

Pelikán, Jarmil

Groteska S.I. Witkiewicze

In: *Genologické studie. I..* 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1991, pp. 331-338

ISBN 8021001240

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132279>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GROTESKA S. I. WITKIEWICZE

Jarmil Pelikán (Brno)

Stanislaw Ignacy Witkiewicz a Jerzy Szaniawski jsou považováni za čelné představitele polské dramatiky meziválečného dvacetiletí. Ač vrstevníci, zcela jinak vyjadřovali svůj vztah k tehdejšímu světu. Vyrůstali ve stejném kulturním a literárním kontextu, v témž ovzduší mladopolského uměleckého synkretismu, ale diametrálně odlišné byly jejich životní osudy, postoje, názory, charaktery i tvůrčí postupy.

Kdežto zamklý Szaniawski se vyslovoval téměř výhradně v uměleckých dílech, v nichž zdánlivě neusiloval o zobrazení základních celospolečenských a dějinných otázek, jakoby ho zajímala pouze okrajová problematika, neodmítal dosavadní formy dramatické literatury, ani způsoby jejich jevištních realizací (pouze si z nich pro vytváření svého specifického stylu vybíral ty nejvhodnější), do složitosti životních procesů pronikal se shovívavým úsměvem, jemnou ironií a humorem, plným pochopení a tolerance - Witkiewicz naopak tomu neustále promýšlel ústřední otázky lidské existence a historického vývoje, intenzívně prožíval současnou společenskou problematiku, polemickými vystoupeními zasahoval do literárního a uměleckého dění, prosazoval nové estetické názory; zásadně odmítal dosavadní konvence měšťanského dramatu i iluzionistického divadla a v rámci avantgardních proudů usiloval o zcela nový scénický projev.

Poměr obou dramatiků ke společnému dobovému východisku se podstatně lišil, ač u obou rozhodně silně působilo na formování jejich osobnosti i způsobu autorské výpovědi. Na přelomu století převládaly v polské kultuře estetické normy mladopolského modernismu, velmi kriticky se stavějícího proti realismu, tendenčnosti a didaktismu předcházejícího pozitivistického období. V uměleckých dílech se prolínaly prvky naturalistické, impresionistické, dekadentní, symbolistické, novoromantické a expresionistické. Žádný směr výrazně neprevládá a právě jejich osobité symbiózy vyznačovaly ráz období.

Po monumentálních scénických dílech geniálních romantických tvůrců přineslo mladopolské období druhý velký rozkvět polské dramatiky. K čelné představitelce naturalismu G. Żapolské se druzili neméně kritičtí odsuzovatelé měšťanské morálky J. A. Kisielew-

ski, napadající dekadentské bohémství, W. Perzyński, mistr dramatického dialogu, intelektuálního paradoxu a důmyslné kompozice a T. Rittner, u něhož se znatelněji projeví symbolistické postupy, poetická stylizace tragismu a lyrismu ve spojení s jemnou ironií. Démonický nietzscheanista S. Przybyszewski od dekadentního amoralismu směřoval k expresionismu. Nezvyklou fantazií byl obdařen T. Miciński, jehož politickospolečenská mystéria a alegorie s osobitou filozofií dějin jsou obdobou děl německých expresionistů a novátorských snah ruského symbolistického dramatu. Básnické drama, navazující na romantické tradice, s oblibou operovalo symbolikou a rozvíjelo folklórní motivy. V satirické tvorbě vynikl A. Nowaczyński, autor četných historických kronik a komedií. Čelným modernistickým dramatikem byl S. Wyspiański, kritický pokračovatel monumentálního ideového dramatu romantického a zároveň scénický novátor, prosazující autonomičnost divadelního umění a syntetické pojetí jevištního projevu.

