

Tomasz Kaczmarek*

SIMON GANTILLON I JEGO „TEATR UCIECZKI”, CZYLI W POSZUKIWANIU FRANCUSKICH TEKSTÓW EKSPRESJONISTYCZNYCH

Szedłem drogą wraz z dwójką przyjaciół. Zaczynało zachodzić słońce. Poczulem cień melancholii. Nagle niebo zrobiło się krwistoczerwone. Zatrzymałem się, przechyliłem przez barierkę, śmiertelnie zmęczony, i spojrzałem na ogniste chmury, które wisiały jak krew i miecz nad niebiesko-czarnym fiordem i nad miastem. Moi towarzysze poszli dalej. Stałem tam, dygocąc z przerażenia. I poczułem głośny, niekończący się krzyk przesywający naturę.

(Edward Munch)

Gdzie scenograf znajduje źródło swej inspiracji? Oczywiście w didaskaliach.

(Denis Bablet)

Choć Francuzi nie stworzyli dramatów typowo ekspresjonistycznych, jak to miało miejsce w Niemczech, pomimo niechęci wielu znawców literatury francuskiej odrzucających *en bloc* ekspresjonizm jako żywioł germański, tak zniechęcony zwłaszcza po I wojnie światowej, to jednak analizując pewne dzieła francuskich twórców, nie trudno jest nie zauważyć pewnych inklinacji autorów znad Sekwany do tego awangardowego nurtu. Tendencja ta widoczna jest przede wszystkim nie tyle w samych dialogach, które naturalnie nawiązują do naturalistycznej spuścizny, ile w didaskaliach, objaśniających iście ekspresjonistyczne wizje pisarzy¹. Nikt nie pragnie przeforsować idei, że we Francji panował ekspre-

* Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Romańskiej, e-mail: tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl.

¹ Warto tu nadmienić, że paradoksalnie w dramatach naturalistycznych występuje więcej wskazówek scenicznych niż w dramacie ekspresjonistycznym, co może dziwić, bowiem od 1890 do 1920 r. rozwinęły się różne środki techniczne i ekspresjonista mógłby je wziąć pod uwagę w tworzeniu swych – często spektakularnych – wizji.

sjonizm, ponieważ ten kierunek był obcy „kartezjańskiemu” zmysłowi, a mimo wszystko na przykład Gaston Baty, który w swej działalności był otwarty na nowości z Europy, chętnie nawiązywał do dokonań międzynarodowych awangardystów, w tym Niemców, z okresu międzywojnia. Simon Gantillon (1887–1961), który blisko współpracował z nowatorskim reżyserem, inspirował się dokonaniami swego mistrza. Tworzył dramaty, w których precyzował z naturalistyczną dokładnością, jak wyobraża sobie ich wystawienie na deskach teatru. Drobiazgowość pisarza dotyczyła nie tylko materialnego wymiaru spektaklu, lecz przede wszystkim wskazywała na środki, które miały podkreślać jego duchową perspektywę. Didaskalia dostarczają nam zatem wielu cennych uwag dotyczących inscenizacji, która wychodziła poza ramy zwykłego realizmu i – z dzisiejszego punktu widzenia – była bliska estetyce ekspresjonistycznej.

Baty i Gantillon

Ekspresjonizm teatralny jest zjawiskiem, które pojawiło się najpierw w Skandynawii, by następnie rozwinąć się w Europie Środkowej, przede wszystkim w krajach niemieckojęzycznych, ale nie tylko. Charakteryzując fenomen ekspresjonizmu, Maurice Gravier rozróżnia jego dwa podstawowe aspekty: „z jednej strony możemy brać pod uwagę teksty sztuk ekspresjonistycznych, z drugiej zaś stwierdzamy, że w związku z tymi tekstami rozwinął się najpierw w Niemczech, a następnie rozprzestrzenił się po trosze w całym świecie pewien styl gry, inscenizacji i scenografii teatralnej”². To właśnie ten drugi aspekt można odnaleźć w działalności wielu twórców francuskich, m.in. u pisarzy takich jak Henri-René Lenormand, Jean-Victor Pellerin oraz Simon Gantillon, a jeśli chodzi o reżyserów, to należy wspomnieć tu nazwiska Georges’a Pitoëffa, Gastona Baty czy Jean-Louisa Barrault.

Gdy mówimy we Francji o ekspresjonizmie w teatrze – zwłaszcza w okresie międzywojennym – mamy częściej na myśli powolne przenikanie pewnego stylu scenicznego niż istnienie ściśle ekspresjonistycznych tekstów. Nasi reżyserzy i aktorzy podróżowali po całej Europie. Podczas swych *tournées* byli na przedstawieniach sztuk ekspresjonistycznych w Niemczech i Austrii. Skorzystali z tej lekcji, nawet jeśli zupełnie nie rozumieli tekstów. Styl scenograficzny ekspresjonizmu mógł różnymi drogami oddziaływać na smak techników, artystów i publiczności: balet [...], niemieckie kino ekspresjonistyczne, którego oddziaływanie było tak potężne w całym świecie [...]³.

