), później omawia sztukę Jean Rotrou („Teatr jako cud” — „The Play as Miracle”), następnie Corneille’a („Teatr jako magia” — „The Play as Magic”), Molière’a („Teatr jako maska” — „The Play as Mask”), Marivaux („Teatr jako zabawa” — „The Play as Game”). W rozdziale siódmym zostają omówione utwory czterech dramaturgów: Legouvégo i Scribe’a (chodzi o sztukę *Adrienne Lecouvreur* napisaną przez tych dramaturgów), A. Dumasa i J. P. Sartre’a — przy czym u Legouvégo i Scribe’a oraz u Dumasa „Teatr jest spowiedzią” („The Play as Confessional”), u Sartre’a zaś „Kłamstwem” („The Play as Lie”). Rozdział ósmy poświęcony jest A. Schnitzlerowi i Pirandellowi. U Schnitzlera „Teatr jest lecznicą” („The Play as Clinic”), u Pirandella zaś „Życiem” („The Play as Life”). Zamyka ten przegląd Anouilh („Teatr jako Labirynt” — „The Play as Maze”).

Najpierw kilka uwag o charakterze prawie formalnym. Przyjęcie takiej zasady tytułów poszczególnych rozdziałów jest przy całej swojej atrakcyjności o tyle niebezpieczne, że stwarza możliwość pewnych pomyłek i sprzeczności już w samym zestawieniu tytułów z mot-

tami (a Nelson na początku każdego rozdziału starannie umieszcza jakieś motto — głównie z Szekspira). Oto kilka przykładów: rozdział trzeci poświęcony sztuce Jean Rotrou („The Play as Miracle”) zaopatrzony został w motto z *Burzy* Szekspira, o której Nelson pisał: „The primary mode of *The Tempest* is comic”. Podobnie motto z *Hamleta* (Szekspir — „The Play as Mirror”) poprzedza uwagi o Moliere („The Play as Mask”). Skądinąd każdy z tytułów mógłby sprawiać wrażenie wyłączności, co byłoby nie do przyjęcia, zważywszy na różne pierwiastki, sprzeczne niejednokrotnie, zawarte w dziełach każdego z autorów. W wyborze tekstów uderza brak *Improvisacji paryskiej* Giraudoux. Brak też np. omówienia kilku komedii L. Tiecka, które dostarczają przykładów „teatru w teatrze” (np. *Der gestiefelte Kater*).

Lektura wszystkich bez mała rozdziałów poświęconych już konkretnym tekstom świadczy o dużej wnikliwości i sprawności krytyka. Zapewne niektóre ze sformułowań Nelsona mają charakter dyskusyjny, czasami może krytyk zbyt wiele uwagi poświęca faktom niekoniecznie najbardziej dla zjawiska „teatru w teatrze” reprezentatywnym (jak np. w przypadku Anouilha), jednakże w większości wypadków trudno się z Nelsonem nie zgodzić. „Teatr w teatrze” stanowi dla naszego krytyka wyraz rozwoju świadomości pisarskiej. Jest takim teatrem, który odbija siebie, swoją paradoksalną pozorność („The play within a play is the theater reflecting on itself, on its own paradoxical seeming”, s. 10).

Zakładając pluralizm rzeczywistości teatralnej (w sensie dużej ilości motywów treściowych i chwytów formalnych dramaturgów) opiera się Nelson w głównej mierze na dwóch pojęciach zasadniczych: złudzenia (*illusion*) i rzeczywistości (*reality*). Stanowią one niejako o dialektyce zjawiska „teatru w teatrze”. Nelson nie definiuje w sensie ostatecznym tych dwóch pojęć. Można przyjąć jednak, iż złudzenie, iluzja to „sztuka w sztuce” lub inaczej sztuka wewnętrzna (*inner play*), rzeczywistość zaś to sztuka zewnętrzna (*outer play*), wyrażająca częstokroć stanowisko autora. To rozróżnienie nie jest oczywiście jedynym i ostatecznym. Częstokroć traktuje Nelson złudzenie

w sensie bardziej dosłownym — jako sen, marzenie itp., rzeczywistość zaś jako coś przeciwnego, bardziej sprawdzalnego, „istniejącego na co dzień”; forma „teatru w teatrze” rodzi się ze swoistej walki, opozycji tych dwóch elementów.

