

EWA BARAŃSKA

AKCJA DRAMATYCZNA W TEATRZE ANDRÉ OBEYA

Twórczość André Obeya, współcześnie żyjącego dramaturga francuskiego, jest ściśle związana z wielkim ruchem o odnowę teatru we Francji, rozpoczętym w końcu XIX w., a którego największe nasilenie przypada na okres międzywojenny. Każda prawie ze sztuk Obeya jest jakimś doświadczeniem, jakimś poszukiwaniem nowej formy ekspresji dramatycznej w oparciu o osiągnięcia, będące wynikiem ewolucji teatru na przełomie XIX i XX w. Przedmiotem szczególnego zainteresowania i troski Obeya były zawsze problemy dramaturgiczne, warsztatowe. Nowatorstwo jego na tle współczesnej mu twórczości dramatycznej we Francji (chodzi głównie o pierwsze jego sztuki z lat trzydziestych) zaznacza się przede wszystkim właśnie w dziedzinie formy. Szczególnie ciekawe rozwiązania można u niego dostrzec w zakresie struktury akcji dramatycznej. Wydaje się, że właśnie analiza akcji dramatycznej może pozwolić dostrzec najbardziej oryginalne cechy teatru Obeya.

1. ZDARZENIE DRAMATYCZNE U OBEYA

Sam wybór zdarzenia dramatycznego wydaje się być u Obeya wielce charakterystyczny. Nie jest to bowiem nigdy zdarzenie zwyczajne czy banalne. Prawie wszystkie zdarzenia dramatyczne, dokoła których buduje Obey akcję swych sztuk, są nadzwyczajne, niepokojące, wstrząsające. Jest to np. powódź (*Loire*), potop (*Noé*), wojna (*Bataille de la Marne*, *Ultimatum*), wskrzeszenie zmarłego (*Lazare*), gwałt (*Viol de Lucrèce*), śmierć na stosie (*La Fenêtre*). Zdarzenia dramatyczne wykracza więc zdecydowanie u Obeya poza ramy codzienności, zmuszając tym samym bohaterów do wyjścia ze znanego i uporządkowanego świata codziennych gestów i przyzwyczajzeń oraz do zajęcia zdecydowanego stanowiska w obliczu nowej sytuacji. Zasięg wpływu takiego zdarzenia jest oczywiście nieporównanie szerszy niż życie i losy samego bohatera. W *Bataille de la Marne* i w *Ultimatum* ważą się, losy

narodów. Skazanie Ifigenii w *Une Fille pour du Vent*, będące pierwszą konsekwencją decyzji prowadzenia wojny, jest równoznaczne ze skazaniem na jej ołtarzu setek i tysięcy innych ludzi. W *La Fenêtre* spalanie Joanny d'Arc, mające być dla Anglików zwycięstwem nad narodem francuskim, staje się, odwrotnie, początkiem odrodzenia świadomości narodowej. W *Noé* rozgrywa się przyszłość całej ludzkości, tak samo zresztą, jak w *La Nuit des Temps*, gdzie każdy gest bohaterów posiada symboliczne znaczenie i gdzie wszystko, co się dzieje: zło, cierpienie, niewiasta, zbrodnia i walki rozdzierające ludzkość, jest bezpośrednią konsekwencją błędu, popełnionego przez Ewę w Ogrodzie. Tych kilka wybranych przykładów ilustruje, jak daleko poza ramy zjawisk czysto fizycznych wykraczają zasięg i wpływ wybranych przez autora zdarzeń dramatycznych. W konsekwencji, aby odpowiednia akcja dramatyczna mogła się zawiązać i mieć miejsce, konieczne jest przeciwstawienie tego rodzaju zdarzeniom, względnie spowodowanym przez nie siłom, bohaterów zdolnych jeśli nie do walki z nimi, to przynajmniej do przeciwstawienia się im. Stąd teatr Obeya jest teatrem walki. W trzech tylko wypadkach bohaterowie Obeya nie walczą: Adonis umiera i Wenus nie potrafi mu pomóc¹, Don Juan daje się zabić Alwarowi, w śmierci bowiem odnajduje to, czego przez całe życie szukał², Ifigenia, odkrywając nagle całą podłość świata, w którym dotychczas żyła, wybiera dobrowolnie śmierć³. Z wyjątkiem jednak tych trzech sztuk bohaterowie Obeya są zdecydowanie zaangażowani. Charakterystyczne jest, że w obliczu tych niecodziennych, niezwykłych wydarzeń stawia Obey zwyczajnych, prostych ludzi, nie odznaczających się w dodatku żadnym powołaniem do spełniania bohaterskich czynów. Dlatego też walka wydaje się z góry przesądzona, jest bowiem zdecydowanie nierówna. Garstka mieszkańców wioski w *Loire* jest zaatakowana przez potężny, niszczący żywioł. Aktorzy misterium w *Les Trois Coups de Minuit* napotykać na solidarną wrogość całej wsi, młodzi francuscy żołnierze z *Bataille de la Marne* mają przeciw sobie ogromną, doskonale uzbrojoną armię niemiecką. Dzieło Joanny d'Arc wydaje się niemożliwe do kontynuowania wobec przygniatającego zwycięstwa Anglików i egoizmu jej własnych rodaków. Ale to ścieranie się sił przekracza u Obeya, jak to już mówiliśmy, ramy zjawisk czysto materialnych. Kontrast pomiędzy siłą zewnętrzną a siłą duchową bohaterów i reprezentowanych przez nich wartości ludzkich jest u Obeya bardzo mocno zaakcentowany. Mimo tego, że są oni zupełnie „zwyczajnymi” ludźmi, niejednokrotnie ulegają-

