

Joanna Surowiec
Uniwersytet w Białymstoku

Bohaterowie Arthura Schnitzlera w steatralizowanej przestrzeni Wiednia

*Weźmy dowolną przestrzeń i nazwijmy ją «nagą sceną».
Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek, i niechaj obserwuje
go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru.*

Peter Brook

Metafora teatru jest szczególnie adekwatną kategorią, pomocną w opisie życia społecznego oraz dramatycznych sytuacji człowieka borykającego się z narzuconą mu przez społeczeństwo rolą. W literaturze drugiej połowy XIX wieku oraz pierwszej połowy XX wieku wyeksponowany został proces przenikania sztuki do życia¹, a w postawach mieszkańców miasta ujawniła się potrzeba wprowadzania rzeczywistości teatralnej w rzeczywistość realną.

W większości swoich opowiadań Arthur Schnitzler² tematyzuje zjawisko teatralizacji przestrzeni miejskiej na przełomie wieków. Twórczość wiedeń-

¹ Źródłem inspiracji dla modernistycznych refleksji na temat teatralizacji był esej Baudelaire'a, zawierający istotne rozpoznanie teatralnych zachowań mieszkańców metropolii. W *Małarzu życia nowoczesnego* Baudelaire potraktował życie nowoczesne jako niekończący się pokaz mody, grę pozorów, triumf zdobnictwa i sztuczności. Baudelaire w pasjonujący sposób zajął się analizą złożonej i powszechnie stosowanej przez kobiety teatralizacji. Zauważył więc ową parantelę, która zajmowała kolejne pokolenia nie tylko pisarzy, ale i filozofów, a później także socjologów, psychologów, antropologów i wielu innych. Stąd też nie można mówić o zjawisku teatralizacji, nie uwzględniając kilku znaczących dla dalszych refleksji kontekstów.

² Arthur Schnitzler (1862–1931) obok Hermanna Baha i Hugo von Hofmannsthal'a jest jednym z najważniejszych przedstawicieli wiedeńskiego modernizmu. Dorobek literacki Arthura Schnitzlera składa się z kilkudziesięciu dramatów (*Anatol*, *Reigen*, *Der grüne Kakadu*, *Profes-*

skiego modernisty ukazuje również konsekwencję estetyki teatralnej i transgresji teatru do życia społeczeństw miejskich, a na podstawie analizy jego utworów można wskazać mechanizmy, które powodują przenikanie elementów teatralnych do praktyk kulturowych, a także odróżnić zwykłe mieszczańskie naśladownictwo od doświadczenia teatralizacji.

Za punkt wyjścia do dalszych rozważań należałoby oczywiście obrąć teatr i jego estetykę. Jednak ze względu na charakter mojej pracy dość ogólnie poruszę związki między teatrem a teatralizacją. Skoncentruję się raczej na przyczynach teatralizacji życia codziennego i prezentacji tego zjawiska w prozie Arthura Schnitzlera, a ściślej w obszarze zachowań bohaterów literackich ulegających teatralizacji.

Pochlebnie na temat teatralizacji wypowiada się Alicja Kuczyńska, filozof estetyki i sztuki, w artykule *Kategoria teatralizacji jako wartość „ontologizująca”*³. Celnie stwierdza, że „[...] teatralizacja jest formą ekstazy, którą rewolucja techniczna złożyła człowiekowi w darze”⁴. Nie sposób więc oddzielić zjawiska teatralizacji od przemian cywilizacyjnych, w tym także od zjawiska urbanizacji i modernizacji. Czy można określić teatralizację darem? Arthur Schnitzler zaprzeczyłby, gdyby go o to spytano.

Wpisana w zachowanie człowieka teatralizacja stała się także tematem zainteresowań socjologów. Problem ten stał się im szczególnie bliski, gdy sfera szeroko rozumianego teatru przeniknęła do życia codziennego. W socjologii jednostkę opisuje się przez interakcję z innymi, a także przez odgrywaną przez nią rolę na scenie interakcji. Wybór roli jest wymuszony przez kontakt z innym, i nie zawsze jest świadomy⁵. Kultura dysponuje ogromnym zasobem ról, zachowań, kostiumów, masek, postaw itd., a jednostka chętnie sięga do tego zbioru, nadając swym działaniom charakter teatralny. Teatralizacja wynika także z potrzeby permanentnej kontroli nad działaniami, a im bardziej jednostka doskonali się w trudnej sztuce teatralizacji, tym silniej

sor *Bernhardi*) i opowiadań, z których najważniejsze to *Porucznik Gustl*, *Panna Elza*, *Jak we śnie* (*Traumnovelle*), kilkaset esejów, wierszy, kilku powieści, dzienników i autobiografii *Jugend in Wien*. Twórczość literacka Arthura Schnitzlera zajmuje w niemieckojęzycznej literaturze miejsce wyjątkowe, w Polsce natomiast jest prawie nieznaną.

³ Zob. A. Kuczyńska, *Kategoria teatralizacji jako wartość „ontologizująca”*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny – paradygmaty – dyskursy*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, Warszawa 2008.

⁴ Tamże, s. 208.

⁵ Z kolei Robert Ezra Park, amerykański socjolog, czołowy przedstawiciel tzw. *urban sociology*, zajmujący się badaniem interakcji społecznych w metropoliach, pisze, że „[...] każdy zawsze i wszędzie, mniej lub bardziej świadomie, gra jakąś rolę [...] To właśnie w tych rolach znamy się nawzajem i znamy samych siebie”. Zob. J. Szacki, *Wstęp*, w: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981, s. 7.

ulega jej wpływowi, ale także pewniej czuje się chociażby na ulicznej scenie. Gra aktorska wymaga jednak od aktora świadomości kogo chce grać i kogo chce przedstawić innym, a więc kim chce być, jak chce być postrzegany. Stąd też teatr potraktować można jako formę komunikacji, a grę aktorską jako formę interakcji, ale też sposób indywidualnej ekspresji, wywoływania wrażeń, prowokowania, perswazji. Patrząc jednak na tę kwestię przez kategorie mieszczańskości, należy stwierdzić, że jednostka nie zawsze wybiera sposób zachowania, często zmuszona jest do odgrywania ustalonych zachowań, do uczestniczenia w spektaklu⁶.

