

IZABELA BRODZIŃSKA

MAXWELL ANDERSON JAKO TEORETYK DRAMATU

„Maxwell Anderson był tym dla teatru amerykańskiego, czym Schiller dla teatru niemieckiego, a Rostand dla francuskiego”¹ – te słowa napisała Barbara Lee Horn w najważniejszym tekście źródłowym dotyczącym twórczości Amerykanina i trudno się z nimi nie zgodzić. Na przełomie XIX i XX wieku w teatrze amerykańskim królowały jeszcze wodewile, farsy i melodramaty, „pół wieku po Ibsenie i Strindbergu, kilka dziesięcioleci po Czechowie i Hauptmannie oraz innych reformatorach teatru europejskiego, teatr amerykański ciągle trzymał się dawnych koncepcji”². Nagła zmiana tych tendencji w kulturze nastąpiła w latach dwudziestych XX wieku za sprawą dwóch wybitnych autorów, Eugene O’Neilla i Maxwella Andersona. Nieco później dołączyli inni pisarze, jednak w latach dwudziestych i trzydziestych żaden nie był tak bacznie obserwowany jak Anderson i dzisiaj jest jasne, że on spośród kilku z jego pokolenia jest tym, którego sztuki posiadają wartość. Co prawda dzisiaj autor *Winterset* pozostaje w cieniu O’Neilla, to jednak lata trzydzieste należały wyłącznie do niego.

W jednym sezonie 1936-1937 na Broadwayu wystawiono aż trzy sztuki Andersona: *The Wingless Victory* (*Nieuskrzydłone zwycięstwo*), *The Masque of the Kings* (*Maska królów*) i *High Tor* (*Wysoki szczyt*). Żaden autor przed nim ani nawet po nim nie odniósł tak spektakularnego sukcesu i nie cieszył się taką popularnością w Nowym Yorku, jak wówczas stało się to udziałem

Dr IZABELA BRODZIŃSKA – asystentka w Katedrze Dramatu i Teatru KUL; e-mail: izabela-brodzinsk@hotmail.com

¹ B. L. H o r n, *Maxwell Anderson. A Research and Production Sourcebook*, London 1996, s. 7.

² H. F i l i p o w i c z - F i n d l a y, *Eugene O’Neill*, Warszawa 1975, s. 5.

skromnego nauczyciela z zawodu i dramaturga z zamiłowania³. Sukcesy sceniczne miały swoje odzwierciedlenie w licznych nagrodach. W 1933 roku Anderson otrzymał prestiżową nagrodę Pulitzera za sztukę o tematyce społeczno-politycznej pt. *Bouth Your Houses* (*Wasze obie izby*), w 1935 roku za dramat *Winterset* (*Sceneria zimowa*) – jako pierwszy w historii – dostał nagrodę Koła Krytyków Nowojorskich (New York Drama Critics' Circle Award), tę samą nagrodę otrzymał też dwa lata później za *High Tor*, 2 lipca 1950 roku Krajowa Konferencja Chrześcijan i Żydów (the National Conference of Christians and Jews) przyznała dramaturgowi Nagrodę Braterstwa (the Brotherhood Award) za *Lost in the Stars* (*Zagubiony w gwiazdach*), natomiast w 1954 roku Amerykańska Akademia (American Academy) oraz Narodowy Instytut Sztuki i Literatury (National Institute of Arts and Letters) uhonorowały Andersona medalem (Gold Medal for Drama). Wyrazem uznania działalności twórczej Andersona było przyjęcie go w poczet członków Amerykańskiej Akademii Sztuki i Literatury (American Academy of Arts and Letters). Spośród amerykańskich pisarzy tamtego okresu Andersona wyróżniała postawa życiowa i poglądy:

Na tle swoich współczesnych Anderson był postacią odosobnioną. Jako jeden z nielicznych pisarzy amerykańskich okresu międzywojennego nie zaplątał się on w gąszcz teorii psychologicznych, w kompleksy, frustracje i stesy. Odrzucił ponury freudowski obraz człowieka jako niewolnika podświadomości, jako istoty posiadającej jedynie złudzenie wolności. Szukał prawdy o ludziach i świecie nie w psychologii, lecz w artystycznej wizji poety, wspartej na moralnie zdrowych zasadach. Wierzył w istnienie dobra, w ludzką szlachetność, w wartość życia, a więc w to, w co większość współczesnych mu pisarzy zwątpiła⁴.

Co więcej, Anderson przewyższył O'Neill'a i pozostałych autorów w jeszcze jednym względzie, okazał się dobrym teoretykiem. Amerykanin eksperymentował z formą tragedii oraz z wierszem w dramacie, podobnie jak to czynili Eliot i Fry w Europie, a swoje przemyślenia spisał w licznych esejach.

Pierwszy dramat powstały na ziemi amerykańskiej to prawdopodobnie *The Prince of Parthia* (*Książę Partii*) napisany przez Thomasa Godfrey'a w połowie XVIII wieku. Od tej pory powstało wiele sztuk o patriotycznej wymowie, upamiętniających historyczne zdarzenia, z których najbardziej znanym był utwór Johna Daly Burke'a pt. *Bunker Hill or the Death of Gen.*

³ L. Auchincloss, *The Man behind the Book. Literary Profiles*, Boston–New York 1996.

⁴ T. Pyzik, *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach po II wojnie światowej*, Katowice 1976, s. 74.

Warren (Wzgórze Bunker czyli śmierć Gen. Warrena), poświęcony wybitnym żołnierzom, walczącym o wolność. W okresie między uzyskaniem przez Stany Zjednoczone niepodległości a wojną secesyjną powstały dramaty ukazujące historię Nowej Anglii oraz legendy związane ze wschodnim wybrzeżem, z których najpopularniejszym był *Superstition (Zabobon)* Jamesa Nelsona Bakera, wystawiony po raz pierwszy w 1824 roku. Wojna secesyjna stała się tematem wielu sztuk, między innymi *Shenadoah* (1888) Bronsona Howarda oraz *Secret Service (Tajna misja)*, 1896) Williama Gillette. Dwa ostatnie utwory, pomimo melodramatycznej akcji, są pierwszym krokiem ku większemu realizmowi, w którego nurt wpisały się sztuki Jamesa A. Harnea, Clyda Fitcha oraz Williama Vaughn Moody'ego i Edwarda Sheldona. Ogromny przełom w dramaturgii amerykańskiej nastąpił z chwilą pojawienia się Eugene'a O'Neill'a i Maxwella Andersona⁵.

