

**WSZYSTKO,
CO TRZEBA WIEDZIEĆ!**

- teatr i dramaty od 1880 roku
 - modernizm
i postmodernizm
 - realizm,
absurd, skandal

Kirsten E. Shepherd-Barr

DRAMAT WSPÓŁCZESNY

Tłumaczenie **Monika Sosnowska**

Original English
language edition by

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

**> KRÓTKIE
WPROWADZENIE**

DRAMAT WSPÓŁCZESNY

> KRÓTKIE
WPROWADZENIE



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Kirsten E. Shepherd-Barr

DRAMAT WSPÓŁCZESNY

Tłumaczenie Monika Sosnowska

Original English
language edition by

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

> KRÓTKIE
WPROWADZENIE

Łódź 2018

Tytuł oryginału: *Modern Drama: A Very Short Introduction*

Rada Naukowa serii *Krótkie Wprowadzenie*

*Jerzy Gajdka, Ewa Gajewska, Krystyna Kujawińska Courtney
Aneta Pawłowska, Piotr Stalmaszczyk*

Redaktorzy inicjujący serii *Krótkie Wprowadzenie*

Urszula Dzieciatkowska, Agnieszka Kałowska

Tłumaczenie

Monika Sosnowska

Redaktor Wydawnictwa UŁ

Dorota Stępień

Skład i łamanie

Munda – Maciej Torz

Projekt typograficzny serii

Tomasz Przybył

Projekt okładki

Katarzyna Turkowska

Modern Drama: A Very Short Introduction was originally published in English in 2016. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

© Copyright by Kirsten E. Shepherd-Barr 2016

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

© Copyright for Polish translation by Monika Sosnowska, Łódź 2018

Publikacja sfinansowana ze środków Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.07633.16.0.M

Ark. wyd. 6,6; ark. druk. 10,125

Paperback ISBN Oxford University Press: 978-0-19-965877-0

ISBN 978-83-8088-861-6

e-ISBN 978-83-8088-862-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

Spis treści

Spis ilustracji	7
Wstęp	9
1. Realizm, naturalizm i symbolizm	15
2. Płeć, prawo wyborcze i skandal	37
3. Metateatr i modernizm	57
4. Sprzedawcy, południowcy, złość i znudzenie	81
5. Absurdyzm, protest i poświęcenie	101
6. Świadectwo – dramat po 1980 roku	125
Dalsze lektury	147
Podziękowania	153
Indeks	155

Spis ilustracji

1. Karykaturalny i skatologiczny Król Ubu © Mary Evans Picture Library/Alamy	31
2. Balijska tancerka wykonująca taniec <i>legong</i> © John Warburton-Lee Photography/Alamy	60
3. Japoński teatr <i>nō</i> Buddhika Weerasinghe/Getty Images	61
4. Scena z szafotem z <i>Opery za trzy grosze</i> Bertolta Brechta Getty Images	63
5. <i>Dom Bernardy Alba</i> Federica Garcíi Lorki Quim Llenas/Getty Images	72
6. <i>Końcówka</i> Samuela Becketta © Robbie Jack/Corbis	96
7. <i>Rosencrantz i Guildenstern nie żyją</i> Toma Stopparda © Robbie Jack/Corbis	112
8. <i>Top Girls</i> Caryl Churchill Joan Marcus/ArenaPAL/Topfoto	114
9. <i>Rodzynek w słońcu</i> Lorraine Hansberry © Underwood & Underwood/Corbis	118
10. <i>Anioły w Ameryce</i> Tony'ego Kushnera Photograph by Richard Termine	131
11. <i>Mnemonic</i> (1999) Simona McBurneya i grupy teatralnej <i>Complicite</i> Marilyn Kingwill/ArenaPAL/Topfoto	144

Wstęp

Dramat współczesny często cechuje wyobcowanie i niechęć pomiędzy aktorami i publicznością, dramatopisarzem i aktorami czy też dramatopisarzem a publicznością. To poczucie antagonizmu sygnalizują zarówno tytuły dramatów (np. *Publiczność zwymyślana* Petera Handkego), jak i prace poświęcone dramatu w współczesnym (m.in. najnowsze publikacje: *Against Theatre*, *Performing Oppositions*, *Antitheatricality*, *Unmaking Mimesis* czy *Death of Character*). Nawet zwrot „rozbijanie czwartej ściany” – zwykle używany, by opisać metateatr – pobrzmiewa agresją i destabilizacją, a przecież oznacza „teatr w teatrze”. To taki rodzaj teatru, który zamiast próbować ukryć fakt, że to, co ogląda publiczność jest iluzją rzeczywistości, zwraca nań uwagę.