Oczywiście motywacja działań aktora może być zróżnicowana i złożona. Erving Goffman⁷, który otwarcie przyznaje, że nie interesuje go życie psychiczne jednostek, pomija zupełnie cywilizacyjno-kulturowe przyczyny teatralnych zachowań, marginalizuje także fakt prowadzenia nowoczesnego życia na wzór spektaklu i rzecz jasna nie określa wpływu ciągłego „występowania” na psychikę jednostki, co w swych utworach obrazowo ukazuje Arthur Schnitzler. Goffman pomija również inne, socjologiczne skutki tworzenia i uczestniczenia w społecznym spektaklu, jak na przykład problem alienacji społecznej jako formy ucieczki od wymuszonej teatralnej aktywności, problem kontrolowania życia innych, kiedy to występ może być znakomitą formą odpowiedzi na ten nadzór, czy też formą obrony przed presją mentalności mieszczańskiej. W prozie Schnitzlera każdy bohater odgrywa jakiś spektakl, a większość z nich czyni to świadomie, można by pokusić się nawet o stwierdzenie, że z premedytacją⁸. Doskonałym przykładem jest Helena, bohaterka opowiadania *Komediantki*, dwudziestokilkuletnia dziewczyna rozpoczynająca aktorską karierę, która otwarcie przyznaje się swojemu aktorowi, że jej uczucie do niego było tylko grą.

⁶ O kategorii spektaklu społecznego pisze Agata Skórzyńska w artykule *Spektakl społeczny poza dyskursem postmodernizmu*, powołując się na publikację Guy Deborda *Społeczeństwo spektaklu*. Dzieło francuskiego filozofa znacząco wpłynęło na postrzeganie życia społecznego jako „nagromadzenia spektakli” Zob. A. Skórzyńska, *Spektakl społeczny poza dyskursem postmodernizmu*, w: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski i E. Rewers, Poznań 2007, s. 121.

⁷ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1981.

⁸ W tej kwestii ciekawie wypowiada się Tadeusz Kudliński. Pierwociny aktorstwa tkwią jednak głębiej w naturze człowieka i określane są jako pierwotny, atawistyczny instynkt. Wszelakie przebieranki okolicznościowe i maskarady karnawałowe wskazują na powszechną skłonność do ukrywania się, na chęć niebycia sobą – dla wzbudzenia ciekawości innych. Rozwija się gra w sensie: nie jesteśmy, kim jesteśmy, ale kim się wydajemy, nie chcemy wyglądać, jak wyglądamy we własnych oczach. Zob. T. Kudliński, *Maska i oblicze teatru: zarys wiadomości o teatrze*, Warszawa 1963, s. 13.

Warto w tym miejscu przywołać stanowisko Alfreda Schütza, austriackiego socjologa i filozofa, który w szkicu *Obcy: eseje z zakresu psychologii społecznej* podkreśla płaszczyznę działań aktora w świecie społecznym. Zwraca uwagę również na jego refleksje na temat otaczającego go świata, które porządkuje w wiedzę, by wykorzystać ją w aktorskiej aktywności. Odtwórca roli podchodzi więc do informacji o technikach i elementach teatralizacji w sposób pragmatyczny, a grę traktuje jako ułatwienie w przewyżnianiu trudności⁹.

Można też spojrzeć na kwestię teatralizacji ludzkich zachowań z innej strony. To społeczeństwo poprzez wytworzoną przez siebie kulturę narzuca konieczność wyboru roli społecznej, konieczność określonych zachowań w danym miejscu oraz w danej społeczności. Wymusza też odpowiedni strój, który staje się kostiumem, a także odpowiednią maskę, czy mówiąc po gombrowiczowsku *gębę*. Wszystkie te formy są narzucone przez otoczenie, a jednostka nie jest w stanie się spod nich wyzwolić.

Wyzwaniem dla człowieka nowoczesnego jest więc doskonalenie się w sztuce udawania, w sztuce wyboru odpowiednich zachowań i rekwizytów. Wybory nieumiejętne, nieprzemyślane bądź dokonane pod wpływem impulsu okazują się brzemiennie w skutkach dla jednostki uwikłanej w relacje społeczne i kulturowe. Potwierdzają to losy bohaterów utworów Arthura Schnitzlera, które będą przedmiotem mojej dalszej analizy.

Przyczyn teatralizacji można by było jeszcze szukać, warto także bliżej przyjrzeć się skutkom owego zjawiska, tak obrazowo przedstawionych w opowiadaniach pisarza-psychoanalityka. Jednostka za swą uległość, konformizm, a także za korzystanie z możliwości, jakie daje jej powszechna teatralizacja zachowań, płaci w końcu wysoką cenę. W utworach Schnitzlera ukazane są głównie „koszty” natury psychicznej – od wyrzutów sumienia i poczucia wyobcowania do szaleństwa, chęci śmierci i prób samobójczych. Człowiek nowoczesny, świadomy swej podmiotowości, wie, że może podjąć decyzję, w którym momencie spektaklu jego życia ma opaść kurtyna. Można więc wywnioskować, że jedynie śmierć uwalnia od granej roli. Najbardziej wyraźnym przykładem jest tytułowy bohater z opowiadania *Porucznik Gustl*, który znieważony przez piekarza, nie zareagował w określony, rzecz jasna odpowiednio teatralizowany, sposób i uważa popełnienie samobójstwa za jedyną drogę, która może uwolnić go z nowej, niewygodnej roli człowieka pozbawionego godności. Podjęcie takiej decyzji powoduje zmianę w egzystencjalnej kondycji bohatera, przyczynia się do wystąpienia dręczących po-

⁹ A. Schütz, *Obcy: eseje z zakresu psychologii społecznej*, w: tenże, *O wielości światów: szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Kraków 2008.

stać obsesji i lęków. Bohater z jednej strony ulega obsesyjnej potrzebie izolacji od drugiego człowieka, ale z drugiej – poddaje się ogromnej potrzebie obecności innych ludzi. Tej ambiwalencji towarzyszy konieczność bycia aktorem i tworzenia spektaklu, swoistej autoinscenizacji – potrzeba bycia obserwowanym, ocenianym przez publiczność.

Ukazane w utworach wyrafinowanego psychoanalityka społeczeństwo to przede wszystkim zbiór jednostek niedopasowanych do gorsetu wiedeńskiego mieszczaństwa przełomu XIX i XX wieku. Bohaterowie opowiadań Arthura Schnitzlera często czują potrzebę ucieczki od systemu powszechnej maskarady, potrzebę unikania jakiegokolwiek konfrontacji. Właściwie to czują lęk nie tyle przed miejskim tłumem, ile przed reakcją i opinią publiczności, przed niewłaściwym odczytaniem roli i gry.