W tym samym czasie, kiedy w Ameryce rodziła się świadomość narodowa i kulturowa, twórcy europejscy – starając się zerwać z wszechobecnym w teatrze dziewiętnastowiecznym realizmem – poszukiwali nowych dróg ekspresji. Tak więc mozolne dążenia do tworzenia literatury narodowej i pragnienie zerwania z hegemonią melodramatu w Stanach Zjednoczonych niemalże zbiegły się czasowo z Wielką Reformą i kształtowaniem nowoczesnego teatru w Europie. W drugiej połowie XIX wieku proza – stosowana rzadko do tej pory w dramacie, głównie w komedii – wyparła sztuki pisane wierszem; wydawała się wówczas najlepszym środkiem wyrazu dla nowych idei. Nie znaczy to jednak, że poeci przestali uprawiać sztukę dramatyczną, jednak wierszowane dramaty historyczne Anglików: Stephena Phillipsa, Johna Masefielda, Johna Drinkwatera, Gordona Bottomley'a, Roberta Nicholasa czy Laurence'a Binyona nie zdołały zmienić oblicza angielskiego, a tym bardziej europejskiego teatru. Dopiero pewna grupa dramaturgów irlandzkich, skupiających się wokół teatru „Abbey” w Dublinie, z których najważniejszymi byli William Butler Yeats oraz John Millington Synge, odegrała istotną rolę w teatrze przełomu wieków. Niestety, Yeats był przede wszystkim poetą i nie miał większych zdolności dramatycznych, „co podcięło możliwości kształtowania przyszłego dramatu poetyckiego w oparciu o jego wzór (jakkolwiek wywarł on pewien wpływ nawet na Eliota)”⁶. Natomiast Synge, podobnie jak później Sean O'Casey, posługiwał się upoetyzowaną prozą. Tę formę – dla całych sztuk lub też w najważniejszych dramatycznie scenach – wprowadzili

⁵ Zob. I. P r z e m e c k a, *Dwieście lat dramatu amerykańskiego*, Kraków 1996.

⁶ B. T a b o r s k i, *Nowy teatr elżbietański*, Kraków 1967.

do swoich dzieł Ibsen i Strindberg – autorzy „wieku prozy”, co dowodziło, że proza nie jest wystarczającą formą wyrazu w teatrze i nie zastąpi dramatu poetyckiego⁷. Od 1935 roku sztuki poetyckie wychodziły spod pióra pewnej spółki: Wystana Hugh’a Audena i Christophera Isherwooda, między innymi: *The Dog beneath the Skin; or, Where is Francis? (Gdzie jest Francis?)* i *The Ascent of F.6. (Wyprawa na F.6., 1936)*. W tym samym roku Eliot napisał *Murder in the Cathedral (Mord w katedrze)*, dramat poetycki, wykorzystujący motywy historyczne dla pokazania współczesnych konfliktów. Po poetyckie formy dramatyczne, niekoniecznie wierszowane, sięgali też dramaturgowie innych narodowości. We Francji wybitne dzieła: *L’annonce faite à Marie (Zwiastowanie, 1912)* oraz *Le soulier de satin (Atlasowy trzewiczek, druk 1924)* wyszły spod pióra Paula Claudela, w Hiszpanii próby wskrzeszenia wielkiego dramatu poetyckiego podjął Eduardo Marquina, także Federico Garcia Lorca, a w Polsce – Stanisław Wyspiański⁸. Natomiast w dramaturgii anglosaskiej Eliotowi – jak pisze Nicoll – „zawdzięcza się rozwój nowego poetyckiego kierunku i odrodzenie dramatu wierszowanego”⁹. Co prawda Eliot wyprzedził Maxwella Andersona o jedenaście lat w sformułowaniu teorii na temat poezji w dramacie (doniosłą rozprawę pt. *Essay of Poetic Drama* ogłosił w 1928 roku), jednak to Anderson pierwszy wskrzesił historyczną tragedię wierszowaną (*Elizabeth the Queen* powstała w 1930 roku, zaś *Morderstwo w katedrze* pięć lat później) i – co ważniejsze, to Anderson, przed Eliotem, stworzył pierwszy wierszowany dramat osadzony we współczesności¹⁰ (*Winterset* została napisana w 1935 roku, zaś *The Family Reunion (Zjazd rodzinny)* Eliot napisał w 1939 roku).

Maxwell Anderson, autor kilkudziesięciu sztuk, wbrew własnym oczekiwaniom, zasłużył się przede wszystkim jako teoretyk. Jego teoria dramatu zajmuje znaczące miejsce w amerykańskiej krytyce, bowiem jest pierwszą i jak dotąd jedyną – poza późniejszym esejem Artura Millera *Tragedy and the Common Man* – systematyczną pracą napisaną przez amerykańskiego dramaturga¹¹. Nie od razu narodziła się w Andersonie myśl o wielkiej tragedii i poetyckiej formie dramatu. Allan G. Halline uważał, że pisarz zaczął formułować swoją teorię w drugiej połowie lat trzydziestych, gdyż właśnie w 1935

⁷ Tamże.

⁸ Zob. A. N i c o l l, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962.

⁹ Tamże, s. 362.

¹⁰ Zob. T. P y z i k, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986, s. 142.

¹¹ Zob. A. S h i v e r s, *Maxwell Anderson*, Boston 1976, s. 31.

roku w przedmowie do dramatu *Winterset* Anderson po raz pierwszy wypowiedział się oficjalnie na tematy teoretyczne. Później też sprecyzował swoje przemyślenia w licznych wykładach, przedmowach i artykułach, które ostatecznie zostały zebrane w dwóch tomach: *The Essence of Tragedy and Other Footnotes and Papers* (1939) oraz *Off Broadway. Essays about the Theatre* (1947). Trudno jednak zgodzić się z Hallinem, biorąc pod uwagę fakt, że w 1930 roku powstała pierwsza historyczna sztuka wierszowana Andersona *Elizabeth the Queen*. Dramat ten powstał według zasad sprecyzowanych przez autora w eseju *The Essence of Tragedy*, odczytanym podczas sesji „The Modern Language Association” w styczniu 1938 roku w Nowym Yorku¹². To również potwierdzałoby hipotezę Shiversa, jakoby Anderson wypracował swoje reguły już przed 14 lipca 1933 roku, wtedy to bowiem ukończył *Mary of Scotland*, dramat, który w pełni realizuje jego teorię¹³. Także w późniejszej prywatnej korespondencji autora *What Price Glory?* znaleźć można uwagi i wyjaśnienia dotyczące wypracowanych przez niego reguł. Nie ma więc wątpliwości, że w przypadku Andersona praktyka poprzedziła teorię.

