

# Irena Sławińska

---

## Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/3, 290-316

---

1961

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

wierszami Kamińskiego w Lefie epoka ta odeszła już do przeszłości. Wraz z powrotem poezji i prozy rosyjskiej do estetyki rewolucyjnych demokratów następowały jednocześnie zmiany w metodzie badań literackich. Twórczość krytyczna Szklowskiego jest dokumentem tego ogólnego procesu. Historia literatury również przeszła na pozycje Czernyszewskiego. W końcu, jeśli uważa się, że tradycją prozy powinien być Tolstoj, to jest rzeczą zupełnie naturalną, że za mistrza krytyki należy uznać Czernyszewskiego.

Te nowe pozycje estetyczne pozwoliły Szklowskiemu pogłębić swój sceptyczny stosunek do stylistyki lingwistycznej, datujący się już od czasów młodości. Jego książka jest w dużej mierze skierowana — z jednej strony przeciw Jakobsonowi, z drugiej zaś — przeciw Winogradowowi. Szklowski nie godzi się ze stwierdzeniem, iż literatura jest tylko zjawiskiem językowym, gdyż oznaczałoby to przyznanie, że poznajemy nie świat, lecz różne związki słowne, że nawet sama historia ludzkości jest tylko historią zmian stosunku człowieka do słowa. Szklowski uznaje takie stanowisko za ciasne, fałszywe, akademickie. Charakterystyczne, że pozwolił sobie nawet na ironię. W niedawnej polemice z Jakobsonem o Majakowskiego nie omieszkiał przypomnieć, że kiedy znakomity językoznawca raczy już pisać o utworach literackich, pasjonuje go głównie biografia autora. Szklowski nie zgadza się też ze stanowiskiem Winogradowa, sprowadzającym właściwie historię literatury do dyscypliny podporządkowanej językoznawstwu. Budowanie ocen, periodyzacji, definicji prądów i gatunków — w oparciu jedynie o historię języka, choćby się nawet przy tym stwierdzało co parę zdań, że język jest wyrazem świadomości społecznej, jest dlań zabiegiem bezplodnym.

W roku 1960 toczył się w naukowej prasie radzieckiej spór o stylistykę lingwistyczną. Książka Szklowskiego jest więc głosem w tej dyskusji, będącej w istocie jednym z najciekawszych wydarzeń w humanistyce lat ostatnich.

Ryszard Przybylski

#### TEORIA DRAMATU NA ZACHODZIE (1945—1960)

„*Qui trop embrasse, mal etreint*“. To ostrzeżenie winna powtórzyć autorka samej sobie, zanim usłyszy je od innych. Oczywiście, każda próba ogarnięcia związłym sprawozdaniem wielkich obszarów badawczych musi skończyć się fiaskiem. W powojennych latach zaś dramat, jego istota, struktura, specyficzność fascynowały tak bardzo badaczy, że wokół tych spraw urosła ogromna, bardzo różnorodna literatura: naukowa, pseudonaukowa, eseistyczna, wspomnieniowa... Zabierają głos estetycy, teoretycy i historycy literatury, krytycy, ludzie teatru — reżyserzy, aktorzy, sami twórcy — poeci. Gdzie tu przeprowadzić granicę? Jak oddzielić wypowiedzi, które można określić mianem „prac badawczych“, od różnego typu „*réflexions*“? Czy w ogóle warto do tego dążyć? Przecież nieraz wśród tych swobodnych „*réflexions*“ Jean Louis Barraulta czy Jean Vilara trafiamy na zaskakujące ujęcia, o większej potencji inspiracyjnej niż wiele uczonych traktatów.

Poza tym sprawy dramatu i teatru spłotły się już dziś tak nierozzerwalnie, że próba odcięcia jednej dziedziny, oddzielenia dramatu od teatru jest właściwie zupełnie niemożliwa. Naturalnie i dziś jeszcze spotykamy prace, które zapoznają charakter zapisu inscenizacyjnego w dramacie, z tym ujęciem spotykamy się jednak rzadko, i to tylko wśród badaczy starszej generacji.

Przegląd, który podejmujemy, okaże się bardzo niepełny, nie tylko ze względu na wspomniane przed chwilą wahania autorskie. Wiele pozycji zostało na pewno

przeoczonych, do wielu zaś po prostu nie udało się dotrzeć ze względu na ich trudną dostępność czy zupełny brak w bibliotekach polskich. Znamiennym przykładem może posłużyć trylogia Henri Gouhiera<sup>1</sup>, rzecz naprawdę centralna w omawianej literaturze: każdą część tej trylogii trzeba było zdobywać osobno, każda pochodzi z innych zbiorów.