Nakaz odgrywania danej roli jest często tak silny, że nawet gdy bohater pozostaje sam, tak naprawdę pozostaje w towarzystwie przestrzeni, która przechowuje w sobie obecność innych, obecność potencjalnej publiczności. Bohater więc pozornie schodzi ze sceny, bo w istocie pozostaje w przestrzeni znaczącej i świadomie lub nieświadomie odczytuje jej dramaturgiczne znaki. Nie jest w stanie wyjść z teatru i porzucić swej roli. Według Marty Steiner, zajmującej się opisem relacji między antropologią i teatrologią, jak również badaniem teorii Richarda Schechnera o teatrze w świecie widowisk, aktor posiada możliwość wyboru albo tylko złudzenie wyboru środków wyrazu, natomiast wykonawca widowisk swoją rolę traktuje jako konieczność i drogę do osiągnięcia założonych celów¹⁰. Nie zawsze jednak bohater jest w stanie konsekwentnie i umiejętnie grać przyjętą czy też narzuconą rolę. Chęć podtrzymania własnych złudzeń, lęk przed oceną innych i unikanie konfrontacji czynią z niego często kukielkę na nitkach trzymanyh przez publiczność.

Arthur Schnitzler, inkorporując do literatury jedno z najważniejszych odkryć naukowych swojego czasu – psychoanalizę, stworzył paletę bohaterów literackich postawionych wobec problemów wielkomiejskiego życia. Konieczne wydaje się również synchroniczne spojrzenie i analiza powiązań między różnymi zjawiskami, występującymi jednocześnie w kulturze, a także uwzględnienie m.in. kondycji człowieka nowoczesnego i przede wszystkim zbyt ciasnego gorsetu wiedeńskiego mieszczaństwa przełomu XIX i XX wieku oraz powiązań tego zjawiska z narodzinami psychoanalizy¹¹. Nie sposób też pominąć kwestii ówczesnej gradacji konfliktów mię-

¹⁰ Zob. M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 303.

¹¹ Badacze wiedeńskiego modernizmu wskazują na konieczność rekonstrukcji obrazu społeczeństwa przełomu wieków. Posługując się takimi kategoriami, jak słabość tożsamości (*Iden-*

dzy jednostką a społeczeństwem¹² i wówczas teatralizację życia codziennego można uznać nie tyle za społeczny metakomentarz, ile za „kulturowy mechanizm obronny”¹³. Śmiem nawet twierdzić, że naczelnym zadaniem modernisty-psychologa jest ukazanie, przez pryzmat uteatralizowanej nowoczesności, jednostki żyjącej właściwie w „teatrze” Wiednia.

Miasto bowiem już według Roberta E. Parka, założyciela tzw. szkoły chicagowskiej, stało się źródłem niekorzystnych zjawisk zachodzących w życiu jednostki. Egzemplifikacji tej tezy dostarcza twórczość wiedeńskiego modernisty. W opowiadaniu *Pożegnanie* stematyzowany został związek nie tylko między miastem i chorobami psychicznymi, ale także między nimi i zjawiskiem teatralizacji. Albert, główny bohater, zostaje ukazany jako chorobliwie zakochany mężczyzna, który całe dni czeka na swoją ukochaną – Annę:

Każdego popołudnia, od godziny trzeciej, siedział w swoim pokoju przy opuszczonych roletach i nie mógł zacząć niczego; nie miał cierpliwości czytać, nawet gazety, nie był w stanie napisać listu, nie robił niczego innego prócz palenia papierosów, jednego za drugim, tak, że cały pokój był spowity w szaroniebieskim dymie. [...] kiedy nagle zadźwięczał dzwonek, podskakiwał z przerażenia. Ale gdy to była ona, gdy nareszcie rzeczywiście była ona, było już dobrze! Wtedy czuł się, jakby ustępowały okowy, jakby stawał się na powrót człowiekiem, i czasami płakał ze szczęścia, że wreszcie była i że nie musiał już czekać, wtedy wciągał ją szybko do swojego pokoju, zamykał drzwi i byli bardzo szczęśliwi¹⁴.

Schadzki kochanków odbywają się niemal codziennie w jego pokoju, o określonej porze. Z obawy przed skandalem (Anna była mężatką) ukrywali przed wszystkimi, że się znają, „[...] żyli w niespokojnej, pełnej lęku

titätsschwäche) czy kryzys tożsamości (*Identitätskrise*) stosują je właściwie jako sygnatury *fin de siècle*'u. Twórczość Arthura Schnitzlera zwykło się traktować jako najdokładniejszą literacką artykulację konkretnych problemów tamtego okresu. Zob. R. P. Janz, K. Laermann, *Arthur Schnitzler: zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, s. 170.

¹² Jego powieść *Der Weg ins Freie* uznaje się za najważniejszą i najgłębszą literacką refleksję na temat napięć społecznych. Tłem w tej powieści jest oczywiście Wiedeń pod koniec lat 90., ze wszystkimi jego społeczno-kulturowymi antagonizmami. Schnitzler przedstawił w tej powieści przekrój społeczeństwa, dokładnie zdiagnozował przyczyny destrukcyjnej ambiwalencji w społeczeństwie wiedeńskim, które z jednej strony żyło według przestarzałych wartości i norm, a z drugiej strony dążyło do samoświadomości i indywidualizacji jednostki. Głównym tematem uczynił rozbieżności między społeczeństwem i życiem jednostki. Zgromadził i sprobmatyzował je na wiele sposobów.

¹³ Termin V. Turnera, *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*, w: tenże, *Teatr w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, przeł. P. Skurowski, Warszawa 1991, s. 59.