Punktem wyjścia prezentowanych rozważań jest poczucie antagonizmu, zerwania z konwencją, a także przesunięcia w kierunku nowej relacji z widzem, pozwalających na badanie dramatu współczesnego oraz zmiennej natury doświadczenia teatralnego. W książce analizuję sposoby stosowane przez dramatopisarzy, reżyserów, aktorów i scenografów w celu podważania, dzielenia na części, a nawet przypuszczania ataku na samo medium, w obszarze którego pracują, by na nowo je poskładać i ukształtować. Martin Puchner i Alan Ackerman określili to mianem fundamentalnej antyteatralności tworzącej podwaliny pod dramat współczesny i powodującej jego „kreatywną destrukcję”. Owa dynamika uwzględnia też publiczność, która podobnie jak oglądane przez nią przedstawienie znajduje się w stanie obłąkania.

Wewnętrzna destabilizacja i opozycyjność w dramacie współczesnym stanowią część współczesnego projektu przekraczania granic we wszystkich sztukach artystycznych, czego przykładami są: abstrakcja geometryczna kątowna w malarstwie kubistycznym, porzucenie tradycyjnej formy, metrum i kompozycji wiersza w poezji, eksperymentowanie ze strumieniem świadomości w prozie czy też wprowadzenie niemelodyjnego, atonalnego dysonansu w muzyce Bartoka czy Schönberga.

Równolegle w teatrze nastąpiło odrzucenie tradycji. Nie odbywało się to jednak stopniowo, lecz za sprawą kilku krótkich, aczkolwiek potężnych eksplozji, zapoczątkowanych w ostatnich dekadach dziewiętnastego wieku. Historia dramatu współczesnego to opowieść o skrajnościach, sprawdzających wytrzymałość zarówno publiczności, jak i aktorów – począwszy od oburzenia, jakie wywołały *Upiory* (*Gengangere*) Ibsena i zamieszki towarzyszące sztukom *Ubu król, czyli Polacy* (*Ubu Roi ou les Polonais*) oraz *Bohater naszego świata*, przez towarzyszące publiczności uczucie dyskomfortu podczas premiery spektakli *Czekając na Godota* (fr. *En attendant Godot*, ang. *Waiting for Godot*) oraz *Miłość i gniew* (*Look Back in Anger*), po niemalże powszechną odrazę, którą budziła sztuka Sary Kane *Zbombardowani*. Spoiwem okazała się nowa jakość antagonizmu: współcześni dramatopisarze, reżyserzy i aktorzy zaczęli stawać w opozycji do siebie i publiczności, podważając dotychczasowe relatywnie przyjazne stosunki w teatrze.

W prezentowanej książce została opowiedziana historia współczesnego dramatu poprzez odwołanie się do sztuk doniosłych i przełomowych, do inscenizacji oraz do reprezentowanej przez nie różnorodności artystycznej. Obejmując zasięgiem okres od 1880 r. po czasy współczesne, w pracy przedstawiono główne etapy rozwoju dramatu współczesnego, poświęcając każdy rozdział dwóm dekadom, począwszy od lat osiemdziesiątych dziewiętnastego wieku, narodzin teatru modernistycznego, przez osiągnięcia teatru powojennego, po czasy współczesne. Powyższe rozgraniczenia zostały pomyślane jako ogólne wskaźniki, ponieważ nie sposób niczego ująć w sztywnych ramach

czasowych. I tak na przykład: kariera Brechta trwała kilka dekad, zaś jego wpływ jest widoczny po dziś dzień. Ponadto można go uznać zarówno za twórcę modernistycznego, jak i postmodernistycznego. W każdym rozdziale omówiono wybrane sztuki europejskie i amerykańskie. W zakres tej publikacji nie wchodzi szerokie omówienie dramatu spoza zachodniego kręgu kulturowego, choć pojawiają się nawiązania do istotnych osiągnięć, które miały znaczenie dla historii dramatu współczesnego oraz wywarły wpływ na sposób pisania i wystawiania sztuk.