Po omówieniu pięciu komedii Szekspira (*The Taming of the Shrew*, *Love's Labor Lost*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Merry Wives of Windsor*, *As You Like It*), które prezentują w pewnym sensie układy przenikania się dwóch wskazanych wyżej elementów oraz antycypują późniejsze koncepcje Marivaux, sztuki-fortelu i sztuki-zabawy (*play as stratagem*, *play as game*), przystępuje Nelson do omówienia *Hamleta*. Swoją interpretację rozszerza na całą tragedię. Nie ogranicza się tylko do słynnej drugiej sceny III aktu, tzn. sceny z aktorami. Koncepcję Nelsona moglibyśmy nazwać „chrześcijańską”. *Hamlet* w ujęciu Nelsona okazuje się tutaj „chrześcijaninem” XVI wieku, niezwykle świadomym swego zadania, tzn. przywrócenia porządku w państwie i zemsty na stryju. Wszystkie skrupuły *Hamleta* mają charakter religijny, teologiczny (s. 22). Przygotowanie zemsty na stryju dokonuje się przede wszystkim w sumieniu *Hamleta*. Zgodnie z tym założeniem *play within a play* w tragedii Szekspira, tzn. scena z aktorami przedstawiającymi *Morderstwo Gonzagi*, ma być apelem nie tylko do sumienia Claudiusa, lecz także ma być rodzajem uspokojenia sumienia *Hamleta*. Moralność jest funkcją percepcji. *Hamlet* nie będzie działał dopóty, dopóki fakty nie będą jasne i nie podlegające dyskusji („Morality is a function of perception. *Hamlet* will not act until the facts are clear and indisputable”, s. 22). Nelson, który bardzo skrupulatnie analizuje *Hamleta*, zapomina wszakże o jednym istotnym elemencie. O tym mianowicie, iż zemsta sprzeczna jest z zasadami etyki chrześcijańskiej. Uwzględnienie tego elementu komplikuje w pewnym sensie jego koncepcję, którą nazwał wyżej chrześcijańską. Po trafnym zarysowaniu Szekspirowskiej koncepcji *teatrum mundi* (sceny świata), która, jak to nie bez słuszności zauważa Nelson, stanowi swoistą filozoficzną postawę „teatru w teatrze” (problem ten rozszerzy później Nelson w związku z oma-

wianiem sztuki Jean Rotrou *Le Véritable Saint-Genest*) przystępuje krytyk do omówienia *Burzy*. *Burza* jest przykładem komedii, w której plany rzeczywistości i złudzenia przenikają się wzajemnie, nie są oddzielone w sposób wyraźny. W przeciwieństwie jednak do wspomnianych wyżej pięciu komedii, których cechą wyróżniającą była żartobliwość, wesołość (*playfulness*), konkluzja *Burzy* jest opowiedzeniem się za etyką, odsunięciem estetyki na dalszy plan. Antynomia tych dwóch elementów jest wg Nelsona bardzo charakterystyczna dla formy „teatru w teatrze” w wieku XVII. Nelson stara się prześledzić to zjawisko na przykładzie sztuk Rotrou, Corneille’a i Moliera.

Analiza *Le Véritable Saint-Genest* J. Rotrou spełnia postulat konieczności głębszych i dokładniejszych studiów nad sztuką tego zapomnianego dzisiaj prawie zupełnie dramaturga (na konieczność takich studiów zwracał uwagę F. Hemon; por. J. Rotrou, *Théâtre choisi*, éd. F. Hemon, 1883). Zwrot nad badaniami dramaturgii Rotrou nastąpił od momentu odkrycia zależności *Le Véritable Saint-Genest* od komedii Lope de Vegi *Lo fingido verdadero* (komedia ta należy do całego cyklu tzw. *comedias de santos* napisanych przez Lope de Vegę).