¹⁴ A. Schnitzler, *Pożegnanie*, w: *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, przeł. M. Wisłowska i J. Frühling, Warszawa 2006, s. 74–75.

i żaru czułości i baliby się, że w każdej chwili mogą się przed innymi zdradzić”¹⁵. Wzmagające się uczucie tęsknoty za ukochaną doprowadza Alberta do obłąkania. Bohater snuje się jak cień pod oknami ukochanej, doświadczając samotności i lęku. Gdy dowiaduje się, że Anna jest ciężko chora, bliski jest szaleństwa. Pod wpływem narastającego lęku przed utratą ukochanej obraz ulic, jego pokoju ulega zniekształceniu. Pojawiają się urojenia wywołane ogromną potrzebą bliskości w obliczu śmierci – bohater chce przeniknąć szyby w jej oknie, potem, choć stoi na ulicy, słyszy rozmowy odbywające się w pokoju chorej. Rozpaczliwie próbuje znaleźć sposób na zdobycie informacji o jej stanie, a następnie na ostatnie pożegnanie:

Widział siebie wchodzącego po schodach do jej mieszkania, w roli asystenta profesora, pomocnika aptekarza, lokaja, urzędnika zakładu pogrzebowego, żebraka; w końcu widział siebie również jako grabarza siedzącego przy zmarłej, której nie wolno mu było znać, spowijał ją w białe prześcieradło i składał do trumny...¹⁶

Schnitzler w mistrzowski sposób ukazał determinację człowieka uwięzionego w społecznym gorscie, zmuszonego do zastosowania najbardziej skomplikowanych form teatralizacji w sytuacji skrajnie granicznej – w obliczu śmierci ukochanej osoby:

Pod jakim pretekstem mógłbym tam teraz pójść – pytał siebie. – Czy jednak potrzebny mi pretekst, teraz, kiedy śmierć... – Ale nawet jeżeli ona umrze, czyż mam prawo zdradzić jej tajemnicę, splamić jej pamięć w oczach męża, jej rodziny? – Mógłbym udać obłąkanego, potrafię się całkiem dobrze maskować. [...] – Prawda, gdyby dobrze zagrać rolę można by zostać zaraz zamkniętym na całe życie w domu wariatów...¹⁷

Miasto w utworach Arthura Schnitzlera ukazywane jest przez doznania bohaterów doświadczających choroby i śmierci. Warto zauważyć, że choroba w literaturze modernistycznej, oprócz znaczenia dosłownego, posiadała znaczenie metaforyczne – była diagnozą rzeczywistości. Przestrzeń miejska w analizowanych przeze mnie opowiadaniach wpływa na egzystencję człowieka, teatralizuje jego zachowania i jest przede wszystkim obszarem ludzkiej degeneracji. Zamieszkujący ją wiedeńscy to nie tylko aktorzy nieustannie odgrywający jakieś role, ale także obłąkani, cierpiący i osamotnieni

¹⁵ Tamże, s. 75.

¹⁶ Tamże, s. 84.

¹⁷ Tamże, s. 84.

mieszkańcy nowoczesnej metropolii, podporządkowujący się pierwotnym instynktom. Należy jednak uściślić rozważania i wprowadzić kategorię mieszczańskiej moralności. Jednostka żyjąca na przełomie XIX i XX wieku z reguły podporządkowuje się normom mieszczańskiej obyczajowości. Warto jednak zauważyć, że ów filisterski porządek oparty jest często na grze, a aktorzy teatru codzienności biorą świadomy udział w spektaklu, umożliwiającym im w miarę bezpieczne funkcjonowanie w społeczności. W społeczeństwie jako „teatrze” mieszczaństwa końca XIX wieku wszystko jest znakiem, a literatura jest znakomitym świadectwem narodzin, przeobrażeń i zaniku teatralizacji mieszczańskiej codzienności, ale także świadectwem ograniczania osobowości właśnie poprzez teatralizację.

Równie oszczędne są deskrypcje wnętrz miejsc, w których wiedeńscy spędzają swój wolny czas, mam tu na myśli głównie kawiarnie¹⁸ i teatry. Schnitzler w wielu utworach koncentruje się na pokazaniu typowego zachowania mieszczanina w teatrze, który chodzi tam, by wyjść z domu, by oglądać piękne panie, rozmawiać, by się pokazać, by samemu przez chwilę побыć aktorem, przyjmując odpowiednią pozę, minę, udając zainteresowanie bądź znudzenie. W żadnym opowiadaniu bohaterowie nie dyskutują na temat obejrzanego spektaklu, rzadko wymieniają nawet jego tytuł, interesują ich głównie aktorki grające główne role.

Arthur Schnitzler w opowiadaniu *Porucznik Gustl* tworzy dwie przestrzenie – symboliczną, a także i realistyczną przez lokalizację faktyczną¹⁹, określoną empirycznie, przez wymienienie nazw placów czy też nazw ulic. Czytelnik wędruje razem z głównym bohaterem ulicami Wiednia, mija kawiarnię Hochleitnera, przechodzi przez Aspernbrücke, spaceruje po Praterze. Opowiadanie jest więc silnie osadzone w wiedeńskich realiach, ale jednocześnie wyraźnie wyeksponowana w utworze zdaje się być przestrzeń zdeterminowana przez sens dzieła, symboliczna. Jest ona jakby ekspresją odczuć porucznika Gustla, staje się nośnikiem przekazywania myśli czy uczuć.

Dzięki formie monologu wewnętrznego i silnej psychizacji bohatera przestrzeń przez niego doświadczana staje się odbiciem jego lęków, strachu, rozterek, rozpacz, euforii, niezdecydowania i wielu innych emocji.

¹⁸ Wiedeńskie kawiarnie na przełomie wieków były miejscem spotkań i dysput intelektualistów i artystów. Taką też funkcję pełnią w utworach pisarza. Arthur Schnitzler należał rzecz jasna do tzn. *Koffehausliteraten*.

¹⁹ H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 254.

Przekazywana w opowiadaniu konstrukcja przestrzeni ulega wartościowaniu i w takiej, uporządkowanej aksjologicznie postaci, utrwała się w świadomości bohatera. Przez wydarzenie w szatni teatru, w świadomości porucznika powstają przestrzenie obce, wrogie, niebezpieczne, których należy unikać, a które do tej pory były przestrzeniami oswojonymi, bezpiecznymi, np.: „Miałem przecież wstąpić do Leidingera? Cha, cha, ja miałbym zasiąść między ludźmi. Myślę, że każdy by po mnie poznał...” Ciekawym przewartościowaniem jest również wyobrażenie przestrzeni obcej jako przestrzeni bezpiecznej, wolnej.