Używam pojęcia „dramat” w najszerszym tego słowa znaczeniu, uwypuklając jego podwójną naturę – tekstu i zarazem przedstawienia. Dramat współczesny przekształcał się wraz z pojawieniem się reżysera, którego obecność w teatrze uznajemy dziś za pewnik. Zawód ten narodził się dopiero pod koniec dziewiętnastego wieku. Wystawienia określonych sztuk przez danego reżysera niejednokrotnie miały silne, długotrwałe oddziaływanie. Na myśl przychodzi: *Ubu król, czyli Polacy*, *Upiory*, *The Fairground Booth*, *Miłość i gniew*, *Marat/Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*) czy *Anioły w Ameryce* (*Angels in America*). W tej książce śledzę wzrost znaczenia reżysera na przykładach konkretnych twórców, takich jak: Antoine, Lugné-Poe, Reinhardt, Appia, Craig, Artaud, Brecht, Cocteau, Meyerhold. Przywołuję także współczesnych praktyków, np. Katie Mitchell i Simona McBurneya.

Kolejnym kluczowym momentem w historii dramatu współczesnego jest pojawienie się nowych teorii dramatu. Poszczególne sztuki i wystawienia przyczyniły się do zmiany sposobu, w jaki ludzie myśleli o teatrze w dwudziestym wieku. Wpłynęły na to również liczne publikacje autorstwa praktyków, którzy dzielili się refleksjami na temat własnej pracy. Teorie teatru – najpierw Zoli i Stanisławskiego, potem Artauda i Brechta, a następnie Schechnera i Grotowskiego – zaczęły odgrywać coraz istotniejszą rolę w ciągu ostatnich 120 lat, a ich oddziaływanie nie słabnie. W tym samym czasie uznano autorytet dramatu, sztuki teatralnej i dramatopisarstwa, zaś studia performatywne uznano za przedmiot akademicki wykładany na wyższych uczelniach.

Dramat przypomina paleontologię: badamy skamieniałości (teksty), które są tym, co pozostaje po przemienieniu doświadczenia teatralnego (przedstawienia). Jak podaje znawca teatru Joseph Roach: „materiał dowodowy na zawsze oddala się od rzeczy samej w sobie”, a my „prognozujemy na podstawie stanu, w jakim zachowało się kilka starych kości”, badając skamieniały relikw, który „strzeże tajemnic o własnym wybrakowaniu”. Prezentowana książka bazuje przede wszystkim na tych kościach – tekstach dramatycznych – ale tam, gdzie to możliwe, rzuca na nie więcej światła, odwołując się do kontekstu przedstawień, aby ukazać jak najpełniejsze znaczenie owych sztuk jako żywego „dramatu”.

Sztuki to rezultat oddziaływania złożonego układu sił, zaś zmiany w sposobie ich pisania pod koniec dziewiętnastego wieku szły w parze ze zmianami warunków organizacji samych spektakli i przemianami w teatrze. Jednym z przykładów jest pojawienie się na scenie elektryczności około 1880 r. To spowodowało zmianę polegającą na zastąpieniu lamp gazowych oświetleniem elektrycznym, co radykalnie odmieniło sposób, w jaki sztuki były wystawiane, grę aktorską (subtelniejsze emocje), umożliwiło kontrolę nad oświetleniem sali i sprawiło, że granie stało się bezpieczniejsze dla aktorów, gdyż zredukowano zagrożenie pożarowe. Przyczyniło się również do powstania „czwartej ściany”, przez co scena stała się pomieszczeniem posiadającym czwartą ścianę (czy też to publiczność *jest*¹ czwartą ścianą: milczącą, anonimową, podsłuchującą). To z kolei wpłynęło na konstrukcję sztuk – z bardziej psychologicznie rozbudowanymi postaciami oraz z ukazanymi wnętrzami domostw, które odsłaniają nieodłączne od nich wstydlive sekrety.