Przypomnijmy w kilku słowach fabułę *Le Véritable Saint-Genest*. Aktor Ginejusz (Genest) przedstawia na oczach dworu cesarskiego, w obecności cesarzów Dioklecjana i Maksymiana historię Adriana, jednego z żołnierzy, który nawrócił się na chrześcijaństwo w chwili, gdy z rozkazu cesarskiego prześladował chrześcijan. Ginejusz, odtwarzając historię Adriana, zostaje nawrócony — „wychodzi ze swojej roli”. Mamy więc tutaj do czynienia, żeby posłużyć się formułą Sartre’a, z „aktorem i męczennikiem” (*comédien et martyr*). Estetyka tej sztuki, jak pisze Nelson, jest antyestetyką. „Sztuka w sztuce” stanowi tutaj rodzaj cicia wstecz (*flash back*). Podobnie jak w *Hamlecie* „teatr w teatrze” umacnia, ratyfikuje wgląd w rzeczywistość (*insight into reality*). Pretekst staje się płaszczyzną, na której aktor znajduje sens działania. Ginejusz uświadamia sobie, iż musi opuścić teatr, gdyż obecna jego sytuacja tego wymaga („... Il est temps de

passer du théâtre aux autels). Sztuka Rotrou posiada więc niejako wymowę przypowieści biblijnej. Dlatego, jak trafnie zaznacza Nelson, choć formą *Le Véritable Saint-Genest* jest forma klasycznej tragedii francuskiej, jej inspiracji należy szukać w teatrze religijnym średniowiecza, w *miracles* i *mystères*, w udratyzowanych żywotach świętych (dodajmy tutaj, iż obok wspomnianego już utworu Lope de Vegi drugim prawzorem *Le Véritable Saint-Genest* był napisany po łacinie dramat Louis Cellota *Sanctus Adrianus Martyr*, 1630). Katolicka koncepcja utworu Rotrou, zgodnie z tendencjami kontrreformacji poprzez zaślubiny sztuki i etyki (*mariage of art and morality*), niweluje sprzeczność między złudzeniem a rzeczywistością. Rotrou zrywa z koncepcją sztuki-rozrywki, zbliża się do koncepcji sztuki-rytuału. Zamienia scenę w ołtarz.

U Corneille’a (*Illusion comique*) układ elementów jest odwrócony. W Horacjańskiej formule *docere et placere* Corneille optuje za estetyką. Teatr ma być rozrywką. Zostaje zdefiniowany tutaj jako *divertissement, passe-temps*. Jest *art de plaire*, nie zaś *art d'instruire*. Nelson nie traktuje utworu Corneille’a ani jako *étrange monstre* (określenie samego Corneille’a w dedykacji *Illusion comique*), ani też jako *étude dramatique* czy po prostu wybryku młodości (dotychczasowe praktyki krytyczne głównie pod tym kątem rozpatrywały utwór Corneille’a). *Illusion comique* jest po prostu sztuką o teatrze napisaną ku chwale teatru. Jak trafnie zauważa Nelson, magiczna postawa Alcandra oraz spektatorska sytuacja zatroskanego ojca Pridamanta determinują w sposób specyficzny strukturę sztuki. Mamy tutaj do czynienia z układem trzystopniowym: *play within a play within a play*. Corneille znakomicie ukazuje stary dramatyczny mechanizm identyfikacji widza z postacią sceniczną. Istotą tego mechanizmu jest wytworzenie u widza stanu maksymalnego zainteresowania (łacińskie *interesse* świetnie oddaje istotę mechanizmu identyfikacji). Stosunek krwi, jaki istnieje między Pridamantem a Clindorem, posiada w *Illusion comique* aspekt symbolu: lepiej uwydatnia stosunek zachodzący między widzem a postacią sceniczną (s. 53). Rozpęd analityczny Nelsona rozsada tutaj ramy ma-

