

Teksty Drugie 2004, 6, s. 84-90



# **Historia dramatu naturalistycznego według Gabrieli Matuszek.**

Krystyna Ruta-Rutkowska

## Historia dramatu naturalistycznego według Gabrieli Matuszek

Sytuacja z dramatem naturalistycznym jest dość zaskakująca: z jednej strony wzorec dramatu naturalistycznego uznawany jest za ten, który wywarł zasadniczy wpływ na rozwój dramaturgii XX wieku, toteż traktowany bywa jako punkt odniesienia przy opisie wszelkich eksperymentów awangardowych, z drugiej zaś – daremnie by szukać jego monografii. Naturalizm w dramacie pozostaje zjawiskiem niełatwym do uchwycenia zarówno dla badaczy zachodnich (znamiennym przykładem jest postępowanie Styana<sup>1</sup>, który nie rozgranicza realizmu i naturalizmu), jak i dla polskich<sup>2</sup>. Toteż książka Gabrieli Matuszek *Naturalistyczne dramaty*<sup>3</sup> wydaje się nie tylko śmiałym, ale i bardzo potrzebnym przedsięwzięciem. Rzecz to interesująca zarówno pod względem materiałowym, jak i metodologicznym. Badaczka opowiada historię dramatu naturalistycznego wykorzystując konstrukcję – klasycznego zresztą (!) dramatu<sup>4</sup>. Jej zdaniem bowiem:

Figura dramatu pozwala [...] w pewnym sensie połączyć dwa modele prezentacji procesu historycznoliterackiego: „ekspozycję muzealną” [...], w którym poszczególne lite-

---

<sup>1/</sup> J.L. Styan *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław 1997.

<sup>2/</sup> Oczywiście istnieją dostępne po polsku próby uchwycenia jego istoty, ale nie mają charakteru monograficznego; zob. np. R. Taborski *Dramat naturalistyczny*, „Przegląd Humanistyczny” 1972 nr 5; L. Eustachiewicz *Dramat naturalistyczny*, w: tegoż *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii z lat 1890-1918*, Warszawa 1982.

<sup>3/</sup> G. Matuszek *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001.

<sup>4/</sup> Czyżby inspiracją Lévi-Strausa, który swoją opowieść o mitologii konstruuje mitologicznie?

## Ruta-Rutkowska Historia dramatu naturalistycznego...

rackie fakty sytuowane są w naturalnym ciągu przestrzenno-czasowym, i model organiczno-dynamiczny, skupiony na odtwarzaniu procesualności literatury.<sup>5</sup>

Książka składa się z dwóch części: pierwsza dotyczy literatury europejskiej, druga – polskiej. Tę drugą część można uznać za swoisty epilog owego dramatu „rozgrywającego się w przestrzeni Europy” (s. 13), jako że naturalizm po polsku to naturalizm wyciszony, pozbawiony drapieżności.

Pierwsza część zawiera cztery akty, anagnoryzm i rozwiązanie. Akt pierwszy dotyczy dramatu francuskiego. Jego estetyczny prawodawca, Emil Zola, nie tylko formułuje najważniejsze zasady strukturalne naturalistycznego dramatu (jak konstrukcja z obrazów-sytuacji, werystycznie oddających „prawdę życia” czy postulat bezpośredniej obserwacji oraz techniki analitycznej), ale i propaguje formę dramatu jako najskuteczniejszego narzędzia propagandowego i tekstu najlepiej przylegającego do estetyki skrajnego mimetyzmu. Omawiając utwory Goncourtów, Zoli, Becque’a, badaczka koncentruje się na postaci złożonej z „determinantach biologicznych”, uformowanej w myśl naturalistycznej antropologii, w której dokonuje się odwrót od człowieka metafizycznego ku fizjologicznemu; *la bête humaine* rządzonej przez „napór instynktu”<sup>6</sup>. Naturaliści francuscy ze szczególnym upodobaniem pokazują to zjawisko w dramacie rodzinnym, rozgrywającym się w „przestrzeni fizjologicznej”, gdzie „fizjologizacji” ulega również stały temat dramatyczny – temat miłości.