Sztuka taka jak Ibsenowskie *Upiory* jest rezultatem wspomnianych zachodzących jednocześnie przemian, które umożliwiały zaaranżowanie bardziej realistycznej gry, scenerii i oświetlenia, a jednocześnie były kreowane przez te elementy. Słynna scena z odtądzeniem taranteli z *Domu lalki* (*Et Dukkehjem*)

¹ Wszystkie słowa polskojęzyczne zaznaczone w książce kursywą zostały w ten sposób wyróżnione w oryginale przez autora.

z 1879 r. jest kolejnym przykładem uwarunkowania dramatopisarstwa, zależności konstrukcji dramatu od czynników teatralnych. Praktycznie pozbawiony kontroli moment w sztuce, w którym Nora tańczy, jest postrzegany jako istotny epizod, bezsłownie komunikujący psychologiczny stan bohaterki i sygnalizujący wywieraną na kobiety nieznośną presję społeczną. Podobno Ibsen umieścił tę scenę w sztuce, ponieważ aktorka grająca Norę podczas europejskiej premiery miała posiadać wybitne zdolności taneczne, specjalizując się w taranteli.

Powodzenie, oportunizm, szczęśliwy zbieg okoliczności, potrzeba chwili, funkcjonalność – jakkolwiek to określić, stanowi kluczowy komponent dramatu i przypomnienie, że niektóre z najtrwalszych zalet sztuk, dziś zwanych „klasycznymi”, nie miały nic wspólnego z tekstem (czyli faktycznie z autorem). Dramat współczesny dostarcza też dobitnych i niezatartych obrazów, jak ten z dwoma włóczęgami i bezlistnym drzewem, kobietą zakopaną po szyję w ziemi, wieśniaczką ciągnącą wózek z całym swym dobytkiem. Ponadto przyniósł on nowe słowa *ad exemplum* „pinterowski”². Jeden z lepszych przykładów owego szczęśliwego zbiegu okoliczności pochodzi z czeskiej sztuki napisanej przez braci Josefa i Karela Čapków w 1923 r., pt. *Roboty Uniwersalne Rossuma* (*Rossumovi univerzální roboti*), która przestrzega przed niebezpieczeństwem rosnącego zaufania do mechanizacji. Choć obecnie niewielu ludzi czyta czy ogląda tę sztukę, pozostało po niej uniwersalnie znane słowo – „robot”.

² Przymiotnik utworzony od nazwiska angielskiego dramatopisarza Harolda Pintera. Wszystkie przypisy w publikacji pochodzą od tłumaczki.

Rozdział 1

Realizm, naturalizm i symbolizm

Dwie dekady obejmujące lata 1880–1900 są zdumiewające nie tylko ze względu na nowe koncepcje dramatu i radykalne zmiany w praktyce teatralnej oraz dramatopisarstwie, lecz także z powodu tempa tego rozwoju. Te dwadzieścia lat obfituje w więcej przeobrażeń i wstrząsów niż jakikolwiek inny okres dramatu współczesnego.

Nieliczni widzieli te spośród sztuk, które obecnie są uważane za warte zbadania, jak na przykład *Szczygli zautek* (*Widowers' Houses*) Georga Bernarda Shawa, w którym autor wyeksponował problematykę związaną z właścicielami domów w londyńskich slumsach. W 1892 r. odbyła się premiera sztuki dla niewielkiej publiczności w wykonaniu grupy The Independent Theatre (powołanej do życia m.in. w celu uniknięcia cenzury). Tego samego roku wystawiono około 1500 razy *Ciotkę Karola* (*Charley's Aunt*) autorstwa Brandona Thomasa, swawolną rozrywkę, po którą obecnie rzadko się sięga. Z szerszej perspektywy widać, że sto wystawień to już całkiem przyzwoity wynik. Niniejsze wprowadzenie do dramatu współczesnego nie pozwala przyjrzeć się wspomnianym dwóm typom dramatu równie uważnie, gdyż takie opracowania mają tendencję do faworyzowania tego, co postępowe i wywrotowe, a nie tego, co popularne i „zaledwie” rozrywkowe. Warto jednak pamiętać, że na każdą z omawianych sztuk przypadło wiele sztuk typu *Ciotka Karola*.