¹ *Vénus et Adonis*, [W t. aut.:] *Théâtre*, Paris 1948, Gallimard, s. 306—307.

² *L'Homme de Cendres*, III, „Opéra, suppl. Théâtral”, 16 (1950) 41.

³ *Une Fille pour du Vent*, „Paris-Théâtre”, 73 (1953) 47.

cymi różnym słabościom, to jednak zawsze są świadomi swojej odpowiedzialności wobec zadania, jakie mają do spełnienia.

„Dzieje się tu w tej chwili coś — mówi kowal Bradshaw w *Les Trois Coups de Minuit* — dużo ważniejszego niż nasze małe, prowincjonalne kłótnie, ich głupota i furia. Chodzi o to, by móc się przekonać, czy raz przypadkiem, nie dłużej niż przez jedną noc, ludzie mogą być w zgodzie ze światem, czy raz jeden dobra wola może odnieść zwycięstwo nad złą”⁴.

To ustawiczne zmaganie się między solidarnością ludzką i odwagą — z jednej strony, a egoizmem i tchórzostwem — z drugiej, ten konflikt, który odnajdujemy we wszystkich sztukach Obeya, znajduje swój najpełniejszy wyraz w *La Nuit des Temps*, syntezie całego teatru Obeya, w której walka pomiędzy dobrem a złem rozrasta się do rozmiarów symbolu.

2. AKCJA A INTRYGA

By lepiej zrozumieć, na czym polega istota akcji u Obeya, warto odzielić ją od intrygi, a potem zatrzymać się chwilę przy obydwu pojęciach. Jeśli więc przyjmując definicję P.-A. Toucharda⁵ będziemy pojmować akcję jako „un mouvement organique par lequel une situation dans la tragédie, ou le caractère dans la comédie — naissent, se développent et s'écroulent”, a intrygę jako „l'enchevêtrement des événements au milieu desquels cette action se déroule”⁶, to zastosowując to rozróżnienie do teatru Obeya, możemy od razu stwierdzić, że intryga ma w nim miejsce drugo- albo i trzeciorzędne. Świadczy o tym już sam wybór tematów jego sztuk, z których większość zaczerpnięta jest z legendy lub tradycji literackiej⁷. Oczywiście, taki wybór ogranicza mocno możliwości autora w zakresie tworzenia fabuły dramatycznej. Jeśli układ

⁴ *Les Trois Coups de Minuit*, II, „L'Avant-Scène-Fémina-Théâtre”, 188 (1959) 32.