Szaniawski a Witkiewicz na bohatou mladopolskou slovesnou produkci navazovali v mnoha směrech. Jestliže Szaniawski ze všech mladopolských směrů zůstal nejbližší symbolismu a jako svého mistra vzpomínal Perzyńského, Witkiewicz navazoval spíše na expresionistickou linii, začínající v tvorbě Micińského, Przybyszewského, Wyspiańskiego a Żeromského, u nichž zaznívaly pro Witkiewiczovu pozdější tvorbu tak příznačné otázky jako revoluce, vztah jedince k národnímu kolektivu, současnosti a dějinám, otázka činu, vůdčí osobnosti, role umění apod. Zůstal-li Szaniawski blízký základním vývojovým tendencím poibsenovského evropského dramatu, Witkiewicz se přiklonil ke směru vytčenému Jarryho Králem Ubu a Apollinairovou předmluvou k Prům Tiresiovým. Vzdálil se požadavku životní pravděpodobnosti a vytvářením alternativního groteskního modelu napadal stupňující se rozpornost, bezpráví a násilí imperialistické epochy, vysmíval se nesmyslným paradoxům, anachronistickým přežitkům a přežilým konvencím, mísil tragiku s komikou, reálnou skutečností s fantazií, patos s klaunovstvím.

Na utváření způsobu Witkiewiczova slovesného projevu měly podstatný vliv i některé další okolnosti a životní zkušenosti. Od mládí se seznamoval s nejnovějšími výsledky soudobé vědy, filozofie, literatury a umění, měl bezprostřední kontakt s krakovským kulturním prostředím, které bylo centrem mladopolské dekadentní a secesní bohémy, individualistického estetismu a pozdějšího futurismu, formismu a avantgardismu. Halič náležela k rakousko-uherské monarchii, v jejímž ovzduší se souběžně rozvíjela také tvorba Kafkova a Haškova. Witkiewicz jako přímý účastník hluboce prožíval

otřesné události první světové války, do níž vyústila všeobecná krize buržoazní společnosti, zpochybnující dosavadní názory na svět a ustálenou hierarchii hodnot.

Naprosto rozdílné bylo také přijetí děl obou dramatiků. Hry Szaniawského byly často a s úspěchem uváděny i na předních meziválečných scénách. Zasloužila se o to v první řadě varšavská divadla Reduta a Ateneum. Witkiewiczze většina čtenářů a diváků dlouho nechápala, považovala za podivína, "geniálního grafomana". Divadelní kritika mu byla nepřívětivá, cenzura bránila uvádění jeho dramát, dokonce i varšavští herci odmítli v r. 1926 hrát v jeho kuse Tumor Mozkovič.² Teprve ve druhé polovině století podstatně vzrostl zájem divadel i publika o jeho dílo, kompletují a vydávají se jeho roztroušené texty, pořádají se o něm mezinárodní konference, doma i v zahraničí vycházejí jemu věnované knihy a studie,³ dokonce speciální periodikum Cahiers Witkiewicz.

Přece však nacházíme u obou autorů jeden významný společný moment: žánr grotesky, kterou zvolili za základní formu svých her. Szaniawski dočasně, Witkiewicz trvale. Tento společný moment byl nepochybně podmíněn atmosférou počátku století, zvláště údobí kolem první světové války, kdy oba dramatikové zahajovali svou tvorbu.

Drama a divadlo, podobně jako ostatní druhy umění, procházelo tehdy dobou horečnatého hledání, experimentování a výbojů, vyvolávaných vědomím úpadkovosti a soumraku buržoazní epochy, kdy zostřené společenské rozpory a hluboká mravní krize vedly k pocitům odcizení a nejistoty, kdy konflikty umělce s okolním světem narůstaly a sílila kritika sociálního bezpráví, prohané měšťácké morálky, přežívajících předsudků a konvencí. Groteska, operující vysokým stupněm deformace obrazu skutečnosti, karikující nadsázkou a katastrofickými vizemi, se uplatňuje především v rozkolísané době velkých společenských hnutí a změn, kdy se zpochybnutí odmítají dosavadní hodnotové systémy, estetický naturalismus.

Hrůzy imperialistické války ještě zesílily kritický tón, vědomí slabosti kultury a umění, nedůvěry k nim. Na stupňující se válečné šílenství, nesmyslné prolévání krve a ničení hodnot, se stále častěji reagovalo opovržením, výsměchem, hyperbolou a žertem, který nenutí k zaujímání estetického postoje. Raději nežli k vyslovování vlastních názorů se sahalo k parodii cizích myšlenek. Nad kategoriemi smíchu a humoru se tehdy zamýšleli mnozí spisovatelé (např. Pirandello, Bergson, avantgardní tvůrci), což se stále více promítalo do struktury literárních děl.

Ze scénických forem, sloužících k vyslovení odsudku soudobé reality, to byla zvláště satira, kabaret, revue a groteska, které v polském divadelním životě zaujaly mimořádně důležité postavení.