Finał „aktu francuskiego” wyznacza Teatr Wolny Antoine’a – swoiste laboratorium dla dramatycznych eksperymentów naturalistów. Ciekawe, że teatr ten wypracowuje również własną wersję dramatu – tzw. *pièce rosse*. To apogeum (i kwintesencja) naturalistycznej techniki dramatycznej: tekst złożony z „surowych skrawków życia”, poruszający tematy tak drastyczne, jak kazirodztwo czy cudzołóstwo, prowokacyjny i nastawiony na przełamywanie obyczajowych tabu. Literacki naturalizm przekształca się tu w teatralny voyeryzm. Zarazem forma ta wyczerpuje możliwości dramatu naturalistycznego. Najlepiej świadczy o tym fakt, iż autorzy owych sztuk – jak Jullien, Ancye, Fèvre – są zupełnie już zapomniani.

Akt drugi prezentuje „skandynawski naturalizm psychoanalityczny”, który wprowadza nieobecny w modelu francuskim wymiar psychologiczny, umożliwiający przekroczenie ograniczeń fizjologizmu. Dlatego Ibsen nie obnaża już – jak Francuzi – „twardej” patologii życia rodzinnego, ale demaskuje samą ideę rodziny (jak wiadomo – zwłaszcza w *Domu lalki*). Z pasją analizuje on ukryte napięcia między człowiekiem a jego ideą oraz między jednostką a społeczeństwem. Tworzy też nowy typ naturalistycznego dramatu (oparty na – jak to ujmuje Matuszek – zmiękczonej formule sztuki „dobrze skrojonej”) zachowujący dynamikę zdarzeń i dialogu i waloryzujący „regulę piątego aktu” ze spektakularną *scène à faire*, rozładowującą napięcie narastające w ciągu aktów poprzednich. Co najważniejsze, wpro-

---

<sup>5/</sup> G. Matuszek *Naturalistyczne...*, s. 14 (dalej podaję strony w nawiasach).

<sup>6/</sup> Sformułowania E. Zoli.

## Roztrząsania i rozbiory

wadza nowy kod wizualno-językowy, nadbudowując ponad warstwą znaczeń potocznych znaczenia symboliczne. I jeszcze słynnego „przybysza z daleka” – „posłańca z przeszłości”, którego pojawienie się prowadzi do zdemaskowania głównego bohatera i ujawnienia mechanizmów rządzących działaniem postaci. Powstaje zatem specyficzny „Ibsenowski wzorzec” naturalistycznej sztuki, który zamiast powierzchownego weryzmu spod znaku Zoli proponuje drażnienie w głąb psychiki ludzkiej; zamiast człowieka zdeterminowanego przez biologię – człowieka określonego przez własną przeszłość.

Odmienną formułę naturalistycznego dramatu usiłuje wypracować Strindberg. Znamienna wydaje się próba stworzenia nowoczesnej tragedii z „walką dusz, «walką mózgow»”<sup>7</sup> – *Ojciec*; w zamyśle autora nowa wersja *Orestei*. Kluczowa jest tu teoria walki płci, która stanowi podstawę światooobrazu Strindberga. Podobną ideologię zawiera większość jego sztuk wraz z *Panną Julią*, do której *Przedmowa* rysuje także pełną teorię dramatu naturalistycznego. Wyznaniu wiary w darwinizm, teorię ewolucji i monizm przyrodniczy towarzyszy tu znacznie ciekawszy motyw teatru świata rozgrywającego się „poza dobrem i złem, w przestrzeni natury” oraz – by tak rzec – teoria rozpadu „ja” postaci, która motywuje poszukiwania w obszarze języka dialogu. Wraz z esejem *O nowoczesnym dramacie i nowoczesnym teatrze*, prezentującym teorię jednoaktówek naturalistycznych jako najpełniejszego ucieleśnienia dążeń naturalizmu, *Przedmowa* stanowi interesującą wypowiedź teoretyczną, a zarazem – jakby mimochodem – wyznacza drogę od „psychicznego naturalizmu” ku ekspresjonizmowi, który wkrótce zagości na dobre w dramatach Strindberga.