⁵ Rozróżnienie tych dwóch pojęć, stosowane przez teoretyków dramatu, by wspomnieć tu tylko R. Petscha (*Wesen und Formen des Dramas*, Halle 1945), stosunkowo późno przyjmuje się we Francji, gdzie terminy „action” i „intrigue” długo były używane w sposób mało sprecyzowany. Pierwszy rozgranicza je P.-A. Touchard, po nim poświęci im długą analizę Henri Gouhier (*L'Oeuvre Théâtrale*, Paris 1958, Flammarion).

⁶ P.-A. Touchard, *Dionysos, Apologie pour le théâtre. D'Eschyle à Claudel*, Paris 1949, Ed. du Seuil, s. 62.

⁷ W *Noé*, *Lazare* i *La Nuit des Temps* sięgnął Obey po tematy biblijne; *Bataille de la Marne* i *Ultimatum* nawiązują do zdarzeń I wojny światowej; *le Viol de Lucrece* i *Vénus et Adonis* są adaptacjami poematów Shakespeare'a; wątek *Marii* jest zaczerpnięty z noweli *Mistral* Faulknera; *Une Fille pour du Vent* jest obeyowską wersją *Ifigenii*, a *L'Homme de Cendres* — Don Juana.

sił, przeszkody, rozwiązanie akcji są już znane, to pozostaje tylko odnowienie motywacji albo unowocześnienie struktury sztuki. O tym, że Obey świadomie rezygnuje z różnych tricków teatralnych, mających na celu zaskoczenie widza lub trzymanie go w niepewności, świadczą także takie sztuki, jak *Maria* i *Revenu de l'Etoile*, gdzie intryga istnieje, ale jedynie jako seria obrazów, które można w różny sposób przymierzać do siebie. Co więcej, w tej ostatniej sztuce elementy intrygi nie tylko ułożone są w sposób odwrotny do ich chronologii, ale nie mają żadnego powiązania przyczynowego.

Ten świadomy i zamierzony „*désintéressement*” w stosunku do intrygi nie dowodzi jednak wcale braku umiejętności Obeya w dziedzinie konstruowania zręcznej i zaskakującej fabuły. Przeciwnie, kiedy tylko chce, potrafi umiejętnie, a niedostrzegalnie poruszać wszystkimi „*ficelles*” swego teatru. Przykładem może tu być najbogatsza chyba obok *Don Juana* w elementy intrygi jego sztuka *Les Trois Coups de Minuit*. Autor potrafi umiejętnie zaskakiwać widza nieoczekiwanymi zmianami sytuacji i trzymać go do końca w napięciu. Nie to jest jednak jego celem. Wyzyskiwane przez Obeya „*coups de théâtre*” i „*qui pro quo*” mają inną funkcję niż zaintrygowanie widza. Służą one wyraźnie pogłębieniu sytuacji dramatycznej. Kiedy aktorzy misterium oczekują nieznanym dziewczyny, po którą poszedł Greene, a która mogłaby odegrać rolę Marii Dziewicy, chodzi im tylko o uratowanie tradycyjnego wigilijnego przedstawienia. Kiedy jednak nieznaną okazuje się piękna służąca z Oberży pod Łabędziem, o której ludzie z wioski rozmaicie mówią⁸, sytuacja pogłębia się. Odegranie misterium ma być odtąd równoznaczne ze zwycięstwem nad przesądami, pychą, hipokryzją. Chodzi już nie tylko o to, aby wbrew niechętej atmosferze sztuka była odegrana, ale żeby w tę noc wigilijną potrafić „*oblec się w nowego człowieka*”⁹. A ostatnie słowa Alicji, która jednak zdradziła: „*Johnie Greene, Johnie Greene, chciej mnie widzieć taką, jaką jestem, nie taką, jaką się wydaję, ale taką, jaką jestem!*”¹⁰, rozszerzają jeszcze bardziej sferę znaczeń, pokazując, że ten wysiłek, by pozbyć się „*starego człowieka*” w noc Narodzenia jest tylko jednym z aspektów walki, jaka ma miejsce w każdym z nas przez całe życie — walki między czystością a zmysłowością, między ideałem a słabością.

Aby zobaczyć, jak akcja u Obeya oczyszcza się stopniowo z niepotrzebnych wątków, ciekawe jest porównanie dwu jego wersji tej samej sztuki: *Don Juan* (1934) i *L'Homme de Cendres* (1949). W pierw-

⁸ *Les Trois Coups de Minuit*, I, „L'Avant-Scène-Fémina-Théâtre”, 188 (1959) 13.