² M. Gravier, *Ekspresjonizm teatralny we Francji w okresie międzywojennym*, [w:] D. Bablet, J. Jacquot (éd.), *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983, s. 190.

³ Ibidem.

Ponad wszelką wątpliwość kariera dramaturga Gantillona związana jest ze ścisłą współpracą z genialnym realizatorem awangardowym Gastonem Baty, pod którego wpływem napisał cztery sztuki w latach 1923–1932. Obaj poznali się na początku XX wieku w kolegium dominikańskim w Oullins, ale w tym okresie przyszły pisarz nie interesował się literaturą, a teatrem w jeszcze mniejszym stopniu. Jako młodzieniec marzył o podróżach do egzotycznych krajów, których echo odnajdziemy w jego późniejszych dramatach i innych tekstach mniej lub bardziej autobiograficznych. Dopiero po latach, kiedy ponownie się spotkali podczas realizacji *Simouna* Lenormanda, 36-letni autor *Marine* był pod dużym wrażeniem prac założyciela zespołu eksperymentalnego La Chimère (Chimera) i postanowił sprawdzić się w roli dramaturga, a przede wszystkim reżysera. Czuł, że właśnie w tej roli może się spełnić – bardziej niż literatura zajmowała go bowiem inscenizacja. Podzielał pogląd (zapoczątkowany przez André Antoine’a), że realizator jest ważniejszy od autora. Nie inaczej było w przypadku Baty: „jako uczeń Niemca Reinhardta głosił Baty prawdziwy kult reżyserii. Według niego »animator« jest władcą absolutnym, autor dramatyczny jest na jego usługi w tej samej mierze co aktor i scenograf. Zasadniczą rolę reżysera jest sugerowanie poza światem widzialnym świata niewidzialnego, poetyckiego i tajemniczego”⁴. Podobnie jak ów wielki francuski inscenizator, Gantillon pragnął tworzyć spektakle, które byłyby laickim ekwiwalentem przeżycia religijnego. Od początku swej działalności dramaturg „nie przegapi żadnej próby, uczestniczy w pracach reżysera, pomaga mu swoimi radami, rysunkami i sugestiami dotyczącymi dekoracji i interpretacji”⁵. Nie było mu jednak dane samodzielnie reżyserować. Niemniej jednak jego inscenizatorskie ambicje zostały potwierdzone przez rozbudowane didaskalia i liczne notatki, które stanowią dzisiaj dla nas cenne źródło informacji o tym, jak mogły wyglądać jego – nowatorskie w tamtych czasach – pomysły na realizacje sceniczne.

Cyklon

Simon Gantillon zadebiutował jako dramaturg sztuką *Cyclon* (1922), w której przedstawia historię pozostawionych samym sobie marynarzy znajdujących się na statku na pełnym morzu. Dramat ten, przypominający do złudzenia *Bitwę morską* (*Seeschlacht* – 1917) Reinharda Goeringa, wydaje się zwykłą relacją z życia wilków morskich, którzy ciężko znoszą wpływ bezlitosnego klimatu na swe ciało, ale przede wszystkim na psychikę. Ich nadwerżo-

⁴ P. Surer, *Współczesny teatr francuski*, tł. K. A. Jeżewski, PIW, Warszawa 1973, s. 28.

⁵ G. Lieber, *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d'évasion*, thèses présentée en vue du Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines, Université Paris X, Nanterre 1987, s. 301.

ną kondycję pogarsza oczekiwanie na nadchodzącą i nieuniknioną burzę, co nadaje położeniu „majtków” tragicznego wymiaru. Ponad wszelką wątpliwość pisarz przywołuje w tym utworze własne doświadczenia⁶ z okresu, gdy pływał po morzach i oceanach jako żądny przygód żeglarz – dlatego często porównywano jego twórczość do tekstów Pierre’a Loti. Nie ma jednak w tym dramacie akcji w tradycyjnym znaczeniu, a cały dramatyzm zawarty jest w ekstremalnej sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie.