Historia dramatu skandynawskiego tak ujęta pokazuje bardzo charakterystyczną tendencję dramaturgii naturalistycznej: wzorzec – można powiedzieć – ortodoksyjny, bardzo szybko ujawnia swoje ograniczenia, okazuje się zbyt sztywny i nietwórczy. Toteż dramat naturalistyczny *sensu stricte* rychło staje się jedynie punktem wyjścia do poszukiwań zupełnie innych.

Skandynawowie penetrują ludzką psychikę, inną drogę wybiorą Niemcy, co pokazuje akt trzeci. Otóż naturalizm w Niemczech to nie tylko twórczość Hauptmanna; Niemcy stwarzają swoiste laboratorium dramatu naturalistycznego, opracowują kilka jego literackich wariantów<sup>8</sup>, jednocześnie są autorami najbardziej wnikliwych wypowiedzi o jego teorii (autorka książki obszernie zresztą prezentuje te wypowiedzi<sup>9</sup>) i w dodatku eksperymentują z technikami dramaturgicznymi. Efektem tych poszukiwań jest przede wszystkim tzw. „nowy mimetyzm” nazywany

---

<sup>7/</sup> Tak charakteryzuje rzecz Strindberg w liście do Hansa Österlina (za: G. Matuszek *Naturalistyczne...*, s. 105).

<sup>8/</sup> Analityczną *Zustandsdrame*, naturalistyczny dramat społeczny i historyczny oraz naturalistyczną komedię. Wzorem dla nich jest pisarstwo Ibsena i Zoli.

<sup>9/</sup> Max Halbe zauważa i popiera przemieszczenie rodzajowe współczesnej literatury, pierwszy też zauważa tzw. „epizację” dramatu. Holz i Schlaf opracowują różne aspekty teoretyczne, a Holz stworzył spójną teorię dramatu naturalistycznego.

również „mową życia” czy „mimetycznym kopiowaniem przypadkowej materii życia”<sup>10</sup>. Interesująco owocują również poszukiwania w obrębie języka: dialog staje się wyrazem ludzkiego bycia, a nie medium działań; „dialog progresywny” zostaje zastąpiony „dialogiem stanu”. To tzw. dialog „drugiego stopnia”, w którym pojawiają się treści wyprowadzone z nieświadomości.

Tym jakże istotnym poszukiwaniom w obrębie naturalistycznej doktryny towarzyszy jej przekraczanie przez deprecjonowanie wzorca. Właśnie w Niemczech pojawiają się parodie dramatu naturalistycznego, dotyczące całego paradygmatu – poczynając od konwencji opisu<sup>11</sup> aż po parodiowanie kodów i klisz-motywów<sup>12</sup> i całej naturalistycznej wizji świata.