⁹ *Ibidem*, s. 15, 16.

¹⁰ *Ibidem*, II, s. 33.

szej z nich intryga jest jeszcze bardzo bogata. Mimo oryginalnej, trochę romantycznej koncepcji bohatera sztuka przypomina momentami hiszpański wzór Tirso de Moliny — widać to samo bogactwo postaci, scen epizodycznych, ruchu scenicznego. Epizod z Anną nie jest jeszcze dla Don Juana rozpacziwym poszukiwaniem kogoś lub czegoś, co pozwoliłoby mu odnaleźć sens życia. Stąd i scena uwodzenia, w której próbuje on uchodzić za Alwara, ma w sobie coś z wodewilu¹¹. Intryga wyraźnie nie jest tu jeszcze na służbie akcji. Zmienia się to w *L'Homme de Cendres*, w którym wszystko służy do ukazania kolejnych etapów drogi Juana, drogi, na końcu której bohater ma odkryć, że „nie ma nic na ziemi i nic w niebie”¹². Wszystkie elementy intrygi: spotkanie z dziewczyną uliczną Conception, rozpacziwe wołanie zwrócone do Anny, małżeństwo z Elwirą — to kolejne wysiłki Don Juana, by uwierzyć w życie, wysiłki kończące się niezmiennie niepowodzeniem i znaczące etapy jego drogi do nicości. Śmierć Don Juana 1949 nie jest wynikiem przypadku tak, jak śmierć Don Juana 1934 — jest ona koniecznością dramatyczną.

Mimo wszystko *L'Homme de Cendres* pozostaje jedną z tych kilku sztuk Obeya, w których fabuła jest stosunkowo bogata. Natomiast takie sztuki, jak *Une Fille pour du Vent* i *Noé*, mieszczą się całkowicie w ramach jednego zdarzenia dramatycznego. Bunt Chama i jego rodzeństwa w *Noé* nie jest spowodowany żadnym zewnętrznym czynnikiem, a tylko przedłużaniem się i trwaniem samego potopu. W *Lazare* i *La Fenêtre* zdarzenia dramatyczne — wskrzeszenie Łazarza i śmierć Joanny d'Arc — dokoła których zbudowana jest akcja sztuki, są także wystarczająco dynamiczne, by pozwolić jej powstać i rozwinąć się. Tutaj zresztą akcja toczy się na gruncie czysto wewnętrznym — jest to wymiana życia i śmierci między Jezusem i Łazarzem oraz ewolucja Catherine, dla której śmierć Joanny staje się kluczem do zrozumienia wielu rzeczy, a przede wszystkim samej siebie.

Viol de Lucrece jest jeszcze bardziej prosty w zakresie budowy akcji — widz postawiony jest wobec tragicznego wydarzenia, które komentują Recytatorzy. Porównanie tej sztuki z wczesnymi tragediami greckimi nasuwa się samo, podobnie jak i zestawienie *Bataille de la Marne* z *Persami* Ajschylosa, których publiczna lektura przez Copeau natchnęła zresztą Obeya pomysłem utworu¹³.

Bataille de la Marne, a częściowo także *Loire* i *Ultimatum* nie zawierają żadnych elementów intrygi. Jest to po prostu „action à l'état pur”. Ta akcja to bitwa. Jak jednak przedstawić bitwę, jej trwanie,

¹¹ *Don Juan* I, s. 34—36 rękopis.

¹² *L'Homme de Cendres*, II, „Opéra, supp. Théâtral”, 16 (1950) 29.