Od razu też wspomnieć wypada o jeszcze jednym ograniczeniu, którego nie tłumaczy żadne racje naukowe. Uwzględnione tu będą tylko prace w językach: angielskim, francuskim i niemieckim, więc głównie z terenu Ameryki Północnej, Anglii, Francji, Szwajcarii i Niemiec. Dorobek naukowy innych krajów zamknęła przed autorką nieznamość języków; z omówienia prac włoskich zrezygnowano ze względu na niewielką ilość tych prac dostępnych u nas. Dorobek rosyjskich badaczy w tej dziedzinie odłożono do oddzielnego omówienia w przyszłości.

Pragniemy w zasadzie zasygnalizować prace powojenne, opublikowane po r. 1945, nie traktując zresztą tej daty zbyt sztywno. zostaną wspomniane nieraz publikacje wcześniejsze, jeśli łączą się z obecnym kierunkiem zainteresowań, czasem też i znamienne wznowienia, świadczące o renesansie dawniejszych ujęć (np. badanie mitów).

Przejrzano i wykorzystano następujące typy publikacji: bibliografie specjalne, próby syntetycznego wykładu estetyki, podręcznikowe ujęcia teorii literatury, dostępne czasopisma ogólne, literackie i teatralne, antologie wypowiedzi krytycznych, niektóre zbiory studiów jednego autora, ogólne ujęcia teorii dramatu, studia teoretyczne, niekiedy studia o charakterze historycznoliterackim i analizy poszczególnych dramatów (głównie Szekspira).

Analizy takie okazują się nieraz bardziej instruktywne od teoretycznych deklaracji. Oczywiście przy wszystkich typach publikacji należałoby dodawać: niektóre studia, niektóre czasopisma. Nie ma mowy bowiem o wyczerpaniu materiału.

Świadomie zrezygnowano ze szczegółowego omówienia pozycji u nas lepiej znanych i recenzowanych, np. *Teorii literatury* René Welleka i Austin Warrena<sup>2</sup> czy książki Étienne Souriau *Deux cent mille situations dramatiques*<sup>3</sup>, obszernie zreferowanej w *Dialogu* przez Stefanię Skwarczyńską<sup>4</sup>. Autorka czuje się też upoważniona do bardziej syntetycznego ujęcia tych spraw, które sama ongiś szczegółowiej przedstawiła, więc i dyskusji nad językiem dramatu<sup>5</sup>, sporu o dramata poetycki<sup>6</sup>, sporu o tragedię<sup>7</sup> oraz o współczesną interpretację pojęcia

<sup>1</sup> H. Gouhier: 1) *L'Essence du théâtre*. Paris 1943. Plon. 2) *Le Théâtre et l'existence*. Paris 1952. Éd. Montaigne. 3) *L'Oeuvre théâtrale*. Paris 1958. Bibliothèque d'Esthétique. Flammarion.

<sup>2</sup> R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1949. Harcourt, Brace.

<sup>3</sup> É. Souriau, *Deux cent mille situations dramatiques*. Paris 1950. Bibliothèque d'Esthétique. Flammarion.

<sup>4</sup> S. Skwarczyńska, *Koncepcja sztuki teatralnej Étienne Souriau*. *Dialog*, 1958, nr 6, s. 106—117.

<sup>5</sup> I. Sławińska, *Problematyka badań nad językiem dramatu*. *Roczniki Humanistyczne KUL*, 1955, t. 4, z. 1, s. 25—60.

<sup>6</sup> I. Sławińska, *Ku definicji dramatu poetyckiego*. *Dialog*, 1958, nr 11, s. 71—87. Także w: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960, s. 221—265.

<sup>7</sup> I. Sławińska, *Spór o tragedię redivivus*. W: *Sceniczny gest poety*, s. 265—288.

fabuły i akcji<sup>8</sup>. Ograniczono się też — acz nie bez wahań — do krótkich wzmianek o wypowiedziach ludzi teatru.