teriału. Wkraczamy na teren już niebezpieczniejszy, gdzie pokusa syntezy okupiona może być wnioskiem zbyt pochopnym, jak np. w następującym sformułowaniu: „... kazuistyka jezuitów koresponduje z zawikłaną strukturą dramaturgii Corneillowskiej” (s. 60) — aluzja do jezuickiego wychowania Corneille’a.

W rozdziale poświęconym Molierowi, tzn. zgodnie z przedmiotem książki głównie *Improwizacji w Wersalu*, Nelson wychodzi także poza ramy materiału. Stara się stworzyć własną syntezę dramaturgii Moliera w ogóle. Jeżeli jednak formuła „teatr jako maska” przystaje do *Improwizacji*, co też zostaje sprawnie przez Nelsona udowodnione, to ta sama formuła imputowana Molierowi „w całości” staje się, niestety, nieprzystawalna. Analizując *Chorego z urojenia* Nelson odrzuca formułę A. Gide’a określając ten utwór jako „farsę tragiczną”. Molier jest dla Nelsona wyłącznie komikiem (jest *comique absolu* wg określenia Baudelaire’a). Materiał analizy Nelsona jednak jest tutaj zbyt wąski, abyśmy mogli przyjąć bez zastrzeżeń jednolitą formułę komiczną dla „całego” Moliera. Takie arcydzieła, jak *Mizantrop*, *Świętoszek* czy *Skąpiec*, zostały tutaj omińnięte.

Kolejnym przedmiotem analizy staje się jednoaktowa sztuka Marivaux *Les Actes de bonne foi*. Antynomia elementów estetycznego i etycznego przestaje już tutaj urastać do wymiaru problemu: oba pierwiastki uzupełniają się. Wprowadzenie „rzeczywistej intrygi” w sferę intrygi sztucznej, teatralnej (tak typowe dla XVII w. — Rotrou, Corneille) w wieku XVIII przyjmuje formę podstęp, fortelu (*stratagem*). Marivaux reprezentuje tego rodzaju tendencje. Życie wkracza tu na scenę łamiąc konwencję teatralną (swoista antycypacja Pirandella) czy z góry przygotowany już jakiś układ fabularny (przykładem „pomieszanie par” w omawianej przez Nelsona sztuce). Nelson i tutaj szuka formuł ostatecznych. Marivaux zdefiniowany zostaje więc jako autor wyłącznie komiczny. Pominęto w tak zarysowanej koncepcji teatru autora *Les Fausses confidences*, dość przecież istotny u Marivaux element grozy i swoistej goryczy. Przypomnijmy, jakimi słowami scharakteryzował Anouilh (poprzez usta *Compte Tigre* z *La Répétition*

ou l'amour puni) *La Double inconstance*: „*La Double inconstance est une pièce terrible... C'est proprement l'histoire élégante et gracieuse d'un crime*”.