Pomysł, aby zbadać istotę dramatu, zrodził się pod koniec lat dwudziestych, kiedy Anderson miał już za sobą sukces i kilka porażek. Popularność przyniosła mu sztuka *What Price Glory?* w 1923 roku. Wówczas Amerykanin uznał, iż „pierwszy sukces dramaturga jest w dużej mierze dziełem przypadku”¹⁴. Jednak liczne porażki, które później nastąpiły, kazały Andersonowi poważnie zastanowić się nad zasadami rządzącymi dramatem i nie polegać jedynie na przypadku czy intuicji dramaturgicznej. W eseju *The Essence of Tragedy* wyznał:

[...] z upływem czasu, kiedy pod koniec każdego sezonu porażki spadały na mnie jak liście na jesieni, znowu zacząłem szukać u dawnych teoretyków dobrego słowa, które choć odrobinę zmniejszyłoby ryzyko związane z pisaniem dramatów. Tym, czego w swoim mniemaniu potrzebowałem najbardziej, była robocza definicja sztuki, czy lepiej jakaś formuła, która wyliczałaby wszystkie elementy niezbędne do budowy sztuki¹⁵.

¹² Zob. M. A n d e r s o n, *The Essence of Tragedy and Other Footnotes and Papers*, Washington 1939, s. 1.

¹³ Por. S h i v e r s, dz. cyt., s. 32.

¹⁴ Zob. M. A n d e r s o n, *Off Broadway*, w: t e n ż e, *Off Broadway: Essays About the Theatre*, New York 1947, s. 24.

¹⁵ T e n ż e, *The Essence of Tragedy*, w: t e n ż e, *The Essence of Tragedy and Other*, s. 4-5. Esej ten został przełożony na język polski przez Jolantę Mach i z tego tłumaczenia – poza jednym wyjątkiem – pochodzą cytowane przeze mnie fragmenty (t e n ż e, *Istota tragedii*, przeł. J. Mach, „Dialog” 1982, nr 2, s. 147). Przytoczone w niniejszym rozdziale fragmenty innych esejów Andersona są moim tłumaczeniem.

Ponieważ sam instynkt twórczy przestał wystarczać, Anderson sięgnął do *Poetyki* Arystotelesa, by odnaleźć definicję tragedii oraz reguły, które sprawdziłyby się w praktyce pisarskiej. W uchwyceniu istoty tragedii miały też mu pomóc studia nad dziełami najznakomitszych Greków, dramaturgów z okresu Renesansu, szczególnie Szekspira, oraz współczesnych pisarzy, np. O'Casey'a i O'Neill'a. Wówczas zauważył, że – omawiając kwestie budowy sztuki – Arystoteles wskazał na scenę rozpoznania jako na istotny element konstrukcji tragedii. Idąc tym tropem, przeanalizował dzieła Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa, by stwierdzić, iż w utworach tych scena rozpoznania była zazwyczaj sztucznym zabiegiem, polegającym na rozpoznaniu przez protagonistę swojego przyjaciela bądź wroga, ukochanej osoby lub członka rodziny w bohaterze, którego tożsamość była do tej pory ukryta i który występował w przebraniu. Natomiast analiza dzieł Szekspira oraz utworów dziewiętnastoczych dwudziestowiecznych wykazała, że

choć współczesne sceny rozpoznania są subtelniejsze i trudniej je wyodrębnić, niemniej istnieją w sztukach, które zapadły nam w pamięć. Rzadko łączą się z czymś tak naiwnym, jak maskarada i ujawnienie, kto jest kim. [...] główną sprężyną w mechanizmie współczesnej sztuki jest prawie zawsze natrafienie przez bohatera na jakiś element – w otoczeniu lub własnej duszy, o którym poprzednio nie wiedział, albo go lekceważył¹⁶.

Porównanie dzieł współczesnych ze starożytnymi w aspekcie rozważań Arystotelesa pomogło Andersonowi w sformułowaniu zwięzłej reguły:

Sztuka powinna najpierw doprowadzać, a w dalszym ciągu wynikać ze sceny kluczowej – kryzysu, ten zaś powinien polegać na dokonaniu przez główną postać jakiegoś odkrycia, które odcisnie trwałe ślad na jej uczuciach i myślach, i całkowicie zmieni jej postępowanie¹⁷.

Odkrycie to okazało się najbardziej trafną i zwięzłą teorią dotyczącą budowy dzieła dramatycznego. Owa „uwspółcześniona wersja Arystotelesa” – jak określił tę zasadę Anderson – zakładała, że każde dzieło stworzone dla potrzeb teatru musi posiadać scenę, w której główny bohater dokonuje wstrząsającego dla siebie odkrycia. To emocjonalne odkrycie warunkuje jednocześnie zakończenie historii. Jeżeli autor nie przewidział takiego epizodu w sztuce, wówczas powinien go dodać, w przeciwnym razie temat przez niego wymyślony nie nadaje się do wystawienia na scenie. Natomiast w przypadku, kiedy scena odkrycia została przewidziana jako część fabuły, jednak nie jest

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 7.

zdarzeniem głównym, należy ją taką uczynić. Anderson dokładnie wyznaczył też miejsce tego najważniejszego momentu w dramacie. W sztuce trzyaktowej odkrycie powinno nastąpić pod koniec aktu drugiego, jeżeli zaś sztuka składa się z pięciu aktów, wówczas moment ten powinien nastąpić pod koniec aktu trzeciego. Anderson dopuszcza jednak w obu przypadkach przesunięcie tej sceny na później, jakkolwiek wszystko inne w dramacie musi zostać jej podporządkowane¹⁸.

Wypracowana przez Andersona podstawowa reguła wymaga też odpowiedniej kreacji głównego bohatera. Dramaturg nie pozostawił żadnych wątpliwości w tej kwestii i dokładnie określił cechy, jakimi powinien wyróżniać się protagonista. Po pierwsze, sztuka może posiadać tylko jednego głównego bohatera¹⁹. Po drugie, jeżeli czołowa postać ma dokonać ważnego odkrycia, pod wpływem którego zmieni swoje postępowanie, nie może być idealnym człowiekiem. Tym samym bohater musi nosić w sobie pewną odmianę tego, co Arystoteles określił mianem winy tragicznej. Owa tragiczna wina może być czymś bardzo prostym, np. zwykłą nieświadomością. Protagonista powinien przeżyć coś, co pozwoli mu rozpoznać swój błąd. Drogą do zrozumienia i poznania prawdy o sobie jest cierpienie. Fakt, że bohater nie uosabia cech człowieka doskonałego, nie oznacza, iż jest moralnie zły. Zdaniem dramaturga, element winy tragicznej musi istnieć, by protagonista zmienił się na lepsze i pod koniec sztuki stał się osobą godną podziwu. Duchowe przebudzenie bądź odrodzenie głównego bohatera jest wyznacznikiem tragedii oraz wszelkich utworów o poważnej tematyce. Owa szlachetna przemiana nie chroni jednak głównej postaci od konsekwencji jej niewiedzy – wina, a nawet próba jej naprawienia, muszą zostać odkupione. W przypadku tragedii dochodzi do śmierci protagonisty, który jednak wcześniej rozpoznaje swoją winę i zmienia postępowanie. Ów schemat – jak twierdził Anderson – dotyczy wszelkich utworów poruszających tematy poważne, choć – w przeciwieństwie do tragedii – kara za przewinienia może być w nich łżejsza, a utwór nie musi kończyć się śmiercią głównej postaci²⁰.