¹³ André Obeya, przedmowa do *Bataille de la Marne*, [W t. aut.:] *Théâtre*, s. 197.

jej przemiany? Jak pokazać ścieranie się dwu przeciwstawnych, wrogich sił? Obey posługuje się tu postaciami symbolicznymi: Francją, Żołnierzem Niemieckim oraz grupami-symbolami (Żołnierze, Kobiety). Zrozumiałe jest, że każdy gest, każdy ruch tych postaci ma znaczenie metaforyczne. Ta wielka kondensacja znaczeniowości pozwala Obeyowi uniknąć odwoływania się do konkretnych zdarzeń. Niezwykle ważną rolę odgrywają tu środki sceniczne: światło, muzyka, hałasy, a przede wszystkim gesty i ruch. Nie jest jednak łatwo utrzymać się dłużej na tym poziomie znaczeń. Dlatego też w II akcie wprowadza Obey do akcji sceny i postaci epizodyczne¹⁴. Mają one na celu ożywić akcję i rozerwać widza — nie będąc jednak na tej samej płaszczyźnie znaczeń, znajdują się one jak gdyby trochę poza akcją, a poza tym wyraźnie obniżają jej lot.

3. ROZWIĄZANIE AKCJI U OBEYA

Rozwiązania u Obeya mają zawsze podwójny aspekt. Miałoby się niemal ochotę odróżnić zakończenie akcji od zakończenia intrygi. W zakresie faktów i zjawisk czysto fizycznych wszystkie prawie sztuki Obeya kończą się klęską bohatera. Klęska ta jest zresztą logicznym wynikiem całego układu sił dramatycznych w sztuce. Nie jest ona więc zaskoczeniem dla widza ani nawet dla samych bohaterów, którzy zdają sobie sprawę z tego, że czeka ich przegrana. Obey bardzo mocno podkreśla ten triumf przemocy i przegrana bohatera. Noego porzucają własne dzieci, żona jego dotknięta zostaje szaleństwem, przyroda znowu staje się wroga, a co najgorsze, okazuje się, że potop nie poprawił wcale ludzkości. Nawet krajobraz służy tu do podkreślenia klęski. Brzeg, na którym arka utknęła, jest obcy, ponury i zimny. Zaczyna padać śnieg. Noé jest sam¹⁵. Ifigenia jest cynicznie poświęcona apetytowi władzy swego ojca. Szlachetna, prawa Lukrecja musi umrzeć, by zmasać z siebie niezasłużoną hańbę. Bradshaw i Greene nie są w stanie oprzeć się przesądom. Przedstawienie wigilijne nie odbędzie się i dwusetletnia tradycja zostanie przerwana. Głupota, hipokryzja i egoizm triumfują. Joanna umiera w męce na stosie, a asystujący tłum rozchodzi się do domów na obiad. Adam¹⁶ traci ukochanego syna, przekonuje się, że drugi jego syn jest mordercą i zaczyna sobie zdawać sprawę z tego, że Luci, sprawca zła na ziemi, będzie wiecznie towarzyszyć ludzkości i pokonać go nigdy się nie da.

¹⁴ *Bataille de la Marne* — sceny z Sylwią i Ogrodnikiem, z Szoferem, z Sylwią i Oficerem i in. (ibidem, s. 246—248, 253—255, 256—260).

¹⁵ *Noé*, V, ibidem, s. 114—117.

¹⁶ *La Nuit des Temps*, II, s. 90—93 rękopis.

A jednak wizja świata i człowieka u Obeya nie jest pesymistyczna. Finały jego sztuk posiadają bowiem jeszcze inny wymiar znaczeń. Triumf zła ma miejsce jedynie na płaszczyźnie materialnej. Ostateczne rozwiązania sztuk Obeya mają charakter symboliczny. I tak, właściwym zakończeniem, konkluzją wydarzeń zawartych w *Noem* jest tęcza ukazująca się nad bohaterem, który rąbie siekierą arkę, by zbudować z niej nowy dom¹⁷. Śmierć Lukrecji nie jest bezsensowna; doprowadza ona w konsekwencji do obalenia tyranii Tarkwiniusza przez oburzony jego zbrodniami lud¹⁸. Stos, na którym zginęła Joanna d'Arc, jeszcze się nie dopalił, kiedy już męczeństwo jej zaczyna przynosić owoce, przekształcając świadomość ludzką.