Szaniawski formy grotesky používal v počátečním stadiu své tvorby. Postupně od ní ustupoval a vytvořil si osobitý způsob dramatického projevu, charakterizovaný spojením realistického přístupu se symbolistickými postupy, lyrickou náladovostí. Je v něm možno spatřovat jisté souvislosti s ibsenovsko-čechovovskou vývojevoú linií světové dramatiky, směřující v rámci realistickopsychologického dramatu k postižení širších otázek, ke spojení dramatu lidských osudů s dramatem obecných idejí. Podobně jako Čechov i Szaniawski ztvárňuje život obyčejných lidí, uvolňuje fabulační dějovost. Ale všednost denního stereotypu má u nich dramatickou platnost, vnitřní konfliktnost; šed měšťácké existence má tu svůj protipól ve snaze odpoutat se od ní, v hledání smyslu života a je-

ho naplnění. Drobná epizoda má patřičné kompoziční začlenění, je klíčem k postizení individuálního osudu i obecné pravdy, je konkrétním faktem i symbolem, má ždoudcí míru básnického zobecnění. Szaniawski se zařadil mezi přední polské tvůrce poetického dramatu s filozofickým podtextem, nálezčijícího k nejvýraznějším složkám polské slovesné a scénické kultury.

Naproti tomu Witkiewicz zastával důsledně avantgardní stanovisko od počátku až do konce. Originální a osobitý dramatik, romanopisec, malíř, filozof a teoretik umění vyrůstal v Zakopaném v ovzduší modernistického umění. Nabyt rozsáhlého vzdělání a během první světové války jako důstojník ruské armády důkladně poznal hrůzy imperialistické války, byl svědkem rozpadu carského impéria a jeho despotismu, morálního úpadku vyšších vrstev a bouřlivých revolučních událostí, za nichž ho vojáci zvolili komisařem. Blíže se seznámil s úpadkovými a novátorskými tendencemi ruského umění a kultury, spolu s ruskou inteligencí prožíval "křížovou cestu" v podmínkách závratných proměn, její fascinaci davem a zároven obavy z něho. Vycífoval konec historické formace, nabyt přesvědčení, že žije na rozhraní epoch, kdy rozporuplná novodobá civilizace a evropská buržoazní kultura neodvratně spějí ke své záhubě. Uznával nezbytost a oprávněnost revolučních vystoupení utiskovaných mas, ale obával se antinomii přetechnizované civilizace, povšechné uniformizace a ohrožení lidského jedince, který se stane součástí masy a v souvislosti s tím zmizí metafyzické prožitky a nejvyšší kulturní hodnoty budou odsouzeny k zániku, zavládne zvlgarizovaná masová kultura. V jeho dílech teoretických i boletristických se s neodbytnou naléhavostí neustále vracely znepokojivé otázky celospolečenského významu, vyhocené sociální konflikty, hluboká mravní krize, přizemnost a bezvýhodnost buržoazních poměrů, zrudnost tyranických zločinů, svírání a drcení individua v soukolí společenskocivilizačních mechanismů. Z rozporu mezi dějinnou nutností a ohrožením nesmírných duchovních hodnot vyplývá jeho estetický katastrofismus. Když před historickými kataklyzmami a jejich následky není možno uniknout - zůstává smích, zesměšnění negativních jevů a tendencí. Při svém pronikavém kriticismu a individualistických fobiích vytvořil výsměšný portrét své vrstvy, groteskní rekvie, plné ironie, pohrdání a zoufalství, vášnivého účtování se současností.

Rozhodný odsudek dosavadních konvencí měšťanského dramatu a iluzionistického divadla vedl Witkiewicze k jejich destrukci. Vyhrocoval do extrému a překonaával postupy svých předchůdců, relativizoval filozofické a umělecké směry, ironickými, parodickými a groteskními šlehy napadal biologický naturalismus, křečovité a exaltovaný expresionismus i mlhavý symbolismus.

Witkiewiczovy estetické názory souvisely s jeho názory filozofickými. Podle nich "podstatou umění vůbec je bezprostředně daná jednota osobnosti - čili to, co nazýváme metafyzickým pocitem -, vyjádřená v konstrukci libovolných elementů a barev, zvuků, slov nebo jednání /.../ Na rozdíl od prostých umění (malířství, hudba) je poezie a divadlo uměním složitým." Současné divadlo ztratilo dávne magicko-kulturní zaměření, nepřináší dřívější katarzi. Obrodu naturalistického divadla není možno čekat od divadla symbolistického nebo expresionistického.