Jedną z unikalnych cech współczesnego dramatu jest to, że niektóre spośród kluczowych wystawień odbyły się w niepomysłnych i prowizorycznych warunkach – „wielkie przedsięwzięcia

w skromnych warunkach”, które zyskały status kanonicznych, o czym przypomina reżyser i badacz Herbert Blau. Dramatopisarka i aktorka Elizabeth Robins wspominała londyńską premierę *Domu lalki* z 1899 r. jako „bardzo ubogą” z mało znaną obsadą, odbywającą się w „ciasnym i obskurnym teatrze” przy „niskiej frekwencji prostackiej publiczności”. Według niej wydarzenie to było „nie do końca wystawieniem sztuki, lecz raczej osobistym spotkaniem – z ludźmi i sprawami, które przejmują nad nami władzę, zatrzymują nas i nie chcą wypuścić”. Jest pewnym paradoksem w historii teatru, że wiele sztuk, współcześnie uważanych za innowacyjne, początkowo stanowiło jedynie krótkotrwałe i wątpliwe wydarzenie, a w wielu przypadkach ich wystawienie *poprzedziło* publikację tekstu.

Nawet jeśli opisywany przez Robins nowy styl pisania i wystawiania sztuk – realizm – zaczynał być akceptowany, wielu dramatopisarzy szukało sposobów na to, by odroczyć niebezpieczeństwo nieuchronnej pasywności, której ofiarą mogła paść publiczność, siedząca w ciszy i ciemności, obserwująca rozwój wydarzeń. Lurence Senelick podaje, że ze względu na cenzurę w Europie oraz „samoobronną naturę zarządzania teatrem dbano, by scena teatralna, sankcjonowała wartości społeczne i utwierdzała publiczność w jej uprzedzeniach, na co miała przyzwolenie”. Współczesny dramat staje się widoczny dzięki próbom prowokowania i oburzania mieszczańskiej publiczności. Motywuje ją także do wyjścia ze stanu bierności i samozadowolenia. Natomiast konieczne stało się ponowne ustalenie, czym jest motyw „widza jako obiektu żartów”, ponieważ mieszczańska publiczność była świadoma przypuszczanych na nią ataków i bez szwanku przechodząc każdy wstrząs, potrafiła z łatwością się znudzić.

Poprzednicy

Rzeczywiście istnieją wcześniejsze utwory dramatyczne, które stanowią zapowiedź nowoczesnego teatru, wywołującego zdumienie. Jednak nie wpisują się one w precyzyjne ramy

czasowe ani w okres dramatu współczesnego zapoczątkowany w 1880 r. Za przykład może posłużyć *Woyzeck* Georga Büchnera z 1837 r. Ta niedokończona sztuka, będąca inspiracją do skomponowania późniejszej opery przez Albana Berga, traktuje o mężczyźnie, który morduje swoją żonę częściowo z zazdrości, a częściowo dlatego, że znajduje się w ekstremalnie trudnym stanie psychicznym, ponieważ jest poddawany eksperymentowi szalonego doktora, podającego mu do jedzenia jedynie fasolę. Epizodyczna natura sztuki – składającej się z odrębnych części zamiast zwyczajowo połączonych i organicznie powiązanych scen – wraz z naturalistycznym ukształtowaniem bohaterów i scenerii (przywodząc na myśl walkę pomiędzy ludźmi a środowiskiem, jak również wskazując na nieposkromione i gwałtowne popędy) są często przywoływane w kontekście protomodernistycznym. Sztuka ta wyprzedza swoje czasy o sześćdziesiąt lat. Podobnie jak *Peer Gynt* (1867) Henrika Ibsena wydaje się proroczo współczesna dzięki swej epizodycznej strukturze i sugestywnemu poszukiwaniu koncepcji osobowości przez antybohatera (i uchylaniu się od niej). „Poprzestań na sobie!” – głoszą trole, które zwabiają Peera do swego podziemnego świata. Pozostała część dramatu jest natomiast opowieścią o przygodach tego bohatera, gdy stara się być w pełni sobą.