A gdybym tak drapnął do Ameryki, gdzie nikt mnie nie zna? W Ameryce żywa dusza nie wie, co stało się dziś wieczorem... kogo to będzie obchodzić? [...] Za parę lat mógłbym wrócić... nie do Wiednia oczywiście.... I nie do Grazu... ale osiąść gdzieś na wsi, w majątku²⁰.

Bohater doświadcza również chwilowego wyswobodzenia z odgrywanych ról społecznych, z odpowiedzialności wynikającej z przyjęcia roli i kodeksu żołnierza, czy nawet zrzucenia maski i kostiumu porucznika. Ale czy całkowita wolność jest możliwa? – pyta siebie bohater: „Możesz w ogóle wyobrazić sobie, Gustl, że zrzucisz mundur i drapniesz w świat?”²¹. Prawdziwą ucieczką byłaby jedynie śmierć, ale decyzja o samobójstwie wymaga odwagi.

Podobnie jak we wspomnianym utworze, w wielu innych opowiadaniach Schnitzlera pominięte jest zjawisko spowszednienia śmierci, konwencjonalizacji obrzędu pogrzebowego, wyeksponowana została natomiast psychologiczna reakcja żałobników na doświadczenie śmierci. W opowiadaniu o znaczącym tytule *Pożegnanie* nie tylko śmierć ukochanej doprowadza bohatera do obłędu, przyczyniają się do tego również zasady moralności mieszczańskiej, które uniemożliwiają ostatnie pożegnanie.

Przestrzeń wywołuje w bohaterze refleksje i niejako uświadamia mu w jakiej sytuacji się znajduje, w sytuacji nowej i obcej, jak przestrzeń domu rodzinnego jego kochanki:

[...] nagle, gdy miał wstąpić na pierwsze stopnie schodów, przeszła go pełna świadomość tego szyskiego, co się stało, co się teraz dzieje, czego chciał się dowiedzieć. Poczul się, jakby całą tę drogę odbył w półśnie i teraz nagle się obudził. [...] Na pierwszym piętrze było to mieszkanie... – Co to? Oba skrzydła drzwi stoją otworem. W przedpokoju nie było nikogo. Otworzył małe drzwi, prowadziły do kuchni. Także tam nie było nikogo. Przez chwilę stał niezdecydowany. Otworzyły się drzwi [...].

²⁰ A. Schnitzler, *Porucznik Gustl*, w: tegoż, *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, s. 107.

²¹ Tamże.

Albert miał uczucie, jakby wokół niego nagle zapadła śmiertelna cisza; wiedział na pewno: w tej chwili wszystkie serca przestały bić, wszyscy ludzie iść, wszystkie zegary cykać. – A więc to jest śmierć – pomyślał. – Wczoraj jeszcze tego nie rozumiałem... [...] Tam leży ona... Nie minął jeszcze tydzień, jak ją trzymałem w ramionach. I nie wolno mi wejść²².

Przestrzeń jego pokoju, przestrzeń ich schadzek i namiętności, stanu zmysłowego upojenia staje się nagle przestrzenią osaczającą, przestrzenią cierpienia i samotności. Bohater próbuje bronić się przed lękiem, przed niesłychaniem trudnym do zniesienia napięciem emocjonalnym i uruchamia mechanizmy obronne²³.

Wrażenia wynikające z percepcji przestrzeni są z pewnością silniejsze, gdy jednostka dostrzega zmianę krajobrazu i zmuszona jest do zaakceptowania go w nowej, świadomie wytworzonej formie. Na przykład Franz, bohater opowiadania *Umarli milczą*, postrzega przestrzeń ciemnej uliczki w centrum miasta jako bezpieczną, gdy boi się odkrycia swego romansu:

Dziwne – myślał Franz – jak tu, o sto kroków, od Praterstrasse, człowiek znajduje się jakby w prowincjonalnym węgierskim miasteczku. W każdym razie tu jest przynajmniej bezpiecznie; na pewno nie spotkamy nikogo ze znajomych, czego ona tak bardzo się zawsze obawia²⁴.

Wiedeń już w drugiej połowie XIX wieku cieszył się mianem miasta rozrywki, mianem europejskiego centrum mody i luksusu, ale najczęściej, porównując z Paryżem, nazywano go erotyczną stolicą Europy.

Widoczny jest w utworach Schnitzlera relacjonizm, polegający na przedstawieniu rzeczywistości przez świadomość postaci, która fragmentarycznie doświadcza czasu, przestrzeni, dysponuje ograniczoną wiedzą o świecie, opartą na pamięci, wspomnieniach, przeżyciach i doświadczeniach. Twórca nieustannie podważa jednowymiarowy i obiektywny obraz świata, ukazując „rozległe krainy ludzkiej duszy”, istoty zabłąkane, obłąkane, szalone. Psychoanaliza, będąca swoistą nauką o człowieku, miejscu erotyki, o znaczeniu popędów w życiu człowieka, pozwoliła zbliżyć się pisarzowi do istoty toż-

²² A. Schnitzler, *Pożegnanie*, w: tegoż, *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, s. 85–86.

²³ Najpierw protagonista usuwa ze swej świadomości to, co się stało (w psychologii tego typu zachowanie określa się terminem wyparcie), następnie skierowuje swą energię ku innemu działaniu – szuka możliwości wejścia do pokoju zmarłej (sublimacja), a następnie stosuje najprostsze techniki rozwiązywania problemów – płacz (regresja) i ucieczkę z miejsca kojarzącego się z trudną sytuacją.

²⁴ A. Schnitzler, *Umarli milczą*, w: *Panna Elza i inne opowiadania*, przeł. E. Ziegler-Brodnicka, Warszawa 1971, s. 59.

samości nowoczesnego człowieka. Pozwoliła mu także zaobserwować i przenieść na karty swych opowiadań i powieści przejście do nowoczesnych form erotycznych stosunków, wynikające z rodzącej się dopiero fazy rozpadu tradycyjnych form aranżowania związków małżeńskich. Przez zachowania bohaterów Schnitzler sygnalizuje krytykę małżeństwa i świadomość większego, społecznego przyzwolenia na związki pozamałżeńskie, akcentuje wewnętrzną niegotowość bohaterów na prowadzenie życia wbrew tradycyjnym zasadom moralnym i konieczność wykorzystania elementów teatralnych w życiu codziennym. Doskonałą egzemplifikacją jest utwór *Umarli milczą*. Opowiadanie wydaje się być początkiem romansu obyczajowego, w istocie zaś jest studium żony i kochanki, która nie jest w stanie uwolnić się z ciasnego gorsetu moralności mieszczańskiej. Przytoczę dialog między kochankami, świadczący o nieustannej potrzebie ukrywania przed społeczeństwem ich pozamałżeńskiej miłości:

Powóz skręcił w Praterstrasse, przejechał obok pomnika Tagetthofa i po paru chwilach mknął już szeroką, ciemną aleją Prateru. Dopiero wtedy Emma objęła nagle ukochanego. Ostrożnym ruchem odsunął woalkę, która ich przedzielała, i pocałował ją w usta.