Akt czwarty poświęcony jest naturalizmowi rosyjskiemu, dla którego – jak podkreśla autorka – najbardziej charakterystyczna jest skłonność do konstruowania utopii. Widać ją już w *Ciemnej potędze* Tołstoja, gdzie naturalistyczny dramat chłopski przenika się z chrześcijańskim dramatem zbawienia (nad mimesywną prezentacją życia chłopskiej rodziny nadbudowują się paraboliczne i religijne sensory, oddające szczególną antropologię Tołstoja). Podobne tendencje widać także w dorobku Czechowa, dla którego naturalistyczna „prawda życia” to pulsująca „tkanka [...] złożona z równoległych labiryntów chwil”<sup>13</sup>. Oddając ją jako powierzchwne „nieustanne trwanie” wraz z tkwiącą w ukryciu dynamiką „zdarzeń psychicznych”, pisarz koncentruje się na odnowieniu dialogu. Pozornie chaotyczny, pełen luk, przypadkowych asocjacji i słynnego milczenia, dialog ów wydobywa prawdę niekontrolowanej pracy mózgu. W dramacie Czechowa staje się on narzędziem diagnozy sytuacji egzystencjalnej: odsłania samotność postaci (i człowieka), potem zaś narzędziem budowania utopii służącej ucieczce od rzeczywistości i narodzinom kojącego samooszustwa. Te cechy warsztatu wynikają z wizji życia jako postępującej degeneracji, przed którą bohaterowie szukają schronienia w mitologii pracy (jak w *Trzech siostrach*) albo w utopii metafizycznej (jak w *Wujaszku Wani*). Twórczość Czechowa to – jak wiadomo – najwspanialszy rozdział w historii rosyjskiego naturalizmu. Nie tylko zresztą rosyjskiego – w końcu Czechow, obok Ibsena i Strindberga, odegrają bodaj największą rolę spośród naturalistycznych dramatopisarzy w rozwoju późniejszego dramatu europejskiego.

---

<sup>10/</sup> Praktyczną realizacją nowego mimetyzmu jest *Rodzina Selickenów* Holza i Schlafa, uznawana za fundamentalne dzieło niemieckiego naturalizmu, kwintesencję naturalistycznej antropologii oraz dramat modelowy pod względem nowatorstwa w dziedzinie języka.

<sup>11/</sup> W sztuce Conrada Albertiego *Pijaństwo*. *Naturalistyczna katastrofa szpitalna* pojawia się nadmiar scenicznych detali bez związku z akcją, zapach spirytusu na scenie itp.

<sup>12/</sup> *Sobór miłości*. *Niebiańska tragedia* Oskara Panizy z postacią starego i schorowanego Boga, który potrafi już tylko zawistnie karać Ziemię, zsyłając na nich epidemię syfilisu.

<sup>13/</sup> Określenie A. Bielego, za: G. Matuszek *Naturalistyczne...*, s. 244.

## Roztrząsania i rozbiory

Druga część książki dotyczy dziwnej historii polskiego dramatu naturalistycznego. Dziwnej, gdyż naturalizm w Polsce zasadniczo jest odbierany jako choroba cywilizacyjna, przed którą należy chronić „zdrową rodzimą kulturę”. Dość ograniczona recepcja obcej dramaturgii i wypowiedzi programowych zagranicznych autorów<sup>14</sup> owocuje jednak specyficzną, „obłaskawioną” wersją naturalizmu. Niemniej, jak przyznaje Matuszek, wyodrębnienie w polskiej dramaturgii sekwencji utworów naturalistycznych sprawić może pewne trudności. Autorka jednakże podejmuje się tego zadania. Wprowadza przy tym podział oparty na kryterium tematycznym, więc w każdym z trzech aktów omawia dramaty z innego kręgu tematycznego: akt pierwszy ogarnia dramaty o tematyce chłopskiej, akt drugi – o tematyce politycznej, akt trzeci – tzw. dramaty rodzinny.

Badaczka podkreśla, że tematyka chłopska zajmuje dość ważne miejsce w polskiej dramaturgii naturalistycznej. Atrakcyjność jej wynika przede wszystkim z tego, że wpisana jest weń wizja człowieka – „ludzkiego zwierzęcia”, szczególnie zbliżonego do Natury i wszechstronnie zdeterminowanego (czyli wizja *stricte* darwinistyczna). Często spotyka się ona z tematyką żydowską (w *Małazsce* Zapolskiej) oraz ekonomiczną (w *Świat się kończy!* Kasprowicza, w *Familii* Niemojewskiego, w *Skapanym świecie* Orkana). I – co prawda – czasem pojawiają się tu klisze melodramatyczne (np. u Zapolskiej) albo fuzje z odmiennymi warsztatami dramaturgicznymi, ale utwory z tej grupy należą do najodważniejszych w polskim naturalizmie.