Aspekt moralny dzieła dramatycznego zajmuje ważne miejsce w rozważaniach Andersona, a konflikt między siłami dobra i zła, rozgrywający się we wnętrzu bohatera, stanowi istotę tragedii. Symbolem tej wewnętrznej walki powinny być wydarzenia zewnętrzne oraz idee głoszone przez osoby występu-

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zob. t e n ż e, *Off Broadway*, s. 25.

²⁰ Por. t e n ż e, *The Essence*, s. 9.

jące w dramacie. Zdaniem autora *Winterset*, doskonałość pokazywana w teatrze powinna być zawsze doskonałością pod względem moralnym, gdyż „publiczność nie zniesie triumfu zła na scenie”²¹. Anderson nie lubił krytyków, ale wierzył w publiczność i w ludzką szlachetność. Był też przekonany, że widzowie zawsze podążą za sztuką, „kiedy czołowa postać powoduje się na końcu impulsem moralnym, wyższym – ich zdaniem – od impulsu, który kierował nią na początku”²². „Ludzkość – czyli widzowie” – nie pozwoli na wychwalanie „, pozbawionego skruchy zabójcy”²³. Stąd – podobnie jak w tragedii greckiej – protagonista powinien reprezentować siły dobra, dzięki którym odniesie moralne zwycięstwo. Jeżeli bohater znajduje się po stronie zła, pod wpływem zdarzeń ulegnie jednak siłom dobra i przyzna się do swojej porażki. Anderson podkreślał:

Bohater sceniczny nie może być bezlitosny, niemiłosierny, bezwzględny, nietolerancyjny. To co jest godne pogardy na scenie, będzie godnym pogardy w prawdziwym życiu; nie tylko zło, ale też i tych, którzy nie chcą go zwalczać, odrzuca się po obu stronach sceny. [...] To widownia zasiadająca w naszych teatrach stwarza te zasady i – ustalając je – określa cele i przekonania *homo sapiens*²⁴.

W swoich spostrzeżeniach na temat oczekiwań publiczności dramaturg okazał się niezwykle dociekliwy. Biorąc pod uwagę postawę i poglądy widzów, autor *What Price Glory?* wysnuł następujący wniosek:

Są pewne cechy, które ludzkość preferuje na scenie. W przypadku mężczyzny to pozytywny charakter i siła przekonania, której nie zachwieją żadne przeciwności; w przypadku kobiety: wierność i żarliwa wiara. Cechy nie tolerowane na scenie to: u mężczyzn – tchórzostwo i odmowa walki za przekonania, a u kobiet – podobieństwo do Kressydy²⁵.

Główny bohater tragedii nie może być ideałem, jednak – w pojęciu Maxwella Andersona – musi być człowiekiem nieprzeciętnym, „bowiem najwspanialsze sztuki tego świata – te uznane przez ludzkość za część wielkiego dziedzictwa i grane od stuleci – niemal bez wyjątku opowiadają o czynach wyjątkowych mężczyzn i kobiet, na których spoczywa wielka odpowiedzialność”²⁶. Myśl

²¹ Zob. t e n ż e, *Off Broadway*, s. 24-26.

²² T e n ż e, *The Essence*, s. 10-11.

²³ Zob. t e n ż e, *Off Broadway*, s. 32.

²⁴ Tamże, s. 34.

²⁵ Tamże, s. 26.

²⁶ Tamże, s. 30.

ta wcześniej zrodziła się w głowie Andersona, bo już w liście z 1923 roku do krytyka teatralnego Heywooda Browna czytamy: „Wspaniała sztuka nie może opowiadać o zwykłych ludziach, którzy prawią komunały”²⁷. Wkrótce jednak autor *Winterset* zmodyfikował tę regułę, przyjmując, że także prosty człowiek może stać się główną postacią na scenie, o ile ucieleśnia cechy, „jakie publiczność może darzyć podziwem” albo – opisując ideał i będąc jednocześnie od niego dalekim – wskazuje, w jaki sposób godne pochwały cechy człowiek może zmarnować bądź wypaczyć. Wówczas bohater symbolizowałby całą grupę ludzi, dla których pewne okoliczności stanowią przeszkodę w osiągnięciu doskonałości w życiu, co nie znaczy jednak, że ludzie ci podważają wartość ideału czy sens dążenia do niego²⁸.

Badania Andersona nad istotą dramatu doprowadziły go do wniosku, że „celem teatru jest odnalezienie i podanie do wglądu tego, co godne podziwu w rodzaju ludzkim”²⁹. Dramaturg podkreślał wyjątkowy charakter tej instytucji jako religijnej i „całkowicie oddanej wychwalaniu ducha człowieka”³⁰, wszak źródłem teatru są obrzędy religijne, z których jeden czcił tkwiące w człowieku zwierzę, drugi zaś tkwiącego w człowieku boga. Analogicznie, komedię poświęcono duchom namiętności, hulankę, tragedia zaś ujawniała aspiracje człowieka, mówiła o jego pokrewieństwie z bogami, i wiecznie trwającej próbie, by wznieść się ponad swe żądze i chęć przetrwania³¹. Zdaniem Andersona, teatr współczesny powieli schematy sprzed stuleci, schematy, które w swej istocie pozostały niezmiennie do dnia dzisiejszego. Teatr nigdy nie zatracił charakteru starożytnego rytuału i właśnie do teatru, jako „katedry ducha poświęconej wyniesieniu ludzi”³², przychodzi publiczność, by utwierdzić się w wierze we własne przeznaczenie i odzyskać nadzieję³³. Mając na uwadze oczekiwania widza, dramaturg zastosował starą regułę Arystotelesa – według której najważniejszy w tragedii jest moment, kiedy bohater poddany zostaje próbie, dokonuje odkrycia, dotyczącego jego słabej natury, i z nowo nabytą wiedzą stawia czoła życiu – po to, aby sama publi-

²⁷ Cyt. za: M. M a r s z a l s k i, *Maxwell Anderson's Dramatic Theory*, „Acta Universitatis Wratislaviensis Anglica” 25(1993), s. 40.

²⁸ P o r. A n d e r s o n, *Off Broadway*, s. 25-26.