Gdybyśmy chcieli ograniczyć się jedynie do dialogów, to z łatwością przysłoby nam zaklasyfikować tę sztukę do nurtu estetyki realistycznej, a nawet naturalistycznej. Pewne uwagi twórcy nawet to potwierdzają. Gantillon precyzuje z dokładnością prawie co do centymetra, w którym miejscu powinni znajdować się aktorzy w danej scenie, każdy element dekoracji miał w ten sposób drobniawczo przypisane miejsce. Zajmuje się więc organizacją przestrzeni oraz kładzie nacisk na ekspresję ciała, dzięki czemu wielu teatrologów mogłoby znaleźć w tych tekstach pobocznych wiele informacji dotyczących proksemiki i kinezyki. Autor przykładą też wagę do sposobu wypowiedzi postaci: każda z nich wyraża się w swoim dialekcie, łatwo więc można wychwycić, kto jest paryżaninem, kto Bretończykiem, a kto nie jest Francuzem⁷. Dramatopisarz pisze także w swoich notatkach, jak sobie wyobraża zwiastującą nadchodzący groźny huragan scenę, w której miały występować poruszające się chmury, jak konkretnie użyć światła dla stworzenia odpowiedniej atmosfery. Pomimo ewidentnego nawiązania do realizmu, Gantillon nie pragnie bynajmniej odzwierciedlać na scenie „kawalka życia”, jak by tego chciał André Antoine. Marcel Raymond stwierdza po premierze sztuki, że autor „przekracza zwykłe kopiowanie życia, aby stworzyć specyficzny realizm sceniczny”⁸. Realizm ten można nawet porównać z dokonaniem Théâtre Libre na tyle, na ile „dąży do uduchowienia części materialnej i zmaterializowania części duchowej”⁹ spektaklu. Gantillon czyni to dzięki zastosowaniu różnych technik scenicznych, a nie za pomocą samego słowa. Zdaje sobie bowiem sprawę, że sam dialog jest niewystarczający, by przedstawić kruchą ludzką egzystencję, a to było jego najważniejszym zamiarem. Tekst główny był niejako pretekstem, by móc później użyć właściwych środków scenicznych dla wyrażenia zamysłu pisarza i Gantillon robi to w zgodzie z koncepcjami Gastona Baty:

⁶ Por. S. Gantillon, *Marine*, „Bulletin de la Chimère” 1923, n° X.

⁷ S. Gantillon, *Cyclone*, Collection nouvelle de la France dramatique, Librairie Stock, Paris 1923, s. 5.

⁸ M. Raymond, *Le Jeu retrouvé*, Éditions de l’Arbre, Montréal 1943, s. 86.

⁹ J.-P. Sarrazac, Ph. Marcerou (éd.), *Antoine, l’invention de la mise en scène : anthologie des textes d’André Antoine*, Centre National du Théâtre, Actes Sud-Papiers, Arles 1999, s. 23.

Tekst nie jest w stanie wszystkiego wyrazić. Dochodzi tylko do pewnego punktu, do którego zmierza każde słowo. Poza nim zaczyna się inna strefa tajemnicy, milczenia, tego, co zwie się atmosferą, nastrojem, klimatem, jeśli wolicie. To właśnie ma wyrazić praca reżysera. Gramy cały tekst, z tym wszystkim, co może on wyrazić, ale pragniemy także przedłużyć go w sferę, której same słowa nie potrafią oddać¹⁰.

To właśnie ten zabieg przedłużenia tekstu w sferę, w której słowa nie są już w stanie wyrazić pewnej tajemniczej rzeczywistości, stanowi o oryginalności przedsięwzięcia pisarza-reżysera. Realistyczna dekoracja miała być swoistą trampoliną dla scenicznej materializacji nadprzyrodzonych sił. Nie chodzi tutaj bynajmniej o pojawienie się różnych żywiołów czy boskich mocy, które interweniowałyby w los człowieka. Bo nawet jeśli tytułowy cyklon jest rzeczywisty, to naprawdę trzeba go postrzegać w kontekście cierpiących marynarzy – to on bowiem, jak miało to miejsce w dramatach tzw. „klimatycznych”, jest odbiciem ich lęków i trwogi. Niszczycielski żywioł został ukazany przez Gastona Baty za pomocą silnego światła, dzięki któremu sznury rzucały wielki cień na ścianę, ów cień „oscylował i tańczył”¹¹, a reszty dokonywały efekty akustyczne. W takiej atmosferze pisarz pragnął ukazać wewnętrzne, czyli nieświadome, życie marynarzy. Huragan wzbierał na sile proporcjonalnie do wzrostu niepokoju bohaterów. Jeden z nich mówi: „wszystko jest tajemnicą... życie... śmierć... światło... cień... wszystko!... a my jesteśmy opętani”¹². Niektórzy nie wytrzymują presji i wybierają śmierć w morskich otchłaniach. Gantillon podkreślał, że w sztuce ważnym aspektem jest tragiczna kondycja bohaterów. Jak pisał: „próbowałem zasugerować ponad postaciami obecność tajemniczych i niewidzialnych sił, które kierują życiem i śmiercią ludzi”¹³ – te same siły tkwiły jednak w bezbronnych śmiertelnikach. Nie mniej ważnym, a może najistotniejszym elementem jest studium nieświadomego życia oraz ukazanie go plastycznie na scenie. I podobnie jak dialog jest tylko pretekstem do rozwinięcia głównej akcji, tak przedstawiana rzeczywistość jest punktem wyjścia do ukazania sfery niewidzialnej. Na łamach „Bulletin de la Chimère” Gantillon przedstawił wizję nowego teatru, który swobodnie nawiązuje do tradycji teatru antycznego i Shakespeare’a, a także francuskiego dramatu średniowiecznego. To właśnie w tej tradycji odnalazł – a nie w renesansie, który wprowadził „teatr umysłowy”, rządzący się jedynie rozumem – wizję świata, gdzie rzeczywistość i nadprzyrodzoność są tak samo „realne” jak człowiek¹⁴. Dramaturg marzył więc o dramacie integralnym, w którym mimika,