Miedzy rozdziałem 6 a 7 pracy Nelsona przebiega swoista cezura odgraniczająca niejako dwa zakresy problematyki „teatru w teatrze”. Wkraczamy tutaj już w wiek XIX. Zagadnienie przybiera inny nieco aspekt, dyferencjując się walory estetyczne i treściowe. Akcent przesuwają się ze sprawy akcji scenicznej na aktora. To znaczy aktora jako osobowości podwójnej: scenicznej i pozascenicznej. Akcja częstokroć ma miejsce za kulisami teatru. Akcja paralelna zaś ukazuje aktora jako „zwykłego człowieka”. Następuje jednak moment, kiedy te dwie akcje spotykają się tworząc coś na kształt fuzji rzeczywistości teatralnej i pozateatralnej (s. 90). Wspólną formułą tych sztuk jest element spowiedzi, wyznania, słowem tendencja do maksymalnie wiernego sportretowania osobowości aktora. Egzemplifikacją tych uwag ogólnych jest analiza dość przeciętnej sztuki, którą Scribe napisał wraz z Legouvé *Adrienne Lecouvreur*. Bohaterka dramatu wypowiada tutaj poza sceną najskrytsze swoje uczucia posługując się fragmentami tragedii Racine’a czy Corneille’a. Nelson jednak zdaje się nie dostrzegać społecznego układu, który bardzo silnie daje znać o sobie w sztuce Scribe’a i Legouvégo. *Adrienne Lecouvreur*, jako przedstawicielka pogardzonej i niżej stojącej klasy aktorów, swoją antagonistyczną postawę w stosunku do książniczki de Bouillon (choćby nawet bezpośrednią przyczyną tej postawy był mężczyzna kochany przez obie kobiety) może wyrazić tylko w formie aluzyjnej, w formie kamuflażu, którym stają się tutaj właśnie fragmenty recytowanych w salonie tragedii Racine’a czy Corneille’a. Gdyby chciała wyrazić ją bezpośrednio, nie uniknęłaby skandalu.

Zestawienie Keana A. Dumasa z adaptacją tejże sztuki dokonaną przez J. P. Sartre’a mogłoby być przedmiotem pasjonującego studium. Ta szansa nie została w pełni przez Nelsona wykorzystana. Nie znaczy to przecież, że jego uwagi są nie do przyjęcia. Nelson uchwycił zasadnicze różnice tkwiące w wizerunku psychologicznym Keana, postaci centralnej sztuki, w wersji A. Dumasa i w wersji J. P.

Sartre'a. Krytyk nie wykorzystał jednak tutaj zarówno kontekstu historycznego, jak i szerszej perspektywy badawczej (w przypadku Sartre'a odwołania się do jego egzystencjalizmu). Zapewne Kean jest bohaterem romantycznym, jest na swój sposób krewnym Chattertona, Hernaniego czy Ruy Blasa. Ale nie tylko: to także obraz człowieka-uczestnika rewolucji 1830 r. (w której, jak wiadomo, Dumas brał czynny udział), człowieka z całym kompleksem sprzecznych uczuć, złudzeń społecznych, zachowania, języka wreszcie. Kean Sartre'a reprezentuje typ bohatera egzystencjalistycznego, owego Francuza *amer et engagé* lat 1940–1950. W świetle też egzystencjalistycznych Sartre'a z *L'Être et le Néant* wybór aktora jako postaci centralnej sztuki nie jest przypadkowy. Z braku miejsca zasygnalizujemy kilka aspektów zagadnienia: problem wypełnienia pustki *l'existence en soi* (roli) przez *l'existence pour-soi* (osobowość aktora), zawód aktora jako ilustracja stanu, który Sartre nazywa *visqueux* (nie posiadającego stałości *l'existence en soi* ani płynności *l'existence pour-soi*; *nota bene* problem „bękartwa”, tak charakterystyczny dla Sartre'a, u Keana, dziecka nieprawego łoża, jeszcze bardziej uwydatnia ów stan). Absurd egzystencji Keana podkreślony jest przez absolutną zależność niejako jego istnienia od faktu obecności publiczności teatralnej. Dotykamy tutaj problemu interwencji z zewnątrz, tak mocno zaakcentowanego przez Sartre'a „problemu spojrzenia innych”, spojrzenia, które zamienia człowieka w rzecz, uświadamia mu jego niedoskonałość, zależność od czasu i przestrzeni itd. (Por. Garcin w *Huis-Clos*: „Tous ces regards sur moi, tous ces regards qui me mangent. L'enfer c'est les autres”). Postawa Keana, jego „nieporządek” wewnętrzny, jest świadomym wyborem, w którym refleksja spleta się z przeznaczeniem i fatalizmem. Przez świadomy wybór Kean jest autentyczny (słowo dość często przez Sartre'a używane), przyjmujący odpowiedzialność, rezygnujący z ucieczki w nieszczerłość itd. Zapewne autor *Huis-Clos* ilustruje poprzez postawę Keana swoją koncepcję teatru, którą wyraził w *Qu'est-ce que la littérature?* Koniec końców jednak Kean zarówno w wersji Dumasa, jak i Sartre'a jest w mniejszym stopniu sztuką