²⁹ Tamże, s. 27.

³⁰ Tamże, s. 28.

³¹ Z o b. t e n ż e, *The Essence*, s. 11.

³² T e n ż e, *A Prelude to Poetry in the Theatre*, w: t e n ż e, *The Essence*, s. 32.

³³ T e n ż e, *The Essence*, s. 14.

czność doznała podobnego odkrycia, i by spełniła się tajemnica określona przez Arystotelesa mianem *katharsis*.

Dramaturg musi zaaranżować historię tak, aby udowodniła ona widzom, że cierpienie oczyszcza ludzi, że choć jesteśmy zwierzętami i pod wieloma względami zasługujemy na pogardę, to w każdym z nas jest jakiś boski, nieobliczalny płomień, który nakłania nas byśmy stali się lepsi niż jesteśmy³⁴.

Choć Anderson był agnostykiem, podzielał marzenia ludzkości, iż ma ona do wypełnienia pewne przeznaczenie, gdyż jest częścią jakiegoś „gigantycznego planu”. Co więcej, uważał, że każdy artysta, szczególnie dramaturg, powinien podsycać wiarę ludzkości w to, że „może ona stać się lepszą i mądrzejszą niż jest”³⁵.

Tematem tragedii odwiecznie było zwycięstwo pomimo klęski, zwycięstwo nad samym sobą w obliczu unicestwienia. Ostatni akt tragedii zawiera ten moment, w którym koło fortuny niesie człowieka jednocześnie ku duchowemu uświadomieniu i śmierci. Przesłanie tragedii głosi po prostu to, że ludzie są lepsi niż sądzą, stąd przesłanie to należy powtarzać wciąż na nowo we wszystkich językach po to, by ludzkość całkowicie nie straciła w siebie wiary³⁶.

Proces dojrzewania ludzkości przebiega powoli i nierówno, tak że „pomiędzy erą Homera a obecnymi czasami prawie wcale nie dostrzegamy jej śladu”. Jednak dowodem na jego istnienie jest kilka wybitnych osiągnięć ludzkości: „epoka Peryklesa, stulecie Dantego i Michała Anioła, Anglia za panowania Elżbiety, półtora wieku muzyki niemieckiej”³⁷. Sam Anderson – jako artysta – czuł się predestynowany do tego, by głosić nadzieję, że „człowiek przewyższa glinę, z której jest zrodzony, i że duch człowieka urasta ponad fizyczną porażkę i śmierć”³⁸.

Biorąc pod uwagę czasy, w jakich przyszło żyć Andersonowi – atmosferę nihilizmu, jaka powstała po I wojnie światowej – trzeba przyznać, iż jego postawa była wyjątkowa. Dramaturg wierzył w wartości, w które większość współczesnych mu pisarzy wątpiła³⁹. Ponieważ cztery lata wojny zniszczyły wszelkie prawdy i zasady, jakimi kierowali się w życiu ludzie, a religia

³⁴ Tamże, s. 13, tłum. własne.

³⁵ Zob. t e n ż e, *Whatever Hope We Have*, w: t e n ż e, *The Essence*, s. 20.

³⁶ T e n ż e, *Yes, by the Eternal*, w: t e n ż e, *The Essence*, s. 52.

³⁷ Por. t e n ż e, *Whatever Hope We Have*, s. 22.

³⁸ T e n ż e, *Yes, by the*, s. 51.

³⁹ Zob. P y z i k, *Teoria tragedii*.

straciła swoją wartość, możliwość wyjścia z impasu upatrywano w nauce. Niestety, wielki kryzys, jaki nastał niedługo potem, zniweczył wysiłki ludzi także w tej dziedzinie. Anderson nie uległ złudzeniu, że postęp techniczny czy nowe systemy polityczne są nadzieją dla społeczeństw, i nawoływał do odnowy wiary w człowieka.

Nawet w naszej pozbawionej złudzeń epoce, gdy stałe prawdy spadają z nieba niczym deszcz meteorytów, widzimy, że ludzie trzymają się tych głównych prawd, jakie udaje im się ocalić bądź stworzyć na własny użytek, ponieważ człowiek lub naród pozbawiony wiary nie ma dość odwagi, by dalej trwać⁴⁰.

Człowiek pozbawiony wiary umiera duchowo – twierdził Anderson – także sam racjonalizm oznacza zwykłą śmierć. „Sam postęp techniczny pozbawiony celu jest postępem w kierunku pozbawionego wody mirażu kosmicznych owadów”. Nie naukowcy, a artyści znają prawdę o ludzkości, gdyż „artysta ma świadomość, że choć człowiek nie jest doskonały, to jednak dąży do doskonałości”. A ponieważ „wiara artysty [...] jest wiarą w ludzkość i w to, że stopniowo stanie się ona mądrzejsza”, twórca pełni szczególne posłannictwo, polegające na przekazaniu przyszłym pokoleniom wiary oraz prostej prawdy, jakoby „ludzie nie są z natury takimi, jakimi się jawią, lecz takimi, jakimi się sobie wyobrażają i jakimi pragną być”⁴¹. Ile warte jest owo przesłanie, pokaże czas, gdyż sprawdzian przekazu polega na nieustającym pobudzaniu umysłów ludzkich na przestrzeni pokoleń. Niemniej jednak przesłanie artysty nie może zostać zredukowane do zwykłego stwierdzenia, ponieważ prawdy, jakie ma do przekazania, da się wyrazić jedynie za pomocą symboli sztuki.

Dzieło sztuki jest czymś w rodzaju hieroglifu, a zadaniem artysty jest przedstawić swoją wizję świata za pomocą szeregu pism obrazkowych, które kryją w sobie sens znacznie wykraczający poza zakres bezpośrednich stwierdzeń⁴².

Teatr, bardziej niż jakakolwiek inna forma sztuki, posiada tę moc przekazu, gdyż „w większym stopniu operuje wizjami niż faktami i dąży do przedstawienia rzeczy, których nie da się opisać”⁴³. Jednak – zdaniem Andersona – dramat współczesny nie spełnia swoich funkcji, prezentuje jedynie sprawy społeczne, polityczne, i stanowi swego rodzaju dziennikarski komentarz;

⁴⁰ Anderson, *Whatever Hope*, s. 23.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże, s. 17.