¹⁰ Cyt. za: P. Surer, *op. cit.*, s. 28.

¹¹ L. Bessnard, nota w: „Le Quotidien”, 31.05.1923.

¹² S. Gantillon, *Cyclone...*, s. 15.

¹³ S. Gantillon, *Marine...*, s. 165.

¹⁴ S. Gantillon, w: „Bulletin de la Chimère” 1922, n° 1.

dekoracje, kostiumy, dźwięki, światło i inne środki wyrazu współgrają ze sobą na równi z interpretacją aktorską, podkreślając złożoność egzystencji – każdy element spektaklu stawał się czynnikiem *mitspielend*, jak tego pragnęli ekspresjoniści. W ten sposób Gantillon ożywiał przestrzeń, która stała się plastyczną podporą gry dramatycznej.

Choć to Baty był reżyserem spektaklu, to w swoich notatkach i innych tekstach pobocznych dramaturg procedował niczym prawdziwy ekspresjonistyczny scenograf, który nie stara się nadawać sztuce konkretnej oprawy historycznej ani stworzyć wiarygodnego środowiska społecznego czy choćby klimatu psychologicznego:

Nie dąży do nśladowania rzeczywistości, odrzuca więc niepotrzebną dekoracyjność. Posiada umiejętność bezpośredniego widzenia utworu dramatycznego. Pragnie także „odnaturalizować” scenę, aby pozwolić działać siłom dramatu. Wybiera jednak różne środki, w zależności od tego, czy będzie dążył do zmaturalizowania swej wizji dramatu, przedstawiając ją w malarskiej dekoracji, czy też budując architektoniczną przestrzeń sceniczną, w której tylko parę elementów, jak ruchy aktorów i operowanie światłem, sugeruje widzowi tę wizję¹⁵.

Podobnie jak ekspresjoniści, pisarz interesował się światłem, grą cieni:

scena bywa, na przemian, pogrążona w ciemności, pocięta wiązkami światła, ożywiona ostrymi kontrastami światłocienia i zmiennym zabarwieniem światła. Także operowanie oświetleniem określano jako „arbitralne dopełnienie akcji”. Istotnie, może się ono wydać arbitralne z pozycji rzeczywistości pozateatralnej, lecz całkowicie logiczne z punktu widzenia ekspresjonistycznej techniki scenicznej¹⁶.

Niemniej jednak, nawet w swych koncepcjach paraekspresjonistycznych Gantillon nie idzie tak daleko, jak inscenizatorzy niemieccy, którzy koncentrują się na głównej wizji, na realizacji *Stimmungssphäre* dzieła dramatycznego, ponieważ od początku do końca skupiają się na świecie wyzbytym z wszelakiego obiektywizmu. W przypadku francuskiego twórcy świat zewnętrzny i wizja z nim związana zawsze ze sobą współgrają.

Kiedy Hermann Bahr pragnie scharakteryzować postawę artysty ekspresjonistycznego, zestawia ją z aktywnością impresjonisty. Ten ostatni posiadałby oczy i uszy, dzięki którym mógłby postrzegać świat zewnętrzny, pozbawiony byłby jednak ust. Tymczasem artysta ekspresjonistyczny nie posiada oczu i uszu, ale

¹⁵ D. Bablet, *Scena ekspresjonistyczna*, [w:] L. Richard (red.), *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 249.

¹⁶ Ibidem, s. 254.

posiada usta, za pomocą których może wyrazić swoje wewnętrzne wizje. Impresjonista reprodukuje, ekspresjonista wykrzykuje¹⁷. W *Cyklonie* Gantillon wydaje się w takim samym stopniu impresjonistą, jak i ekspresjonistą.