- Nareszcie jestem przy tobie! – szepnęła.
- Wiesz, jak długo nie widzieliśmy się? [...] I wtedy widzieliśmy się z daleka.
- Jak to? Byłeś przecież u nas.
- No tak... u was. Nie, tak dłużej trwać nie może. Nigdy więcej już do was nie przyjdę. Co ci jest?
- Jakiś powóz przejechał tuż obok nas.
- Zrozum dziecko kochane: ludzie, którzy przyjechali zabawić się do Prateru, nie interesują się nami.
- I ja tak myślę. Ale przypadkiem może ktoś nas zobaczyć²⁵.

Przestrzeń powozu daje bohaterom namiastkę przestrzeni bezpiecznej, jednak dopiero wówczas, gdy oddalają się od przedmieścia w stronę centrum. Park Prater funkcjonuje w świadomości bohaterów nie tylko jako symbol nowoczesnej rozrywki, ale także jako symbol nowoczesności i miejsca, w którym można uwolnić się od tradycyjnych norm postępowania.

Nowy stosunek do prywatności życia rodzinnego, uwalniający częściowo od nieustannej ingerencji społeczeństwa w sprawy rodzinne, przyczynił się do rozszerzenia i akceptacji idei osobistej niezależności i intymności życia. Na początku XX wieku instytucja małżeństwa cywilnego była poddana ostrej krytyce, co rzecz jasna znalazło odbicie w ówczesnej literaturze. Schnitzler

²⁵ A. Schnitzler, *Umarli milczą*, w: *Panna Elza i inne opowiadania*, s. 61.

podejmuje ten temat wielokrotnie, np. w noweli *Jak we śnie*, w której małżeństwo głównych bohaterów oparte jest na bezwarunkowej szczerości i miłości do córeczki. Ich próby zaspokojenia popędów płciowych w ramach ich związku małżeńskiego są nieudane, co skutkuje erotycznymi fantazjami o innych partnerach i w końcu także zdradami²⁶.

Schnitzler przedstawia świat wiedeńskiego mieszczaństwa około 1900 roku, świat podwójnej moralności, w którym trudno było znaleźć szczęśliwą miłość. Miłość w opowiadaniach jest przedstawiona w różnych formach, bohaterom jednak nie jest dane szczęśliwe zrealizowanie uczucia. Stosunki między małżonkami są chłodne, stonowane, a miłość staje się formą konwenansu, teatralizacji, jak np. w opowiadaniu *Grecka tancerka*.

Pisarz koncentruje swą uwagę w szczególności na złożoności psychologii kobiety, która szuka własnej tożsamości w świecie zdominowanym przez mężczyzn. Kobieta wychowywana jest na uległą mężczyźnie i w zasadzie nigdy w swoim życiu nie może być wolna. Schnitzler tworzy postacie kobiece, które najpierw uświadamiają sobie swoją bierność, a następnie krok po kroku wyzwalają się spod dominacji mężczyzn. Starannie dobierają przy tym role, nieustannie grają, kłamią, oczarowują mężczyzn, wykorzystują ich słabości, by móc działać, być szczęśliwymi. Ukazane przez niego wiedenki to kobiety, które dążąc do wolności, do samorealizacji, do spełnienia marzeń często postępują niemoralnie, na granicy społecznego prawa, sprawnie posługując się elementami teatralizacji. Skrajnym przypadkiem jest Matylda Samodeska, bohaterka opowiadania *Grecka tancerka*, żona artysty, która wiedziała o tym, że mąż ma młodą kochankę, co jednak starannie ukrywała przed nim i przed innymi. Narrator, który został zaproszony na przyjęcie w ich domu, podziwiał piękną, marmurową, secesyjną rzeźbę – tytułową „grecką tancerkę”, do której pozowała kochanka gospodarza domu. Następnie wysłuchuje historii pani Matyldy, opowiadanych w sposób teatralny, które w zasadzie mają na celu odwrócenie uwagi gościa od jej męża flirtującego z innymi kobietami. Narrator wnikliwie obserwuje zachowanie Samodeskiego i kobiet wokół niego siedzących i stwierdza, że nie widział dotąd mężczyzny, który jednocześnie był obiektem tak płomiennego pożądania i wprowadzał w stan podniecenia kobiety, aż sprawiało to wrażenie, „[...] iż ta niewinna na pozór rozmowa towarzyska pod-

²⁶ Ewa Kuryluk, pisarka i artystka, w książce konfrontującej zjawiska literackie i artystyczne na tle Wiednia przełomu XIX i XX wieku zauważa, że zainteresowanie wszystkim co dziwne, niespotykane potwierdza kryzys wartości, jakby lukę po romantycznej miłości miał wypełnić nieposkromiony i wyuzdany erotyzm. Zob. E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa 1999, s. 24.

sycana jest jakimś ogniem”²⁷. Narrator badawczo przygląda się zachowaniu żony artysty:

Matylda widziała to równie dobrze jak ja, lecz udawała, że jej to nie interesuje, i prowadziła swobodną rozmowę [...]. Ale ta na pozór błaha rozmowa kryła w sobie jakby podziemny nurt; była to zacięta, niema walka. Matylda usiłowała przekonać mnie swoim spokojem, że jej szczęście małżeńskie nie jest niczym zagrożone – a ja nie chciałem w to uwierzyć. Przypomniał mi się ów japońsko-chiński wieczór w pracowni rzeźbiarskiej Samodeskiego, wówczas także Matylda zadawała sobie podobny trud. Tym razem czuła chyba, że niewiele może zdziałać, ażeby rozproszyć moje wątpliwości; i zdawała sobie sprawę, że musi wymyślić coś niezwykłego, ażeby samej skierować moją uwagę na wyzywający flirt obu pięknych pań, które tak niedwuznacznie zabiegały o względy jej męża. Zaczęła opowiadać mi, jak wielkie powodzenie rzeźbiarz ma u kobiet, a ona, choć jest jego żoną, cieszy się z tego tak samo, jak się cieszy, że jest taki piękny i utalentowany, cieszy się bez cienia niepokoju czy nieufności [...]²⁸