Peer Gynt napisany jest prozą, podobnie jak wiele innych sztuk z tego okresu. W 1870 r. Ibsen trwale wpłynął na naturę dramatu, rezygnując z poezji na rzecz prozy. Miał wrażenie, że posługiwanie się wierszem nie zestrajało się z nowoczesną literaturą, która – jak twierdzi wpływowy duński krytyk literacki, Georg Brandes – „kweszie problematyczne poddawała debacie”. Ibsen przeciwstawił się dominującemu wówczas w sztuce idealizmowi i oświadczył, że inspirowało go całkowite „przeciwieństwo... męty i szlam własnej natury”. Współcześni dramatopisarze podążali za tym przykładem, prowokując lub całkowicie przekształcając koncepcję bohatera i bohaterki, zacierając staranny podział między dobrem i złem oraz dając do zrozumienia, że zwyczajni ludzie mają w sobie pokłady heroizmu, zaś arystokrata nie jest bardziej wart pokazania w dramacie niż rzeźnik.

Ibsen i dramat życia codziennego

Ibsen zwrócił się nie tylko ku prozie, lecz także ku temu, co prozaiczne i zwyczajne, by wytłumaczyć, jak sam rozumiał „męty i szlam” ludzkiej natury. W *Podporach społeczeństwa* (*Samfundets Støtter*, 1877) oraz w kolejnych dramatach posługiwał się językiem codziennym, chcąc zbudować dialogi brzmiące zwyczajnie, ale jednocześnie takie, które zawierały psychologiczne niuanse. Postacie dramatyczne wahają się, przeszkadzają sobie wzajemnie, nie kończą wypowiedzi, rzadko wygłaszają długie przemowy lub solilokwia, ale są przy tym przenikliwe i kompletne w taki sposób, który zadaje kłam powierzchownej prostocie ich języka. „Zaprawdę, ciąży na tobie jako matce wielka wina”¹, tymi słowy zwraca się pastor Manders do pani Alving w akcie pierwszym *Upiórów* Ibsena. Zapada długie milczenie, po czym kobieta odpowiada („powoli, starając się zapanować nad sobą”², jak podają didaskalia):

PANI ALVING: Wypowiedziałeś się, panie pastarze, a jutro przemawiać będziesz publicznie, na cześć pamięci mego męża. Ja jutro przemawiać nie będę, ale teraz odpowiem panu w taki sam sposób, jakieś to uczynił.

PASTOR MANDERS: Chcesz pani, naturalnie, usprawiedliwić swoje postęпки.

PANI ALVING: Nie. Będę tylko opowiadać.

PASTOR MANDERS: A więc...³

Kobieta wyjaśnia, że Pastor nie ma pojęcia o tym, co naprawdę przydarzyło się jej w przeszłości, o tym, że sam pozostawił ją z ciężarem nieszczęśliwego małżeństwa zamiast pomagać, co akurat było w jego mocy. Sugeruje, że duchowny to tchórz i hipokryta.

¹ Cytaty pochodzą z przekładu Waleryi Marrené: H. Ibsen, *Wybór dramatów*, nakład i druk S. Lewentala, Warszawa 1898.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

To najważniejszy moment w sztuce, wyrażony pozornie prostym językiem: pani Alving znajduje własny głos, otwarcie wyraża myśli na oczach publiczności. Minimalistyczny charakter tego dialogu przebłyskiwał w przedstawieniu teatralnym *Upiórów* w reżyserii Stephena Unwina, które miało swoje *tournée* po Anglii w 2013 r. (w którym znakomicie odtworzono scenografię projektu Edwarda Muncha do wystawienia z 1906 r. w reżyserii Maxa Reinhardta). W tej wersji wyeksponowano wspomnianą wypowiedź pani Alving pod kątem próby odnalezienia jej własnego głosu. Staje się to widoczne zwłaszcza, gdy kobieta domaga się, by pozwolono jej mówić („dajcie mi przemówić... chcę powiedzieć”), przy ciągłym zagrożeniu ze strony męskich postaci, chcących ją zagłuszyć.