o teatrze, aniżeli mogłoby się to w pierwszej chwili wydawać.

Der grüne Kakadu (1899) Artura Schnitzlera to przykład takiego układu „teatru w teatrze”, gdzie następuje konfuzja złudzenia i rzeczywistości. Zaciera się granica między aktorem a widzem. Zaznacza się już silnie ta tendencja, która znajdzie swój punkt kulminacyjny u Pirandella. To, co u poprzedzających Pirandella dramaturgów nosi mniej czy więcej charakter świadomy, staje się u autora *Sześciu postaci* konsekwentnie przemyślanym i zbudowanym systemem, frontalnym atakiem na teatr. Uwagi Nelsona na temat *Trylogii teatralnej* Pirandella (*nota bene* „teatr w teatrze” u Pirandella to nie tylko te trzy sztuki, to także np. *Trovarsi*) nie wykraczają jednak poza tradycyjną interpretację sztuki dramaturga włoskiego. Problem „maski i osobowości” staje się centralnym elementem tej interpretacji. Nelson, jak się zdaje, rezygnuje z możliwości umiejscowienia Pirandella na szerszym tle, i to zarówno w kontekście filozoficznym, jak i w kontekście ewolucji prozy europejskiej, np. od czasów, powiedzmy, Dostojewskiego. Pirandello przecież na terenie teatru reprezentuje tendencję dezintegracji tradycyjnej formy narracji dramaturgicznej, tak jak to się dobitniej zaznaczyło w prozie u Joyce'a, Prousta czy Gide'a.

Fenomen „teatru w teatrze”, tak częsty u Anouilha, zostaje zinterpretowany przez Nelsona na przykładzie dwóch głównie sztuk, tzn. *La Répétition ou l'amour puni* oraz *Colombe*. Anouilh stanowi przykład dramaturga kreującego swoistą „wizję podwójną”, zgodnie zresztą z tytułami cykli dramatycznych tego pisarza, tzn. *pièces* i *pièces noires*. Nelson jednak, jak myślę, wyolbrzymia rolę tego dramaturga. Dałoby się chyba udowodnić, iż w *La Répétition ou l'amour puni* „teatr w teatrze” jest tylko zwykłym pretekstem fabularnym nie mającym żadnej (w przeciwieństwie do Pirandella) wartości epistemologicznej. Po osiągnięciach Pirandella próby Anouilha świadczą nie tyle o oryginalności poszukiwań, co o sprawności nawiązywania do stworzonych już wzorów. Skądinąd wspomnijmy tutaj, iż Anouilh uchodzi za najbardziej „pirandello夫斯基ego” z dramaturgów francuskich.

Bardzo staranne, ważne intelektualnie, niejednokrotnie odkrywcze (Corneille, Rotrou), choć czasem dyskusyjne analizy Nelsona przeprowadzone na poszczególnych tekstach powodują, być może, iż autorowi nie starcza w pełni oddechu na końcową syntezę materiału, która ogranicza się do dwóch zaledwie stron. Dotyka tutaj ledwie Nelson problemu świadomości artystycznej na terenie różnych sztuk (np. w plastyce) oraz gatunków (np. w prozie). Wyrazem tej świadomości na terenie sztuki teatralnej jest właśnie *play within a play*.