⁴³ Marszałski, dz. cyt., s. 43.

dzisiejszy teatr jest już tylko „katedrą dziennikarstwa”, pozbawioną ducha. Dramaturg stanowczo przeciwstawiał się temu zjawisku: „[...] żywię silną nadzieję – pisał – że teatr w tym kraju wyrośnie z fazy dziennikarskiego komentarza na tematy społeczne i sięgnie od czasu do czasu wyżyn tragedii wierszowanej”⁴⁴. Jako że „proza jest środkiem przekazywania informacji, a poezja – wyrażania stanów emocjonalnych”, Anderson postulował o przywrócenie poezji odpowiedniej rangi w teatrze. Idei dramaturga broni sama tradycja:

[...] mówienie wierszem – tak jak obecnie prozą – ze sceny było swego czasu utartą konwencją [...] proza wywalczyła sobie z trudem miejsce w utworach dramatycznych w początkach wieku nauki, w którym żyjemy, i że utrzyma je wyłącznie tak długo, dopóki ludzie będą tworzyć religię z faktu, wierząc, iż informacja przekazana za pośrednictwem języka statystyki potrafi zapewnić im wolność⁴⁵.

W wyjątkowych przypadkach – przyznaje Anderson – proza może stać się nośnikiem głębokich uczuć i wznieść się na wyżyny poezji. Dowodem tego są sztuki Synge’a i O’Casey’a, w których nieznanne rytmy mowy ludzi niewykształconych zastąpiono rytmem wiersza. Generalnie jednak żaden ze współczesnych dramaturgów, nie wyłączając samego Andersona, nie stworzył sztuki na miarę dzieł Sofoklesa, Arystotelesa czy Szekspira. Przyczyną tego stanu rzeczy jest brak poetów wśród współczesnych dramaturgów, wszak „najlepsza proza tego świata zawsze okaże się na scenie słabsza, gdy ją się porówna do najlepszej poezji”. Anderson podzielał przekonanie Goethego, który dowodził, że „poezja dramatyczna to najdoskonalsza rzecz, jaką człowiek do tej pory zdołał stworzyć na ziemi”⁴⁶. Jedynie dramat pisany wierszem, a szczególnie tragedia wierszowana, mogą odnowić oblicze teatru i tchnąć w niego ducha.

W krytycznych esejach czy przedmowach do sztuk Andersona nie znajdziemy zbyt wielu uwag na temat tak ważnego elementu dramatu wierszowanego, jakim jest sam wiersz. Źródło informacji stanowi prywatna korespondencja dramaturga, udostępniona szerszej publiczności dopiero w 1977 roku⁴⁷. Już w 1918 roku Anderson pisał: „poezja powinna być wyrażona jasno i bezpośrednio, tak jak u Chaucera, Browninga i Byrona”⁴⁸. Myśl ta została

⁴⁴ Anderson, *A Prelude*, s. 32.

⁴⁵ Tamże, s. 34-35.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ W 1977 roku Laurence G. Avery opublikował wybór listów Andersona w zbiorze *Dramatist in America: Letters of Maxwell Anderson 1912-1958*.

⁴⁸ Cyt. za: Marszałski, dz. cyt., s. 44.

przez pisarza potwierdzona w grudniu 1938 roku w liście do Lawrence'a Moora w następujących słowach: „wiersz powinien przekazywać myśli równie bezpośrednio, ale i bardziej skutecznie niż proza”⁴⁹. Z tego powodu Anderson odrzucił wiersz wolny, który brzmiał według niego jak naponszona proza i wybrał – stosowany przez Szekspira – wiersz nierymowany, tzw. *blank verse*, czyli nierymowany jambiczny pentametr⁵⁰. W liście do Hazela A. Reynoldsa z 1937 roku czytamy:

Jambiczny pentametr w sztukach teatralnych nie jest przypadkiem. Metodą prób i błędów odkryto bowiem, że łączy on w sobie maksimum intensywności i wyniesienia z minimalną dozą sztuczności. Wiersz, który zwraca na siebie uwagę, odciąga z kolei uwagę od przedstawionej rzeczywistości⁵¹.

Jednocześnie autor *Winterset* przestrzegał przed naśladowaniem wiersza charakterystycznego dla innej epoki, zalecał dbałość, by był to język żywy, stąd próby Andersona, by zamiast pięcio- lub dziesięciostopowego jambu epoki elżbietańskiej wprowadzić tetrametr, który „bardziej harmonizował z dzisiejszą mową”⁵². W korespondencji do Maibel Bailey Anderson zwrócił uwagę, iż miarą dobrej poezji jest trafna metafora, dlatego zadaniem dramaturga powinno być budowanie celnych metafor i osiągnięcie klarownej treści. Postulat stosowania poezji w teatrze jest istotny, jednak nie najważniejszy; stanowi element drugorzędny wobec konstrukcji dzieła i postaci, na których opiera się dramat. „Struktura utworu – czytamy w liście do Bailey – jest o wiele bardziej ważna od samego pisania, nawet w przypadku sztuki poetyckiej”. Innymi słowy, jeżeli dramat został źle skonstruowany, język poetycki nie jest w stanie go uratować. Pomiędzy tymi elementami istnieje wręcz pewna zależność, o której Anderson pisał: „Im więcej piękna i ozdobników niesie ze sobą styl, tym mocniejszy musi być szkielet akcji i leżące u jego podstaw rozumowanie”⁵³.

Koncepcja Andersona, dotycząca poetyckiej formy dramatu, nieodłącznie wiąże się z jego wizją dramaturga, a może w ogóle artysty. Autor *Winter-*

⁴⁹ L. G. A v e r y, *Dramatist in America: Letters of Maxwell Anderson 1912-1958*, University of North Carolina Press 1977, s. 80.

⁵⁰ Po raz pierwszy wiersz biały został użyty przez Henry'ego Howarda, hrabiego Surrey, w tłumaczeniu *Eneidy* w 1557 roku. Marlowe uczynił go głównym wierszem dramatu, natomiast Szekspir doprowadził tę formę do doskonałości. Zob. H. F l u c h è r e, *Szekspir. Dramaturg Elżbietański*, Warszawa 1965, s. 225.

⁵¹ A v e r y, dz. cyt., s. 59-60.

⁵² A. N i c o l l, *Dzieje dramatu*, t. II, Warszawa 1962, s. 360.