Język pasuje do zaistniałej sytuacji. Ibsen opisał interakcje rodzinne oraz problemy społeczne rozpoznawane przez każdą publiczność, np.: powierzchowne, nieszczęśliwe związki małżeńskie; niespełnione żony; zmagania finansowe i bankructwo; zanieczyszczenie środowiska i problemy ekologiczne spowodowane rozwojem przemysłu; korupcję polityczną i jej zatajenie. Jednak autor nadał kontekst i głębię bohaterom oraz ich codziennej scenerii, a czyniąc to, podważył przekonania o tym, co jest właściwe, a co moralnie złe. W *Domu lalki* (1879) Nora zwierza się ze swoich tajemnic pani Linde, mówiąc o tym, jak musiała sfałszować podpis umierającego ojca, by pożyczyć niezbędne pieniądze na leczenie jej męża we Włoszech, gdzie uratowano mu życie. Nora nie widzi niczego złego w podrobieniu podpisu, ponieważ przyniosło to pomyślne zakończenie i nikogo nie skrzywdziło. Publiczność ma jej uwierzyć na słowo. Zdarzenia te mają miejsce przed rozpoczęciem akcji dramatycznej. Ibsen rozpoczyna od czegoś, na czym poprzestałaby większość dramatopisarzy, skoncentrowawszy się na *pokłosiu*, a nie na zdarzeniach. Zadaniem publiczności jest zaś zwrócenie uwagi na scenę, w której naświetlono sytuację, i zrekonstruowanie przeszłości dzięki stopniowemu jej odsłanianiu. Jak można przypuszczać, Ibsen chce zakomunikować, że trzydziestoletnia kobieta jest znacznie bardziej interesująca od świeżej mężatki, podobnie jak

sztuki ukazujące zdarzenia po ślubie są znacznie bardziej zajmujące od tych, które kończą się ślubem.

Dom lalki, sztuka daleka od bezstronnego dramaturgii realistycznego, zawiera podtekst teatralny i performatywny (tytuł dramatu w języku angielskim ledwo oddaje niedwuznaczną osobliwość duńsko-norweskiego oryginału: *et dukkehjem*, tłumaczonego jako „dom dla lalki”, przy pomocy którego Ibsen pyta, czy kobiety są „w domu” w świecie o podwójnych standardach). Dramat sugeruje, że tożsamość jest sztucznym konstruktem – widzimy jak Nora obserwuje własną grę, tworzenie (i odtwarzanie) roli społecznej. Skoro można ją zbudować, można ją też zburzyć i wykreować nową, z lepszych składników. To kolejna przesłanka, by wydarzenia dramatyczne zostały zrelacjonowane przez Norę. Publiczność spogląda na nie *jej* oczami, konstruuje akcję dramatyczną i postać Nory według jej wskazówek. Sztuka stanowi studium koncepcji „ja” odgrywanego, a na zakończenie role społeczno-kulturowe zostają odwrócone. W scenie finałowej Nora wypowiada się spokojnie i „niewzruszenie”, zaś Torwald „zrywa się na równe nogi” i „opanowuje się z trudem”⁴. To Nora przejmuje kontrolę i podejmuje decyzję, z kolei Torwald załamuje się, błaga i zachowuje się niemal histerycznie. Krótką, aczkolwiek niszczycielską wymianą zdań (Torwald: „Nie ma człowieka, który poświęciłby dla ukochanej osoby swój honor!...”, Nora: „Czynią to miliony kobiet”⁵) Ibsen ofiarowuje nam jedynie „całkowicie użyteczne słowa”, by posłużyć się sformułowaniem Emila Zoli.

Naturalizm w teatrze

Zola nalegał, by teatr nowoczesny czerpał z coraz bardziej naukowego uwarunkowania kultury późnego dziewiętnastego wieku. Prace, takie jak *O powstawaniu gatunków* (1859) czy *O po-*

⁴ Cytaty pochodzą z tłumaczenia Jacka Frühlinga: H. Ibsen, *Dom Lalki (Nora). Dramat w trzech aktach*, Tower Press, Gdańsk 2002.

⁵ *Ibidem*.