Zaznaczając się w książce Nelsona dysproporcją między partiami ściśle analitycznymi, bazującymi na konkretnym materiale, a partiami ogólnoteoretycznymi, gdzie autor stara się zarysować, jak w rozdziale pierwszym, nazwijmy to tak, ontologię zagadnienia, wynika w głównej mierze z pionierskiego w pewnym sensie charakteru jego pracy (dotychczasowe próby opracowania tego zagadnienia dotyczyły głównie jednego wybranego okresu. Por. np. wymienione także w przypisach w pracy Nelsona pozycje: 1. Antonie Mersmann, *Das „Schauspiel im Schauspiel“ im französischen Drama des XVII. Jahrhunderts*. Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms Universität zu Münster in Westfalen, Münster i. W. 1925; 2. Hans Schwab, *Das „Schauspiel im Schauspiel“ zur Zeit Shakespeares*, „Wiener Beiträge zur englischen Philologie“, Bd. 5, VIII, Wien 1896; 3. Joachim Voigt, *Das Spiel im Spiel*. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama, Göttingen 1955). Mając ambicje objęcia materiału, bądź co bądź niezwykle obszernego, musiał krytyk dokonać przede wszystkim wyborów tekstów, później zaś pokusić się o próbę własnej klasyfikacji materiału, zarysowując tendencje naczelne, wspólne układy formalne itd. Bazując wyłącznie na materiale literackim „świata zachodniego”, stworzył Nelson interesujący przekrój problematyki „teatru w teatrze”. Z tego już względu jego książka posiada niezaprzeczalną wartość. Wybór metody jest jeszcze jednym, na pewno interesującym skwitowaniem postulatów *New Criticism*, z niemałym powodzeniem zastosowa-

wanym tutaj do analizy tekstów dramatycznych. Być może jednak problem „teatru w teatrze” oczekuje innego spojrzenia krytycznego? Przyszły badacz zagadnienia, choćby wychodzący z innych założeń metodologicznych, nie będzie mógł pominąć milczeniem książki Nelsona. To ważna próba opracowania istotnego i skomplikowanego zagadnienia teatru.

Włodzimierz Krysiński, Strasbourg

N. I. Pruckow, WOPROSY LITERATURNO-KRYTYCZESKIEGO ANALIZA, Akademija Nauk SSSR, Izd. Akad. Nauk SSSR, Moskwa—Leningrad 1960, s. 202.

„Autor niniejszej pracy, wykorzystując współczesne badania nad estetyką, charakteryzuje niektóre osobliwości artystycznego opanowania świata i na tej podstawie rozpatruje problem struktury realistycznych utworów rosyjskiej prozy artystycznej XIX—XX wieku”.

„W niniejszej książce dokonano tylko próby teoretycznego uzasadnienia i wyjaśnienia pojęcia »artystyczna struktura« utworu literackiego prozą. W ogólnych zarysach scharakteryzowano tu podstawowe komponenty struktury, wykryto ich związki i powiązania. Zaznaczono jedynie drogi analizy struktury z punktu widzenia wyjaśnienia oryginalności oddzielnego utworu literackiego i specyfiki twórczej metody pisarskiej w ogóle”.

Pierwszy cytat zaczyna, drugi kończy pracę N. I. Pruckowa. W adnotacji zaznaczono, że książka przeznaczona jest dla badaczy literatury, krytyków, wykładowców i studentów wydziałów humanistycznych.

Praca dzieli się na dwie zasadnicze części: I — „O swoistym odtwarzaniu rzeczywistości w utworach literatury pięknej”. II — „Artystyczna struktura dzieł prozy”.

Wywody autora dotyczące specyfiki sztuki, a literatury w szczególności, opierają się na stwierdzeniu, że utwór literacki jest zwartą całością, której wszystkie komponenty przenikają się wzajemnie, są niepowtarzalne i niezbędne dla wyrażenia właśnie takich, a nie innych artystycznych ujęć rzeczywistości, jakie daje pisarz w danym dziele. Nie są istotne