⁵³ Tamże, s. 57-58.

set wyznaczył szczególne miejsce twórcy, zbieżne z ideą romantyków. W eseju zatytułowanym *Poetry in the Theatre* podkreślił, że „na dramaturgu spoczywa obowiązek bycia poetą, a na poecie – obowiązek bycia prorokiem, marzycielem i tłumaczem marzenia ludzkości”⁵⁴. Amerykanin przyjął koncepcję Emersona, według której artysta miał być wizjonerem mówiącym i nazywającym rzeczy⁵⁵. Co więcej, artysta powinien wierzyć w ludzkość i w jej dojrzewanie, to znaczy „stopniowe nabywanie mądrości”⁵⁶, dlatego nie może poddawać się atmosferze nihilizmu i beznadziejności, jeżeli taka jest udziałem jego pokolenia. Poeta powinien patrzeć w przyszłość, snuć wizje i domagać się, „by człowiek był takim, jakim musi być i jakim będzie – człowiekiem wybiegającym poza swą teraźniejszość, człowiekiem, jakiego można ujrzeć we śnie – odrobinę bliższego ideałowi, jakim pragnie się stać”. Obowiązek głoszenia tej optymistycznej wizji został nałożony na poetę, by „ludzkość całkowicie nie straciła wiary w siebie”⁵⁷. Anderson przekonywał też, że artysta i jego sztuka stanowią integralną część narodu. Myśl ta wyrosła z doświadczenia obywatela tak specyficznego kulturowo państwa, jakim są Stany Zjednoczone. Autor *What Price Glory?* podkreślał, iż świadomi swej wyjątkowej roli artyści i wrażliwi odbiorcy warunkują rozwój narodu, co miało szczególne znaczenie w przypadku społeczeństwa amerykańskiego. Stare, sprawdzone formy sztuki gwarantowały sukces nowo powstałej kulturze amerykańskiej i miały przyczynić się do kształtowania nowej tożsamości narodowej⁵⁸.

Nie bez znaczenia dla ludzi sztuki jest sytuacja i postawa odbiorców ich dzieł. Aby artysta mógł tworzyć, potrzebuje wolnego społeczeństwa, któremu podoba się jego twórczość, i które chce mu za nią płacić. Niestety, autor tego postulatu szybko zorientował się, że tak komfortowa sytuacja ma miejsce niezwykle rzadko, a publiczność nie zawsze bywa łaskawa. Paradoks polega na tym – jak zauważył Anderson – że pisarz potrzebuje wolnego społeczeństwa, sam jednak nie dysponuje pełną wolnością, gdyż musi się liczyć z oczekiwaniami widowni. Stąd zrodziło się u Andersona przekonanie, iż dzieło jest zawsze wynikiem świadomego kompromisu „pomiędzy światem, jaki otacza dramaturga, a światem, jaki jest w nim samym”⁵⁹. Jednak „nikt nie wie tak

⁵⁴ Anderson, *A Prelude*, s. 36.

⁵⁵ Por. Marszałski, dz. cyt., s. 43.

⁵⁶ Anderson, *Whatever Hope*, s. 21.

⁵⁷ Tenże, *Yes, by the Eternal*, s. 52, 53.

⁵⁸ Por. tenże, *Whatever Hope*, s. 24, 25.

⁵⁹ Tenże, *A Prelude*, s. 31.

naprawdę, czego chce publiczność”, także zbytne ustępstwa ze strony artysty mogą okazać się zgubne⁶⁰. By uniknąć takiej sytuacji, Anderson radzi przestrzegać następujących wskazówek:

Jeżeli nie masz wizji albo przekonania (to prawie to samo), i twoja sztuka jej nie posiada – albo jeśli nie potrafisz obronić swojej wizji przed śmiercią, piekłem i sztuczkami zręcznych naciągaczy, to twoja sztuka nie jest warta, by ją wystawiać.

Jeżeli nie jesteś gotowy pójść na niemal wszystkie układy i artystyczne ustępstwa po to, by móc wystawić swoją sztukę, to prawdopodobnie nigdy nie uda ci się jej wystawić.

Jeżeli jednak pozwolisz, by owe ustępstwa dotknęły i zepsuły wizję (albo przekonanie), która ożywia twoją sztukę (a ci, z którymi współpracujesz staną na głowie, aby tak się stało), to nie warto, byś w ogóle wystawiał tę sztukę⁶¹.

Nadrzędną zasadą, o której powinien pamiętać autor, jest dbałość o integralność utworu, dlatego wszelkie zmiany – zagrażające spójnej konstrukcji dramatu – są niedopuszczalne.

Każda w miarę dobra sztuka posiada niezbędną spójność, której nie można złożyć w ofierze. Czym jest owa spójność? Kiedy zagrażają jej podejmowane decyzje? W którym miejscu można bez uszczerbku dla niej dokonać poprawek i w jakim stopniu? – na te pytania reżyser i producent muszą sobie odpowiedzieć bez zastanowienia, i to odpowiedzieć poprawnie – inaczej sztuka okaże się klapą. Sztuka, która nie posiada niezbędnej spójności albo nie zachowała jej w trakcie podejmowania miliona decyzji co do naniesienia poprawek, doboru obsady oraz podczas prób, nie będzie chciała żadna publiczność i taka sztuka zostanie odrzucona. Oczywiście, prawie zawsze tę niezbędną i najważniejszą wizję nadaje sztuce w trakcie procesu pisania dramaturg, który potem musi stać w jej obronie podczas burz i chaosu, jakie towarzyszą przygotowaniom do wystawienia sztuki na scenie⁶².

Ponieważ koncepcja tragedii wyłożona przez Andersona oparta została w dużej mierze na regułach Arystotelesa, niekiedy zarzucano tej teorii brak oryginalności⁶³. Jednak – co podkreślił Shivers – dyskredytowanie jego definicji jest niesprawiedliwe, gdyż pisarzowi wcale nie chodziło o oryginalność, ale o rzetelność i wrażenia artystyczne⁶⁴. Zamieszczone w *The Essence of Tragedy* i *Off Broadway* reguły wyrosły z analizy nie tylko dzieł starożytnych, ale też współczesnych. Co więcej, swoją teorię, dotyczącą kon-

⁶⁰ Tamże, s. 32.

⁶¹ T e n ż e, *Keeping the Faith*, w: t e n ż e, *Off Broadway*, s. 76.

⁶² Tamże, s. 75-76.

⁶³ Zob. P. R i c e, *Maxwell Anderson and the Eternal Dream*, „Catholic World”, sierpień 1953, s. 364.

⁶⁴ Zob. S h i v e r s, dz. cyt., s. 32.

strukcji akcji dramatycznej, której klucz stanowi scena rozpoznania, Anderson określił mianem „uwspółcześnionej wersji Arystotelesa”⁶⁵, co wyjaśnia jego intencje. Na postawę artystyczną autora *Winterset* duży wpływ wywarły też dzieła Szekspira, o czym świadczą eksperymenty z tragedią wierszowaną, wybór jambicznego pentametru, tematy zaczerpnięte z historii, a także upodobanie do historycznych miejsc akcji. Od Emersona – co już zostało wspomniane – Amerykanin zaczerpnął romantyczną koncepcję poety jako wizjonera i proroka, który wierzy w moralny postęp ludzkości.