Aktowi drugiemu patronuje polski *homo politicus*. Naturalizm (zwłaszcza francuski) zajmuje się m.in. konsekwencjami społecznymi industrializacji, urbanizacji i liberalizacji życia. W polskiej wersji tematyka ta przyjmuje specyficzną postać – wiwisekcji społecznej towarzyszy zwykle intencja dydaktyczna. Są to najczęściej nieomal sztuki z tezą, w których pojawiają się obrazy zdegenerowanych środowisk – dziennikarskiego (w *Tresowanych duszach* Zapolskiej), działaczy politycznych, tzw. społeczników itp. (w *Niezwyrodnym* Władysława Rabskiego). Najciekawsze wydają się jednak te utwory, które próbują zdemaskować polskie stereotypy narodowowyzwoleńcze. Temat konspiracji odbrązawia np. Zapolska w sztuce *Tamten*<sup>15</sup> i Benedykt Hertz w „*Prosto w tłum!*” *Akt jeden rewolucji r. 1905*; patriotyczna i ideologiczna retoryka zostaje też skompromitowana w *Przywódcy* Stefana Krzywoszewskiego (który odsłania patologiczne źródła rewolucji). Badaczka przyznaje jednak, że nawet najbardziej odważni pisarze nie posuwają się zbyt daleko; starają się zawrzeć w demaskatorskich utworach jakieś pozytywne przesłanie albo przynajmniej niejednoznaczne zakończenie. Za szczególnie ciekawą uznaje twórczość Adolfa Nowaczyńskiego. To małe dra-

---

<sup>14/</sup> Programowej negacja Zoli towarzyszy nieobecność w polskiej świadomości tego okresu Strindberga i Czechowa oraz „selekcyjna” obecność Ibsena i Hauptmanna i – zadziwiająco – wysoka ocena twórczości Gorkiego.

<sup>15/</sup> Ciekawe, że Matuszek traktuje ten dramat jako jeden z bardziej interesujących, natomiast dla Eustachiewicza stwarza on okazję do deprecjacji Zapolskiej (zob. L. Eustachiewicz *Dramat...*).

maty portretujące różne środowiska; swoiste „rodzajowe scenki”, składające się na *stricte* naturalistyczny eksperyment literacki. Nie ma akcji dramatycznej, za to – przestrzeń, statyczni bohaterowie, sytuacja, obszerne didaskalia z epickim narratorem, w których – jak to ujmuje Matuszek – następuje przełamanie naturalizmu obiektywnego w subiektywny (skoro prezentacja bohaterów przenika się z interpretacją ich zachowań, często pełną ironii).

Akt trzeci rozgrywa się „w kręgu domowej lampy”. Dramat rodzinny w Polsce staje się przede wszystkim narzędziem walki z „kołtuństwem”. Kołtuństwem będącym produktem nie tylko genetyki, ale również specyficznej edukacji i kultury. Poddane wnikliwej obserwacji bywają tu m.in. metody socjalizacji młodych kobiet, które przykrawane są albo do wzorca małżonki podporządkowanej mężczyźnie (Zapolska *Dziewiczy wieczór*), albo do wzorca „kobiety upadłej”. Stąd częste są postacie tzw. utrzymanek i „podejrzanych panienek” (w *Aszantce* Perzyńskiego, w *Edukacji Bronki* Krzywoszewskiego, w *Pannie Maliczewskiej* Zapolskiej). Interesującym aspektem tych sztuk jest to, że dochodzi w nich do głosu sfera seksualna, pozostająca tabu w *milieu* mieszczańskim i szlacheckim. Oczywiście najwybitniejsze dramaty w tym kręgu stwarza Zapolska – *Żabusię* oraz *Moralność pani Dulskiej*. Ciekawe, że dramaty naturalistyczne w Polsce podejmuje też tematykę dość specyficzną, dość rzadko eksploatowaną w innych literaturach – tematykę sztuki. Najbardziej znamienne pod tym względem utwory to oczywiście *W sieci* i *Karykatury* Kisielewskiego.