V rámci avantgardních programů dospěl polský novátor k teorii tzv. čisté formy⁶ (to je takové, která sama přináší estetické uspokojení bez ohledu na ztvárnovanou látku). Všechny divadelní složky (text, herci, režisér, výprava, hudba, osvětlení, pohybové prvky atd.) mají odpovídat strukturální celistvosti, vytvářet jednotný

učin, formální krásu, čili "čistou formu", o niž je třeba usilovat bez ohledu na časoprostorovou logiku, příčinné a vztahové souvislosti, životní nebo psychologickou pravděpodobnost. Drama má mít možnost "svobodné deformace života nebo světa fantazie, aby byl vytvořen celek, jehož smysl by byl dán jedině vnitřní, čistě scénickou konstrukcí, a ne požadavkem důsledné psychologické motivace."

Základní formou několika desítek Witkiewiczových dramát je literární, vědecká, historická, filozofická, politická a společenská groteska. Vytvořil si pro ni vlastní poetiku katastrofického absurda, v níž se expresionistické postupy mísí s futuristickými a surrealistickými, deformace skutečnosti s groteskou, filozofická reflexe s extrémní fantastikou, garodii, absurdním humorem, odlidštěnou erotikou, morbidní a zároveň kosmickou hrůzou, vyhocená dynamika děje s drásavou psychologií a vzrušenou emocionalitou. Absurdita kompozice se stejně absurdními obrazy navozují konfliktní situace a zauzlují spádny děj. V důmyslných dialozích dochází ke konfrontaci světónázorových stanovisek a etických postojů.

Nejčastějšími náměty Witkiewiczových her bývá střetávání antagonistických vrstev, boj o moc, rodinné vztahy, postavení jedince ve společnosti a hlavně otázka neodvratného zániku buržoazní kultury, místa umění v budoucí společnosti. Zavádějí nás do světa jakýchsi lidí, kteří před skutečností utíkají do fikce, pohybují se jako zautomatizované, k probíhajícímu ději zachovávají netečný odstup a divák se s nimi nemůže ztotožnit. Tito "zdegenerovaní bývalí lidé" jsou spíše marionety než lidské bytosti. Často zobrazují umělce (Blázen a jeptiška, 1923; Matka, 1924), tyrany (Gyubal Wahazar, 1921; předvídaté varování před fašismem), zločince (Šílená lokomotiva, 1923), démonický typ nefestné ženy, femme fatale (Ševci, 1934).

Forma grotesky je u Witkiewicze s obdivuhodnou invencí promítnuta i do oblasti jazykové a stylistické. Neobyčejně vynálezavé a nápadité se tak uliční argot komický mísí se salónní konverzací a styl vědeckého pojednání s obscénním výrazivem (důvtipnou jazykovou komikou s nevyčerpatelným situačním humorem přímo překypuje snad nejlepší autorovo dílo - Ševci). Expresivní, frapantní a působivé slovní útvary (neologismy, vulgarismy, kontaminace, slovní hříčky, kalambúry, přezdívky, výrazy z odborných stylů, žargonů apod.) vnášejí oživení, vytvářejí potřebnou atmosféru, zvyšují napětí a dynamizují děj, zavádějí dramatická krátká spojení, udržují kontakt s divákem, mívají parodistické nebo karikaturní zabarvení, humorný, ironický či satirický podtext. Nabýváme dojem, jakoby autorovi šlo o totální grotesku - i v oblasti jazykové.

Witkiewiczovo novátorské úsilí je možno začlenit do velké divadelní reformy - avšak s tou výhradou, že reforma měla na zřeteli v první řadě změnu inscenačních prostředků a postupů, kdežto polskému tvůrci šlo o zásadní změnu funkce divadla. Jeho historickopolitické paraboly a groteskní tragikomedie s fantastickým a snovým pozadím jsou svým charakterem blízké tvorbě autorů jako Strindberg, Wedekind, Jarry, Majakovskij, Artaud, oblasti surrealistického, existenciálního a absurdního divadla. V polské literatuře byli jeho pokračovateli např. Gałczyński, Gombrowicz, Białooszewski, Mrozek a Różewicz. Zahájil linii groteskního a absurdního divadla, která je jedním z nejoriginálnějších přínosů polské divadelní kultury. Witkiewiczovo pů-

sobení na pozdější dramatiky a jeho o půl století zpožděné úspěchy v posledních desetiletích svědčí o tom, že v mnohém předešel své současníky a jeho způsob uměleckého ztvárnění skutečnosti koresponduje i s charakterem dnešní rozkolísané doby, vyznačující se vyhraněnými konflikty a vznětlivou výbušností.