Matylda pod maską zadowolenia stara się ukryć prawdziwe emocje, zdradza ją jednak drżenie rąk, gdy podnosi kieliszek do toastu. Narrator opisuje jej zachowanie za pomocą metaforyki teatralnej, wspomina także scenę z przyjęcia ze względu na śmierć Matyldy, w której widzi ostatni akt granej przez nią przez wiele lat sztuki kochającej i ufnej żony:

[...] nie wierzę w bajeczkę o „ataku sercowym”. Tego wieczora poznałem Matyldę do głębi i dla mnie nie ulega wątpliwości: tak samo jak wobec swego męża grała rolę szczęśliwej żony, od pierwszej do ostatniej chwili, podczas gdy on ją okłamywał i omal nie doprowadził do obłędu, tak samo odegrała wobec niego komedię naturalnej śmierci, w chwili gdy zdecydowała się pożegnać z życiem, którego nie miała siły dłużej wytrzymać. [...] I oto stoję przed tym parkanem... Okienne zamknięte. Wśród mroku, jak zaczarowana, bieleje willa, lśni marmur pomiędzy rudawymi liśćmi... [...] dla Matyldy, która wybrała śmierć, nie było większego szczęścia niż świadomość, że udało jej się to ostatnie oszustwo²⁹.

Teatralizacja pozwoliła bohaterce znieść upokorzenie, zdrady męża. Teatralizacja pozwoliła jej również popełnić samobójstwo i uwolnić się od pełnego cierpienia życia, od narzuconej jej roli żony. Oprócz popędu miłości jest przecież także popęd śmierci i on przyniósł jej ulgę.

Dramaty Schnitzlera często porównuje się do dzieł Ibsena, wskazując, że obaj zwalczali moralność mieszczańską oraz sztywne reguły życia

²⁷ A. Schnitzler, *Grecka tancerka*, w tegoż: *Los barona von Leisenbohga i inne opowiadania*, s. 157.

²⁸ Tamże, s. 157–158.

²⁹ Tamże, s. 165.

tej warstwy. W analizowanych przeze mnie opowiadaniach również dostrzec można elementy moralno-krytycznych refleksji, zwłaszcza w napisanych po 1900 roku. Schnitzler często w formie krótkich, kilkustronicowych nowelek, traktujących o pozornie nieistotnych elementach życia codziennego pozornie nudnych bohaterów, pokazuje skomplikowane wnętrze nowoczesnego podmiotu. Tematem jego utworów, zarówno dramaturgicznych, jak i epickich jest niezwykle opis codziennego życia, ale też krytyka mieszczańskich zasad i reguł, które „ujarzmiają” bohatera oraz „nakazują” mu odgrywanie narzuconej roli. Dostyc ciekawie został przedstawiony ten problem w krótkim opowiadaniu *Zielony krawat* (*Die grüne Krawatte*, 1901). Główny bohater, Kleofas, nieudolnie próbuje dostosować swój wygląd do norm obowiązujących w miejskim parku. Istotne w tym utworze jest przede wszystkim napięcie między peryferiami miasta, określonymi jako spokojne zacisze, a centrum miasta. Przechodząc z jednej przestrzeni do drugiej, bohater ubiera się elegancko i wkłada tytułowy zielony krawat, który wywołuje podziw spacerujących po parku. Bohater szybko staje się popularny dzięki swemu kostiumowi i ma nawet naśladowców. Po kilku dniach ta modowa nonszalancja zostaje przez spacerowiczów skrytykowana, a gdy bohater pojawia się najpierw w niebieskim, a potem w fioletowym krawacie miejska widownia czuje się obrażona: „Przyzwyczailiśmy się widywać go w zielonym krawacie! Nie zgodzimy się na to, żeby pokazywał się w niebieskim!”³⁰. Głównego bohatera zmuszono, by został członkiem wspólnoty, żył według konwencji i posiadał ograniczoną swobodę. W formie satyry ukazywane są zmienne gusta spacerowiczów i ich opinie, które prowadzą do klęski bohatera, do utraty wolności. Schnitzlera często nazywa się bojownikiem o wolność jednostki. Czy jednak ta wolność w społeczności Wiednia końca XIX wieku była możliwa?

Dostrzec można pewien schemat w opowiadaniach Schnitzlera. W większości jego utworów bohaterowie popadają początkowo w apatię, melancholię, a ich dogłębna obserwacja siebie prowadzi często do rozdwojenia jaźni. Gdy natomiast dochodzi do artykulacji skrywanych pragnień, często niezgodnych z przyjętymi przez postacie normami społecznymi, pojawiają się fascynacje, halucynacje, a potem często obłąd. Egzystowanie w mieszczańskim społeczeństwie to przede wszystkim życie według jego praw, zasad i norm. Bohaterowie nie są w stanie ich zmienić, przeformułować, nie mają też dość siły, by się im przeciwstawić. Skazani są więc na teatralizację swoich zachowań, na prowadzenie podwójnego życia, które uważają zresztą za jedyny sposób funkcjonowania.

³⁰ A. Schnitzler, *Zielony krawat*, w tegoż: *Panna Elza i inne opowiadania*, s. 175–176.

Nowoczesna miłość w przestrzeni miasta możliwa jest tylko w przestrzeniach prywatnych, przestrzeniach mieszkań, pokoi, powozów i w parkach miejskich. Park był właściwie surogatem natury w przestrzeni miejskiej, a jako sztucznie zaprojektowana sceneria dawał namiastkę prywatności w miejscu publicznym, pozwalał na intymną bliskość, na zakazaną w innej przestrzeni miłość kochanków. Sceneria parków, niczym z sentymentalnych powieści, sprzyjała namiętności i głębokiej miłości, którą trudno byłoby sobie wyobrazić w przestrzeni ulicy – przestrzeni publicznej.