Rozważania Gabrieli Matuszek zamyka podsumowanie, w którym autorka próbuje uchwycić kwintesencję naturalistycznego dramatu. Należą do nich: założenie o prezentacji nieodkrytego „fragmentu życia”; umieszczenie bohatera w centrum dramatu; zrewolucjonizowanie języka dramatu i kształtu dialogu; waloryzacja i wielostronne wykorzystanie tekstu pobocznego; wprowadzenie doń (autorskiego) podmiotu o charakterze epickim; stworzenie nowego modelu dramatu, opartego na budowie statycznej i repetycji, odwzorowującej beznadziejność ludzkiego losu; odnalezienie nowych centralnych kategorii sztuki – obiektywizmu i bezwzględnej prawdy. I jeszcze *Epilog*, w którym badaczka zastanawia się nad spadkiem po naturalizmie. To przede wszystkim dwa interwencyjne postulatory-modele: „totalnego mimetyzmu” i „psychotherapeutycznego szoku”. Z tej estetyki wyrasta np. dramaturgia tzw. brutalistów (m.in. słynnej ostatnio w Polsce Sarah Kane). Żywotność naturalizmu widoczna jest także w twórczości np. Marka Ravenhilla – eksponującej środowiska narkomanów, gejów i lesbijek; Irvina Welsha – z postaciami psychopatów, ćpunów, sadomasochistów itd.<sup>16</sup> Zadziwiająca okazuje się żywotność naturalistycznego paradygmatu. W większości przypadków nawet najbardziej ekspansywne estetyki przeżywają swój okres rozkwitu, by następnie ulec degradacji i trafić do twórców kultury masowej. Z naturalizmem sprawy mają się inaczej. Co jakiś czas święci on swój triumfalny powrót (np. w USA<sup>17</sup>)

<sup>16/</sup> Zob. G. Matuszek *Naturalistyczne...*, s. 451-452.

<sup>17/</sup> Zob. J.L. Styan *Współczesny...*

## Roztrząsania i rozbiory

i właściwie nigdy nie staje się przedmiotem z lamusa teatralnych (i dramatycznych) rekwizytów. Jedną z możliwych przyczyn tego stanu rzeczy jest zapewne fakt, że „za tą neonaturalistyczną prowokacją [...] skrywa się podobna rozpacz, jaką w swym pesymizmie skrętnie ukrywali pierwsi naturaliści, obnażając ułomność i alienację człowieka, jego fizyczne i psychiczne kalectwo” (s. 452).

*Dramaty naturalistyczne* Gabrieli Matuszek to książka ze wszelch miar godna uwagi. Oczywiście można by zgłosić wiele wątpliwości dotyczących np. kwalifikacji poszczególnych utworów jako naturalistycznych<sup>18</sup> bądź zaprezentowanych w niej wyborów metodologicznych. Nie wolno jednak zapominać, że naturalizm – nie tylko zresztą w dramacie – okazuje się w praktyce raczej punktem wyjścia do konstrukcji złożonych wizji świata i koncepcji dramatu niż samoistną, samowystarczającą estetyką. Niewątpliwą zaletą pracy Matuszek jest rzetelna prezentacja, jak ten proces przebiega oraz wnikliwa refleksja na temat dziedzictwa naturalizmu. I pod tym względem omawiana książka jest na pewno bardziej inspirująca niż rozdział dotyczący podobnej problematyki, który zamieścił w swoim obszernym dziele badacz amerykański, John Luis Styan.

**Krystyna RUTA-RUTKOWSKA**

---

<sup>18/</sup> Trzeba jednak uczciwie przyznać, że badaczka nie odbiega tu zasadniczo od powszechnie przyjętych zwyczajów, więc zarzut taki można by postawić również dobrze jej poprzednikom.