Poznámky

- 1 Marczak-Oborski, S.: Teatr w Polsce 1918-1939, Warszawa 1984
- 2 Degler, J.: Witkacy w teatrze międzywojennym, Warszawa 1973
- 3 Např. speciální čísla časopisů: Pamětník Teatralny 1969, č. 3, 1971, č. 3-4; Teatr 1975, č. 11; Przegląd Humanistyczny 1977, č. 10; Le Théâtre en Pologne - The Theatre in Poland 1978, č. 6-7; van Crugten, A., Stanisław Ignacy Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau, Lausanne 1971; Puzyna, K.: úvod k: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Dramaty, 2. vyd. Warszawa 1972; Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, Wrocław 1972; Sokol, L.: Groteska v teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław 1973; Degler, J.: Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg, Kraków 1973; Marchesani, P.: Momenti e aspetti della fortuna di Stanisław Ignacy Witkiewicz, Milano 1974; Danek-Vojnowska, B.: Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych, Wrocław 1976; Szpakowska, M.: Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław 1976; Sarna, J.W.: Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza, Kielce 1978; Spotkanie z Witkiewiczem, Jelenia Góra 1979; Gerould, D. C.: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Hry, Praha 1985
- 4 U Szaniawského to byla komediogroteska, plná fantazie, symbolů a exotiky, u Witkiewicze groteska katastrofická. - K. Starczewska, Technika dramátů Szaniawského, In: Z problematyki literatury polskiej XX wieku, Warszawa 1965, 2, 297-316; Natanson, W.: Świat Jerzego Szaniawskiego, Łódź 1971; Nastulanka, K.: Jerzy Szaniawski, Warszawa 1973; Jakubowska, J.: Jerzy Szaniawski, Warszawa 1980
- 5 Kayser, W.: Das Groteske in Malerei und Dichtung, Hamburg 1959; Mann, J.V.: O groteske v literaturě, Moskva 1966; Sokol, L.: O pojęciu groteski, Przegląd Humanistyczny 1971, č. 2 a 3; Thomson, P.: The Grotesque, Norfolk 1972; Morávková, A.: Groteska, v: Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů, Praha 1974; Mikulášek, M.: Povednýj smech, Brno 1975, 225-227.
- 6 Witkiewicz, S. I.: Czysta forma w teatrze, úvod J. Deglera, Warszawa 1977

GROTESKA S. I. WITKIEWICZA

Jarmil Pelikán (Brno)

Autor podejmuje problematykę twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza starając się jednocześnie określić charakter i kształt jego grotesek na tle Witkacowskiej teorii Czystej formy w teatrze.

Punktem wyjścia jest w pracy zestawienie groteski w ujęciu Witkiewicza i Szaniawskiego - rówieśników, których umysłowość kształtowało analogiczne młodopolskie środowisko twórcze. Autor śledzi sposób kontynuacji i przekraczania młodopolskiego dramatu u obu twórców. Zwraca uwagę na ich poglądy filozoficzne i estetyczne, znajdujące odbicie w ich twórczości scenicznej, ukazuje kierunek rozwoju tej twórczości oraz - jakże odmienną w obu przypadkach - recepcję. Podkreśla prekursorski charakter twórczości Witkacego, powodujący niezrozumienie jej przez współczesnych, ale przynoszący dziełom wielkiego polskiego dramatyka entuzjastyczne przyjęcie wśród odbiorców następnej generacji a także uznanie międzynarodowe.

Autor zwraca uwagę na związek katastroficznych obrazów Witkacego z ówczesną sytuacją społeczną i polityczną, z obawami o jej rozwój, o kształt kultury w przyszłości. Przypomina o dążeniach Witkiewicza do zasadniczego zreformowania ówczesnego dramatu mieszczańskiego, wskazuje też na dokonania współczesnej sztuki scenicznej, w znacznym stopniu analogiczne do dokonań Witkacego.