Maya

Największym sukcesem okazała się *Maya* (1924), która zagwarantowała pisarzowi chwilową sławę międzynarodową¹⁸. Sztuka wywołała tyleż głosów entuzjazmu co oburzenia, a nawet zgorszenia¹⁹, co wówczas nie dziwiło, ponieważ Gantillon uczynił swą główną bohaterką prostytutkę, choć nie był on pierwszym autorem pod tym względem, a całą akcję umieścił w domu publicznym. Wielu widzów, którzy spodziewali się skandalicznych scen, wychodziło z teatru zawiedzionych. Podobnie jak w przypadku poprzedniej sztuki, gdyby ograniczyć się jedynie do tekstu głównego, można by było pomyśleć, że autor pozostaje wierny estetyce naturalistycznej, kreśląc mierny żywot kobiet sprzedających swe ciało. Choć autor unikał wszelakich aspektów wulgarnych z życia prostitutek, to dbał o każdy szczegół realistyczny: na przykład dużo uwagi poświęcał ubiorom, jakie miały nosić kobiety lekkich obyczajów, zwracał również uwagę na zindywidualizowany język postaci. Nawet precyzyjne umiejscowienie na scenie stołu czy kanapy było dla niego bardzo istotne.

A jednak Gantillon traktował rzeczywistość przedstawioną jako punkt wyjścia do badania innej rzeczywistości, którą – jak tego chcieli ekspresjoniści – można poznać jedynie za pomocą wewnętrznych zmysłów. Na początku Baty podchodził do tekstu dramatopisarza z pewną rezerwą, żeby nie powiedzieć: niechęcią – i to nie z powodu poruszanej w nim tematyki, lecz nadmiernego realizmu. Jak wiadomo, genialny „czarodziej reżyserii” poszukiwał sztuk, które nie są zdominowane przez „Jaśniepana Słowo”²⁰, a które pozwalają realizatorowi scenicznemu stworzyć piękny spektakl. Zmienił jednak niepochlebne zdanie na temat dramatu, kiedy poznał koncepcje inscenizacyjne dramaturga – a ten uczynił z domu uciech miejsce „nieokreślone”²¹, w którym dochodzi do głosu wewnętrzne życie bohaterów. Tekst sugerował istnienie pewnej przestrzeni tajemniczości,

¹⁷ Por. H. Bahr, *Expressionismus*, Delphin-Verlag, München 1920.

¹⁸ Sztuka doczekała się nawet ekranizacji przez Raymonda Bernarda w 1949 r. W tytułowej roli wystąpiła Viviane Romance.

¹⁹ H. Talvart, J. Place (éd.), *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801–1936)*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris 1937, s. 284.

²⁰ Por. G. Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, Bloud et Gay, Paris 1926.

²¹ M. Vaïs, *L'Écrivain scénique*, Presse de l'Université du Québec, Montréal 1978, s. 44.

uwalniał siły instynktu, podświadomości i nadrzeczywistości²². Mogły być one uwidocznione przede wszystkim dzięki odpowiedniej oprawie scenicznej. Już na początku postacie miały być ukazane bardziej niczym duchy niż ludzie z krwi i kości. Wymykały się ze świata zewnętrznego, by poruszać się w iście onirycznym wymiarze. Gantillon skontrastował tu zewnętrżność i wewnętrzność, nadając tej ostatniej uprzywilejowaną rangę. Już w prologu zaznaczył, że główna bohaterka jest niczym bogini błędząca w labiryntach ciemności. Taka wizja musiała przypaść twórcom *Kaprysów Marianny* do gustu.

I w rzeczy samej, Gantillon pragnął przekroczyć zewnętrzny wymiar egzystencji (nigdy o nim jednak nie zapominając), aby przedstawić wewnętrzne życie kapłanek miłości, które boleśnie targane są z jednej strony żądzami cielesnymi, a z drugiej – potrzebami duchowymi. Odwiedzający dom uciech klienci również cierpią, ponieważ nie zaznali nigdy prawdziwej miłości i to właśnie w ramionach cór Koryntu pragną odnaleźć przynajmniej namiastkę uczuć. Można by te biedne istoty „wyrzucone na ten świat” – jak by powiedział Heidegger – porównać do bohaterów Czechowa, ale wszystkie postacie w dramacie francuskiego pisarza pozbawione są, tak jak w utworach ekspresjonistów, pewnej realistycznej psychologii. Nie są bynajmniej „chodzącymi abstrakcjami” Jarry’ego – symbolizują bowiem cierpienie współczesnego człowieka. A to cierpienie autor odnajdywał w przepastnych zakamarkach ludzkiej nieświadomości, która samym słowem niezdolna jest wyjawić bólu istnienia. Gantillon wtedy właśnie obmyślał koncepcje, które oddalały go od realizmu, by pozwolić reżyserowi pławić się w sennych oparach. Rozum w podobnych okolicznościach śpi, a dusza może swobodnie działać, wyobrażnia zdolnego inscenizatora także.