Ulice w opowiadaniach Arthura Schnitzlera pełnią z kolei funkcję sceny teatralnej. Bohaterowie, udając się na spacer po Ringstrasse, zmierzając w kierunku Prateru, mają świadomość tego, że będą obserwowani i sami będą obserwowani. Czasem wychodzą na ulicę tylko po to, by na nich patrzono, by ich podziwiano i komentowano ich stroje. Przebywanie, będące w zasadzie grą na ulicy-scenie, staje się więc celem samym w sobie. Nowoczesne miasto stwarza znakomite warunki do kreowania własnej osoby, do manifestowania świadomie wybranej roli. Na ulicy można więc być, a właściwie grać tego, kim chciałoby się być w oczach innych. Im więcej środków teatralnych bohater używał, tym łatwiej przychodziło mu osiągnięcie zamierzonego celu. W kilku opowiadaniach zarysowane zostały dość wyraźne różnice między wiedeńskimi arteriami a małymi, pobocznymi uliczkami, z czego łatwo można wysnuć wniosek, że przestrzeń głównych ulic wymusza niejako mechanizmy teatralizacji, nakazuje odgrywanie narzuconych przez społeczeństwo i krępujących jednostkę ról społecznych. Z kolei przestrzeń zaułków staje się często miejscem ucieczki, bo pozwala na normalne funkcjonowanie, wolne od wzroku widzów.

Wiedeń w twórczości literackiej Schnitzlera pokazany jest z perspektywy bohatera uwikłanego w sieć społecznych zależności. Nasuwa się także stwierdzenie, że naczelnym zadaniem modernisty-psychologa jest ukazanie, przez pryzmat uteatralizowanej nowoczesności, człowieka-aktora właściwie w „teatrze” Wiednia.

Twórczość Schnitzlera, przesiąknięta nastrojami epoki, w której przyszło mu żyć, leczyc i tworzyć, zdaje się być *summą* wszechobecnych, ubezwładniających zagrożeń człowieka przełomu wieków. Odsłania wzorce zachowań osadzone w zbiorowej wyobraźni, które wydają się być symptomatyczne dla kondycji człowieka nowoczesnego, podejmuje także próbę rekonstrukcji świadomości człowieka nowoczesnego, zagubionego, niepotrafiącego się przystosować do zmieniających się realiów.

Psychoanalityk jako lekarz, ale także jako uważny obserwator życia wielkomiejskiego oraz kronikarz spraw i relacji społecznych, rekonstruuje psychologiczny świat wiedeńczyków niezwykle konsekwentnie – jest mistrzem

psychologicznych drobiazgów. Opisuje postaci w ich niepowtarzalności, bada to, co pozornie błahe i indywidualne, aby dotrzeć do tego, co wspólne dla społeczeństwa przełomu wieków. Zgromadzona przez niego wiedza o psychice człowieka i sposobach ekspresji doświadczenia nowoczesności, które należy rozumieć przede wszystkim jako ciąg znaczących przemian cywilizacyjnych, przekazana została w sposób najbardziej przystępny, przez utwory literackie. Wiedeński modernista postrzegał człowieka jako podmiot i prezentował go w całej jego złożoności, pamiętając o opozycji między biologią i socjologią oraz wpływie czynników deterministycznych i wolicjonalnych na jednostkę. Schnitzler jest jednak zarazem psychoanalitykiem, socjologiem, filozofem, antropologiem i pisarzem, dlatego też w swojej twórczości prezentuje XIX-wieczny model świata i człowieka przez zmiany w zachowaniach uwarunkowanej społecznie i kulturowo jednostki. Pokazuje też, jak nowoczesność wkracza w dotychczasowy porządek społeczny i zmienia go oraz w jaki sposób wpływa na zachowanie człowieka w jego codzienności. Postępowanie bohaterów utworów Schnitzlera, wyznawane przez nich zasady, a właściwie ta swoista chybotliwość i zmienność stosowanych przez nich zasad w zależności od sytuacji, wskazują na związek między nowoczesnością i teatralizacją. Podkreślają też ciągłość procesu modernizacji i ukazują teatralizację życia jako nałóg patrzenia na wszystko przez pryzmat teatru i gry aktorskiej.

Miasto posłużyło zatem pisarzowi do artykulacji doświadczeń nowoczesności, a także doświadczeń przestrzeni miejskiej. Bohaterowie jego utworów zdają się bowiem doświadczać tej przestrzeni nie zmysłami, ale duszą. Topografia miasta jest w istocie krajobrazem ludzkich uczuć i emocji, a Schnitzlera można by uznać za przedstawiciela nowej, psychologicznej wyobraźni przestrzennej.

Powtarzającymi się motywami w opowiadaniach wiedeńskiego modernisty są: miłość, śmierć, szaleństwo, choroba, samotność, inność, potrzeba izolacji, kondycja człowieka nowoczesnego. Towarzyszy im zjawisko teatralizacji, które zawsze akcentuje konflikty w relacjach między jednostką a społecznością. Jednak przez stematyzowanie w utworach wielu aspektów teatralizacji dostrzec można pewną zmianę w percepcji nie tylko przestrzeni miejskiej, ale w ogóle rzeczywistości, a także zmianę w odczuwaniu otaczającego świata. Schnitzler – wybitny austriacki dramaturg – zdaje się mówić o świecie jak o teatrze, a o ludziach jak o aktorach, bowiem w swym życiu przypominającym grę borykają się z rolami, które sami sobie wybrali lub które im narzucono.

Wiedeń staje się więc teatrem z bogatym repertuarem, w którym nowoczesne społeczeństwo wielkomiejskie reżyseruje spektakle. Zmienna jest

tematyka przedstawień, ruchoma jest także sama scena, gdyż miejscem spektakli okazują się ulice, parki, kawiarnie, salony, czy nawet teatry. Zmianie ulega scenografia, kostiumy i maski. Najważniejsi jednak pozostają bohaterowie postawieni wobec problemów nowoczesności, miłości, śmierci i sztuki, a co najistotniejsze – postrzegający rzeczywistość Wiednia w sposób teatralny.

Arthur Schnitzler's Heroes in a Theatricalized Space of Vienna

Summary

The article deals with the work of a Viennese modernist Arthur Schnitzler in the context of the phenomenon of theatricalization in city-space. The author attempts to define the civilizational and cultural reasons for theatrical behaviours and the results of living modern life *a la spectacle*. She believes that Arthur Schnitzler, incorporating into literature one of the most important scientific discoveries of his time – psychoanalysis, showed the relationship between the city and mental diseases but also between the latter and the phenomenon of theatricalization.