„Elle est morte [...] mais qui sait tout ce qui vient de naître... [...] — mówi stary Thibault — tout ce que ce bûcher qui s'éteint honteusement, allumera dans le monde de grandeur et de gloire?”¹⁹

Prawdziwie metaforyczny sens ma także ostatnia scena w *Les Trois Coups de Minuit*, pokazująca Greene'a i Bradshawa na klęczkach przed żłóbkiem, symbolem miłości i braterstwa²⁰. Jakimś porte-parole wszystkich bohaterów Obeya jest z pewnością Adam. On, „którego pole, tyle raży zaorane, nie przynosiło mu nic poza zbożem nieszczęścia, żniwem niesprawiedliwości, winobranie krwi”, on, który u progu starości doznaje ostatecznej klęski i traci wszystko, co mu jeszcze pozostało, bierze do ręki motykę w końcowej, symbolicznej scenie sztuki, aby zacząć wszystko jeszcze raz od nowa. A gdy Anioł zbliża się do niego ze łzami współczucia w oczach, zabrania mu płakać nad ludzkim losem²¹.

4. ROLA RECYTATORÓW W SZTUKACH OBEYA

Pisząc dla Compagnie des Quinze w r. 1930 adaptację sceniczną szekspirowskiego poematu *The Rape of Lucretia*, Obey pragnie jej nadać formę oratorium, gdzie siedmioro młodych aktorów byłoby wspieranych, podtrzymywanych przez dwoje starszych, doświadczonych kolegów²². W ten sposób, z praktycznych potrzeb zespołu, wyrasta pomysł dwojga anonimowych Recytatorów. Dramaturg określa ich jako „koryfeuszy, ale uwolnionych od chóru, a więc bardziej wolnych i bardziej aktywnych, którzy nawet biorą udział w dramacie, dublując niektóre

¹⁷ *Noé*, V, [W t. aut.] *Théâtre*, s. 118.

¹⁸ *Le Viol de Lucrece*, IV, ibidem, s. 193.

¹⁹ *La Fenêtre*, „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault”, Répertoire IV. Julliard, février 1961, 33, s. 106.

²⁰ *Les Trois Coups de Minuit*, in „L'Avant-Scène-Fémina-Théâtre”, II, s. 36.

²¹ *La Nuit des Temps*, II, s. 94 rękopis.

²² André Obey, przedmowa do *Viol de Lucrece*, [W t. aut.:] *Théâtre*, s. 122.

postaci, a czasem je zastępując”²³. W sztuce swej oddziela Obey czystą akcję dramatyczną od elementów lirycznych i epickich, zawartych w poemacie Shakespeare’a, których pozbyć się całkowicie nie chce, i którymi właśnie obarcza Recytatora i Recytatorkę.

„Cały przedziwny kramik szekspirowski — pisze Obey w swej przedmowie do *Viol de Lucrèce* — będzie wydany moim dwom dziwnym antykwariuszom, którzy rozłożą obficie swój towar na samym progu sceny, podczas gdy w głębi, w półcieniu, oddzielone od publiczności niewidoczną zasłoną, tkaną bez przerwy przez Recytatorów, postaci będą mówić i działać powoli, jakby w jakimś oddaleniu, na które złożą się powolność i cisza”²⁴.

Obecność Recytatorów w sztuce da, oczywiście autorowi, cały szereg możliwości i rozwiązań w zakresie problemów dramaturgicznych i scenicznych, nie mówiąc już o walorach muzycznych widowiska, uzyskanych dzięki przeplataniu partii solowych — chóralnymi. Z tego też względu zapewne posłuży się Obey jeszcze dwa razy tym samym pomysłem. W *Bataille de la Marne* (1931) wprowadzi symboliczną postać Wysłannika, któremu towarzyszyć będzie inny symbol — Francja. W *Ultimatum* (1937) odpowiednikiem tej pary będą Reporter i Wieszcza. Obecność postaci, których funkcją jest narracja epicka, jest niezbędna w tych dwóch sztukach, w których akcją są bitwa i wojna. Relacje Wysłannika i Reportera pozostają w ścisłym związku z grą sceniczną, która je ilustruje lub którą one komentują. Drugi akt *Ultimatum* jest właściwie samą narracją wypadków, jakie mają miejsce poza sceną. Reporter usunie się dopiero przy samym końcu sztuki, gdy na scenę wkroczy Chór. I ta zmiana w strukturze akcji, którą jest przejście z relacji do bezpośredniego działania, jest wykładnikiem zmiany sytuacji dramatycznej: bierny dotychczas Chór, narzędzie w rękach Dyplomatów, buntuje się teraz przeciw swym prowodyrom, a zachętom ich do nowej wojny przeciwstawia ludzkie braterstwo²⁵.