Im bardziej dramatopisarz schodził do głębin umęczonej duszy człowieka, tym bardziej zdawał sobie sprawę, że owego cierpienia słowa nie są w stanie wyrazić. Musiał zastosować inne środki wyrazu i zapisywał je poza tekstem głównym. Dlatego też w didaskaliach i licznych notatkach zawierał sugestie różnych rozwiązań scenicznych, które mogłyby podkreślić atmosferę tajemniczości. Wiedział, że pomimo iż ma skłonności do realistycznej estetyki, jego utwór powinien zostać odegrany niczym we śnie. Trudno nie odnieść wrażenia, że sam autor traktował swoje dzieło niczym zwyczajny pretekst do inscenizacji, co dzisiaj byłoby rzadkim fenomenem wśród piszących. A jednak Gantillon należy do tych, dla których tekst pozostaje zasadniczą częścią dramatu (przez co należy do literatury), natomiast zastosowanie przekładu owego tekstu za pomocą innych znaków ikonograficznych, specyficznych dla sztuki teatralnej, jest mu bliższe. W samym tekście pobocznym zawarł pewne wskazówki dotyczące realizacji scenicznej. Struktura dramatu jest fragmentaryczna, składa się bowiem z luźnych „obrazów”, które

²² J. de Jomaron (éd.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, Paris 1992, s. 769.

– niczym w kalejdoskopie – przesuwają się przed widzem i, jak tego sobie życzył w swojej sztuce Fritz Erler, przechodzą swobodnie „z jednej sceny w drugą”²³. Francuski dramaturg nie był więc oryginalny, stosując tę technikę, należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że wyjątkowość pióra tego pisarza polega właśnie na tym, iż nie rezygnując z „kartezjańskiego” żywiołu, który od wieków obecny jest w teatrze francuskim, usiłuje go pogodzić – w tej sztuce nawet skutecznie – z poszukiwaniem ekspresji subiektywnych uczuć. I tutaj, podobnie jak Henri-René Lenormand, czerpał inspirację z twórczości autorów skandynawskich, których oryginalność przekraczała granice zwykłego realizmu.

Gantillon nawiązywał przede wszystkim do estetyki Augusta Strindberga, który w swoich nowatorskich dramatach antycypujących ekspresjonizm wykorzystywał oniryczność. Podkreślić trzeba, że próbował on jedynie przeszczepić pewne cechy pisarstwa Szweda na grunt francuski (rzecz jasna, na swoją modłę), ale nie odrzucał *en bloc* realizmu, jak to czynił autor *Ojca* w utworach powstałych po jego kryzysie duchowym opisanym w *Inferno*. Niemniej jednak w przedmowie do *Gry snów* (1901) odnajdujemy pewne elementy, które Gantillon zamieścił również w swojej sztuce, zwłaszcza w tekstach pobocznych, i które stanowiły swoisty *Grundmotiv*, czyli pierwotne jądro jego dzieła:

Autor [...] próbował [...] naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną formę snu. Wszystko może się wydarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błahej podstawie rzeczywistości fantazja snuje i tka nowe wzory: mieszaninę wspomnień, przeżyć, swobodnych pomysłów, nonsensów i improwizacji. Osoby rozdwarzają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą. Lecz ponad wszystkimi stoi jedna świadomość: Poety. Nie ma dla niego żadnych tajemnic, żadnych niekonsekwencji, żadnych skrupułów, żadnych praw. Nie wydaje wyroków ani nie uwalnia, tylko relacjonuje. I tak jak sen najczęściej jest bolesny, rzadziej zaś pogodny, ton smutku i współczucia dla wszystkich, co żyje, przewija się przez zwiewne opowiadania²⁴.

Podobnie jak w dramatach Szweda, Gantillon czyni Bellę-Mayę główną postacią, która pragnie wydostać się ze szponów rzeczywistości i tę jej enigmatyczną kondycję najlepiej mógł ukazać, nadając scenom charakter sennej mary. I tak żyje ona we własnym świecie – postaci, które wokół niej krążą, stają się odpryskami jej umęczonej duszy. Pisarz eksterioryzuje majaki sennej głównej postaci – wszystko ukazane jest z perspektywy „ja” bohaterki, co jest pewnego rodzaju nawiązaniem do ekspresjonistycznej *Ich-Dramatik*. Przyglądając się z boku wizjom sen-

²³ F. Erler, *La Réforme scénique au Théâtre des Artistes de Munich*, „Mercure de France”, 1.02.1910, s. 456.