Nie bez znaczenia dla teorii Andersona pozostają też prace badawcze jednego z najwybitniejszych krytyków angielskich, A. C. Bradley’a, który zwrócił się ku teoriom Hegla i stał się ich orędownikiem. Bradley spopularyzował zasadę tragicznego konfliktu, który rozgrywa się w duszy bohatera i zakłóca równowagę między wolą człowieka a zewnętrznymi okolicznościami. Konflikt ten ma wymiar etyczny i urasta do rangi wewnętrznej walki między siłami dobra i zła. Ponieważ wszystko dzieje się ze względu na bohatera i przez niego, musi być on postacią nieprzeciętną, mimo popełnianych przez niego błędów. Jednak konsekwencją złych wyborów protagonisty jest jego upadek, ale – jak twierdził Hegel – tylko cierpienie i śmierć przywrócą dawną równowagę między światem zewnętrznym a wolą człowieka. W obliczu klęski zostają też ujawnione zalety duchowe protagonisty, a sprawiedliwość triumfuje, dzięki czemu odżywa w odbiorcy dzieła wiara w wielkość człowieka. Wszystkie te aspekty Anderson podjął w swoich rozważaniach i uwzględnił jeszcze jeden; podobnie jak Hegel, podkreślał rolę świadomości bohatera i jego odpowiedzialności za czyny⁶⁶. W eseju pt. *Whatever Hope We Have* Anderson rozwinął tę myśl w następujących słowach:

Każdy z nas, mężczyzna czy kobieta, którego życie jest krótkie i pełne pośpiechu, musi sam zdecydować, jaką postawę obrać wobec zmieniających się modeli władzy, sprawiedliwości, religii, biznesu, moralności i indywidualnego zachowania. W podjęciu tych decyzji przeszkadzają, jak i pomagają nam wszelkie poglądy wypracowane przez przodków, ludzkość, nikt jednak nie dostaje do rąk gotowego życia. Bez względu na to, czy człowiek postanowi podporządkować się czy też nie, wyznaje własną religię, ma swoje własne poglądy polityczne, swoje wady i zalety, sam bowiem podejmuje za siebie decyzje. Każda inna wolność jest na tym świecie ograniczona, ale ludzki umysł jest na tyle wolny, na ile pozwala mu na to jego siła i pragnienie. Umysł nie ma nad sobą żadnego pana, za wyjątkiem tego, jakiego sam sobie obierze⁶⁷.

⁶⁵ A n d e r s o n, *The Essence*, s. 8.

⁶⁶ Por. P y z i k, dz. cyt., s. 19-21, 33, 75; M a r z a l s k i, dz. cyt., s. 47.

⁶⁷ A n d e r s o n, *Whatever Hope*, s. 19.

Na tle współczesnych poglądów postawa autora *Winterset* była wyjątkowa i wynikała z wiary pisarza w człowieka. Idealista Anderson nie uległ atmosferze pesymizmu i nihilizmu rozpowszechnionej przez filozofię Kierkegarda, Nietzschego czy Schopenhauera, co stało się udziałem innych współczesnych mu krytyków. Wbrew temu, co głosił Joseph Wood Krutch w *Tragic Fallacy*, Anderson udowodnił, że istnieje możliwość stworzenia współczesnej tragedii, a człowiek – mimo gorczy ludzkiego losu – potrafi żyć i umrzeć z godnością. Co ważniejsze, jego teoretyczne rozważania otworzyły nowy nurt badań nad dramatem. Esej *The Essence of Tragedy*, obok książki F. L. Lucasa zatytułowanej *Tragedy*, zapoczątkował neoarystoteliańską krytykę i zainteresowanie *Poetyką*. Odzwierciedlenie koncepcji Andersona lub wybranych jej aspektów znajdziemy w pracach Johna Masona Browna, Johna Gassnera czy Eldera Olsona⁶⁸. Co więcej, Amerykanin uświadomił dramatopisarzom, że drogą do stworzenia współczesnego dramatu poetyckiego jest znalezienie odpowiedniego środka wyrazu, „który byłby równie mocno związany z naszą mową potoczną, jak szesnastowieczny jamb związany był z mową potoczną współczesnych Szekspira”⁶⁹. Eksperymenty Andersona, polegające na poszukiwaniu właściwej technicznej formy wyrazu, wpłynęły na twórczość innych autorów, np. Archibalda MacLeisha, który podjął się próby znalezienia odpowiedniego wiersza dla potocznej mowy amerykańskiej w dramacie *Panic* (*Panika*, 1935), i – nie odniósłszy sukcesu za pierwszym razem – kontynuował starania, pisząc dwie godne uwagi sztuki radiowe, *The Fall of the City* (*Upadek miasta*, 1937) oraz *Air Raid* (*Nalot*, 1938), a ostatecznie stworzył doskonały dramat *J. B.* (*Hiob*, 1956).

MAXWELL ANDERSON AS A DRAMA THEORETICIAN

S u m m a r y

Born in 1888 in Atlantic, Pennsylvania, Maxwell Anderson was among the generation of playwrights who changed the world's perception of American drama. The group of young dramatists included such famous names as Eugene O'Neill, Elmer Rice, Sidney Howard, Robert Sherwood, George S. Kaufman, Samuel N. Behrman and Paul Green; however, Ander-

⁶⁸ Zob. P y z i k, dz. cyt., s. 41, 77, 78.

⁶⁹ N i c o l l, dz. cyt., s. 361.

son was more prolific and versatile than anybody of them. During a career of just thirty years he produced thirty-three plays (about half the number he wrote) which include comedies and tragedies, plays in verse and in prose, satires and musicals. His first play *White Desert* was written in verse because he was weary of "plays in prose that never lifted from the ground". The play failed but Anderson didn't abandon his dream of bringing tragic poetry to the American stage. Examining Aeschylus', Sophocles', Euripides', Shakespeare's and Racine's tragedies, also reading Aristotle's *The Poetic*, Anderson realized that „in discussing construction Aristotle made a point of the recognition scene as essential to tragedy” and that poetic tragedy had never been successfully written about its own place and time. According to the rules, he composed two very successful historical dramas in verse: *Elizabeth the Queen* (1930) and *Mary of Scotland* (1933). However, a few years later, in 1935, Anderson broke his newly discovered principles and composed *Winterset*, a poetic tragedy based on a true story and set in contemporary New York. Unlike his first contemporary verse drama *White Desert*, the experiment, *Winterset*, was a big success and brought him the very first New York Drama Critics Circle Award. His theory and dramas inspired some contemporary theorists as John Mason Brown, John Gassner and Elder Olson; also, the famous American playwright Archibald MacLeish.

Słowa kluczowe: Maxwell Anderson, dramat amerykański, dramat poetycki, tragedia wierszowana, teoria dramatu i teatru XX wieku.

Key words: Maxwell Anderson, american drama, poetical drama, tragedy in verse, theory of the 20th century drama and theatre.