5. DWUPOZIOMOWOŚĆ AKCJI
W *MARII I REVENU DE L'ETOILE*

Obeyowska koncepcja postaci-pośredników między innymi postaciami sztuki a widzem jest bardzo charakterystyczną cechą jego teatru. W *Viol de Lucrèce* po raz pierwszy widać tych „lirycznych woźniców, którzy dzierżą w swych urękawiczonych dłoniach cugle i bicz widowiska”²⁶. Dziesięć lat później postaci te, przekroczywszy anonimowość

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ *Ultimatum*, II, s. 72 nn. rękopis.

²⁶ *Les Trois Coups de Minuit*, in „L'Avant-Scène-Fémina-Théâtre”, II, s. 36.

starożytnego Chóru, zostaną obdarzone przez Obeya indywidualną egzystencją (Reżyser w *Revenu de l'Etoile*, — 1940, Patron w *Marii* — 1946) i staną się podstawą tego, co krytyka francuska nazwie „théâtre indirect”, a więc dramatu przekazywanego za czymś pośrednictwem. Z komentatorów akcji podnoszą się więc oni do rangi organizatorów całego widowiska, stają się „meneurs de jeu”. W *Revenu de l'Etoile* istnieje cała intryga związana z przygotowaniem przez Reżysera przedstawienia — chodzi mianowicie o sprowadzenie do teatru starej kobiety, która, nie wiedząc o tym, jest matką Nieznanego Żołnierza, pochowanego na Placu Gwiazdy (stąd m.in. tytuł sztuki); idzie o to, by kobieta ta zechciała opowiedzieć swe życie i by wspomnienia jej mogły ożyć przed oczyma widzów. W *Marii* Patron pragnie wystawić tragedię przy pomocy postaci z przeczytanej noweli Faulknera, te jednak buntują się i nie chcą przeżywać swych losów.

Wątki intryg, których bohaterami są Reżyser i Patron, przeplatają się z intrygami historii, które pragną oni odtworzyć. Sami zresztą wmieszani są w wydarzenia, które mają przedstawić: Patron — ponieważ nimi kieruje, Reżyser — ponieważ jest jednym z ich odtwórców. Widz zapomina, oni sami zresztą także, co jest fikcją, a co „rzeczywistością”. Fikcja zresztą urzeczywistnia się — postaci ożywają i cierpią. Przy końcu swego spektaklu, który przedstawił całe ludzkie życie, Reżyser sam jest wstrząśnięty²⁷.

U kresu tych krótkich rozważań, związanych z akcją dramatyczną, wolno by się może zastanowić, czy u podłoża dramaturgii Obeya, tak złożonej i tak różnorodnej, nie tkwi fakt, że w swej pasji do ukazania całego bogactwa ludzkiego życia nie chce on zrezygnować z żadnego — dosłownie — dostępnego mu środka ekspresji artystycznej.

L'ACTION DRAMATIQUE DANS LE THÉÂTRE D'ANDRÉ OBEY

Cette étude résume en partie un des chapitres de la thèse de doctorat: *La Dramaturgie d'André Obey*, écrite en français et soutenue à l'Université Jagellonne de Cracovie en mai 1967 (Les trois parties de cette thèse sont consacrées à l'histoire et la présentation du théâtre d'Obey, à la structure dramatique de ses pièces, aux problèmes de la scène dans son théâtre). En étudiant la structure de l'action chez Obey, on a d'abord analysé la fonction de l'événement dramatique autour duquel il construit l'action de ses pièces. On a voulu aussi faire voir quelle place limitée tient l'intrigue dans ce théâtre exigeant d'un auteur qui avait cherché à créer une nouvelle forme de tragédie adaptée à notre époque. Après avoir étudié les dénouements chez Obey, on s'est arrêté à l'analyse de la fonction des personnages „intermédiaires” (une originalité de la dramaturgie d'Obey) qui sont à l'origine de ce que la critique contemporaine désigne par le terme de „théâtre indirect”.

²⁷ *Revenu de l'Etoile*, s. 109—110 rękopis.