²⁴ A. Strindberg, *Gra snów*, [w:] idem, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988, s. 291.

nym Belli, widz szybko może dojść do wniosku, że w dramacie jest tylko jedna postać. Nieuważny czytelnik dramatu mógłby nie dostrzec na przykład procesu rozdwojenia, a nawet rozstrojenia osobowości bohaterki. W obrazie siódmym bohaterka skąpana jest w snopie światła („światło ma podkreślać nierzeczywistość sceny”²⁵), na proscenium zaś pojawia się Stara Prostytutka. Dramatopisarz precyzuje jednak w swoich notatkach, iż Maya ukazana jest na scenie jako trzy postacie. Rozszczepienie osobowości ma wymiar diachroniczny, bowiem – jak pisze Gantillon – „ważnym jest, aby publiczność od razu zrozumiała, że Fifine, Maya i Stara są jedną i tą samą postacią, ukazaną w różnych okresach jej życia”²⁶. Za pomocą gry światła i cieni pisarz pragnie odrealnić scenę, która miała umożliwić skupienie uwagi widza na wydarzeniu ekspresywnym. Dekoracja niczego nie opisuje, jest wizją, bierze czynny udział w spektaklu na równi z aktorami – to były także postulaty ekspresjonistów niemieckich. Baty tworzy więc scenę abstrakcyjną, zgodnie z notatkami Gantillona, odrzucając wszelkie odniesienia do rzeczywistości – nie ma murów, nie ma sufitu, okna i drzwi oznaczone są jedynie sugestywnymi ramami. Ten prosty dyspozytyw jest tak oświetlany, aby otrzymać atmosferę sennej mary²⁷. Reżyser pragnie więc podkreślić subiektywność wizyjną. Ten zamysł sceniczny z pewnością pozwolił aktorowi (w tym przypadku aktorce) skuteczniej ukazać meandry umęczonej duszy bohaterki, a publiczności – jak pisał Felix Emmel – dał możliwość „pełnego korzystania z jego wewnętrznego oka i wyobraźni”²⁸.

* * *

Pobieżna analiza dramatów Gantillona nie wykazuje, by były one wyjątkowymi twórcami. Być może ich przydługa retoryka przyczyniła się do tego, że popadły nieco zażalenie w niepamięć. Trudno dzisiaj stwierdzić, czy sztuki te mogłyby być współcześnie grane z powodzeniem, wydaje się to jednak wątpliwe. Oryginalności pisarza nie należy więc szukać w samych tekstach dramatycznych, lecz w jego odważnych – jak na tamte czasy – koncepcjach scenicznych, które bliskie były stylistyce ekspresjonistycznej. W nawiązaniu do stanowiska Gastona Baty francuski dramaturg odrzuca naturalizm w jego czystej formie, by odkryć w rzeczywistości przedstawionej głęboką istotę i rzeczywistość wewnętrzną,

²⁵ S. Gantillon, *Maya*, [w:] *Les Cahiers dramatiques*, supplément au n° 39 du „Théâtre illustré”, 15.11.1924, s. 17.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Por. Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle (Collection Rondel, Fonds Gaston Baty, Fonds Simon Gantillon, Fonds Copeau, cahiers de mise en scène).

²⁸ D. Bablet, *Scena ekspresjonistyczna...*, s. 133.

pewną tajemniczość istnienia w ogóle. W swoich działaniach kieruje się ekspresjonistyczną formułą, zgodnie z którą „każdy obraz zewnętrzny jest wyrazem rzeczywistości wewnętrznej”²⁹. Ekspresja artysty wyraża się zwłaszcza poprzez efekty dźwiękowe, grę światła i cieni – elementy, które mają skutecznie deformować rzeczywistość. Każdy przedmiot czy postać zostają w ten sposób wydobyte ze świata obiektywnego, który zostaje uduchowiony.

Zawarte w didaskaliach i licznych notatkach wzmianki dotyczące realizacji scenicznych dramatów Gantillona wskazują na silne przywiązanie pisarza do oryginalnej estetyki wykreowanej przez Gastona Baty. Podobnie jak genialny inscenizator, także dramaturg wpisuje się – jak dowodzi Kazimierz Braun – w syntezę Wielkiej Reformy Teatru, która dokonała się w XX wieku; syntezę

nie oderwanej od realizmu, nie nachalnej, ale jednak obecnej symboliki i fascynującej poetyckiej tajemniczości; nie bez wpływu ekspresjonizmu niemieckiego. Uznano go [Gastona Baty] za mistrza światła, a raczej mroku na scenie. Lubował się istotnie w wyświetlaniu głębi przy zachowaniu ciemności na pierwszym planie, posługiwał się grą cieni i sylwetek. [...] W niekonwencjonalny sposób posługiwał się również rytmem i ciszą. Wprowadzał sekwencje bez słów, ale dramatyczne, grał w realistycznym działaniu, a nie przez jakieś wstawki pantomimiczne³⁰.

Bibliografia

- Antoine A., *Le Théâtre*, t. II, Éditions de France, Paris 1932.
 Antonini G., *Il Teatro contemporaneo in Francia*, Corbaccio (A. Ghio), Milan 1930.
 Armory, *Cinquante ans de vie parisienne (Souvenirs et figures)*, Jean-Renard, Paris 1943.
 Bablet D., *Scena ekspresjonistyczna*, [w:] L. Richard (red.), *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
 Bablet D., Jacquot J. (red.), *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983.
 Bahr H., *Expressionismus*, Delphin-Verlag, München 1920.
 Baty G., *Le Masque et l'Ensevoir*, Bloud et Gay, Paris 1926.
 Bessnard L., nota w: „Le Quotidien”, 31.05.1923.
 Braun K., *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Łódź 1984.
 Erler F., *La Réforme scénique au Théâtre des Artistes de Munich*, „Mercure de France”, 1.02.1910.

²⁹ D. Bablet, *Ekspresjonizm na scenie*, [w:] D. Bablet, J. Jacquot (éd.), *Ekspresjonizm w teatrze*, s. 133.

³⁰ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Łódź 1984, s. 270.

- Gantillon S., w: „Bulletin de la Chimère” 1922, n° 1.
 Gantillon S., *Marine*, „Bulletin de la Chimère” 1923, n° X.
 Gantillon S., *Le Théâtre de demain*, „Bulletin de la Chimère” 1923, n° IX.
 Gantillon S., *Cyclone*, Collection nouvelle de la France dramatique, Librairie Stock, Paris 1923.
 Gantillon S., *Maya*, [w:] *Les Cahiers dramatiques*, supplément au n° 39 du „Théâtre illustré”, 15.11.1924.
 Gantillon S., *Bifur*, Librairie Théâtrales, Paris 1932.
 Gantillon S., *L’Homme et son Navire*, L’Ancre de Marine, Lairière 1991.
 Gantillon S., *Notre-Dame des songes*, régie du spectacle, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Paris 1935.
 Gravier M., *Ekspresjonizm teatralny we Francji w okresie międzywojennym*, [w:] D. Bablet, J. Jacquot (éd.), *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, PIW, Warszawa 1983.
 Jomaron J. de (éd.), *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*, Armand Colin, Paris 1992.
 Lieber G., *Gaston Baty et ses auteurs : le théâtre d’évasion*, thèses présentée en vue du Doctorat d’État ès Lettres et Sciences Humaines, Université Paris X, Nanterre 1987.
 Raymond M., *Le Jeu retrouvé*, Éditions de l’Arbre, Montréal 1943.
 Sarrazac J.-P., Marcerou Ph. (éd.), *Antoine, l’invention de la mise en scène : anthologie des textes d’André Antoine*, Centre National du Théâtre, Actes Sud-Papiers, Arles 1999.
 Strindberg A., *Gra snów*, [w:] idem, *Dramaty królewskie, dramaty liryczne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1988.
 Surer P., *Współczesny teatr francuski*, tł. K. A. Jeżewski, PIW, Warszawa 1973.
 Talvart H., Place J. (éd.), *Bibliographie des auteurs modernes de langue française (1801–1936)*, Éditions de la Chronique des Lettres Françaises, Paris 1937.
 Vaïs M., *L’Écrivain scénique*, Presse de l’Université du Québec, Montréal 1978.

Tomasz Kaczmarek

SIMON GANTILLON AND HIS “THEATRE OF ESCAPE” – THE QUEST FOR THE FRENCH EXPRESSIONISTIC TEXTS

Abstract. Though the French did not create typically expressionistic dramas, comparable to the Germans, although while analyzing selected works or the French artists it is hard not to notice their certain inclination to this vanguard trend. That tendency is visible especially in stage directions (*didascalía*) explaining truly expressionistic visions of the writers. No one wants to force the idea that the expressionism ruled over France, because this trend was strange to the Cartesian sense, notwithstanding to this Gaston Baty who was open to all kind of novelties from Europe willingly referred to the accomplishments of the international avant-garde, including Germans, from the interwar

period. Simon Gantillon who cooperated closely with the innovatory director was inspired by the achievements of his master. The writer created dramas in which he precisely illustrated the naturalistic way how they should be put on stage. Stage directions give us many valuable comments on staging which go beyond the frames of the common reality and which from the contemporary point of view should be seen as based on the expressionistic aesthetics.

Słowa kluczowe: Gaston Baty, Simon Gantillon, ekspresjonizm, didaskalia, teatr.

Key words: Gaston Baty, Simon Gantillon, expressionism, didascalia, theater.