W przeglądzie tym autorka pragnie zwrócić uwagę na różne studia obce o dramacie, zwłaszcza na studia, które stawiają nową problematykę, mało jeszcze u nas dyskutowaną. O hierarchii i proporcji omówień decydować więc będzie przekonanie autorki o pożytku metodycznym z danej pozycji. Wolno żywić nadzieję, że sprawozdanie takie — mimo wszystkich luk i braków — pomoże polskim „*students of drama*“ zorientować się w kierunkach badawczych i w aktualnie stosowanej terminologii. Pewne propozycje terminologiczne, np. Gouhiera czy Souriau, mogą się też okazać użyteczne.

Jeszcze jedna wskazówka praktyczna: znaczna część zreferowanych tu studiów znajduje się w Bibliotece Instytutu Badań Literackich w Warszawie. Za ofiarą pomoc w udostępnieniu tych prac niechże wolno będzie wyrazić tu wdzięczność pracownikom Biblioteki, zwłaszcza magistrowi Ignacemu Sieradzkiemu.

\*

Nasze biblioteki naukowe na ogół są dobrze zaopatrzone w obce bibliografie ogólne i narodowe, w których oczywiście znajdujemy „na bieżąco“ informacje także w interesującym nas zakresie. Warto może jednak zwrócić uwagę na bibliografię teorii dramatu, na ogół u nas niedostępną. Jest to publikacja The New York Public Library, wydana przed paru laty<sup>9</sup>. Rzecz była krytykowana w Ameryce już wkrótce po jej ukazaniu się — ze względu na luki w wykazach bibliograficznych i układ; oczywiście każdy następny rok te braki wyostrza.

Bibliografia ta rejestruje ważniejsze studia z teorii dramatu ogłoszone w Ameryce, Anglii, Francji, Niemczech i Hiszpanii po roku 1930. Zawarte w niej pozycje zgrupowane zostały pod dziewięciu hasłami: Teoria ogólna, Poetyka Arystotelesa, Forma, Treść, Rodzaj, *Modus*, Język i poezja w teatrze, Widownia i iluzja, *Drama Criticism*. Układ ten wzbudził zrozumiiałe protesty, zwłaszcza powrót do tradycyjnej dychotomii: treść — forma. Cóż autor uważa za formę? Mówią nam o tym hasła szczegółowe: ‘akcja’, ‘struktura’, ‘technika i konwencje’, ‘jedność i jedności’, ‘rytm’, ‘dialog’. Pod hasłem ogólnym Treść czytamy: ‘postać’, ‘bohater’, ‘temat’, ‘idee i problemy’, ‘psychologia i psychoanaliza’, ‘historia i dramat’, ‘religia’, ‘mit’. Klasyfikacja absurdalna, ale z pewnego względu instruktywna: poucza, jaka problematyka jest w związku z dramatem dyskutowana i aktualna, zwłaszcza w USA. Stąd obecność takich haseł, jak ‘psychologia i psychoanaliza’ czy ‘mit’.

Mimo tych wszystkich zastrzeżeń pracę należy uznać za użyteczną. Oddać może wielkie usługi: wiele ważnych pozycji znajdujemy w pierwszej części (*Ogólna teoria dramatu*); dalej — uzyskujemy wgląd w dyskusję wokół *Poetyki* Arystotelesa, wciąż w Ameryce bardzo żywą. Szczególnie interesujący jest też zestaw prac poświęconych językowi w dramacie, zwłaszcza metaforze. Jak wiadomo, problematyka ta rozwinęła się właśnie po 1930 r. najpierw na terenie Anglii (szekspirologia), następnie zaś Ameryki.

Bibliografia Richarda B. Vowlesa urywa się na publikacjach z roku 1954. Późniejsze pozycje nietrudno uzupełnić na podstawie dwóch źródeł: przede wszystkim zeszytu bibliograficznego PMLA i bibliografii podawanej w *Revue d'histoire du Théâtre*. Kwartalnik PMLA (= *Publication of the Mo-*

<sup>8</sup> I. Sławińska, *Spór o mythos w amerykańskiej krytyce literackiej*. Zeszyty Naukowe KUL, 1960, z. 4, s. 61—70.

<sup>9</sup> R. B. Vowles, *Dramatic Theory. A Bibliography*. New York 1956, s. 59. The New York Public Library.

dern Language Association of America) zaopatrzone jest zawsze wiosną w specjalny zeszyt bibliograficzny, niezmiernie bogaty i cenny. Do roku 1956 bibliografia tam zawarta obejmowała jedynie autorów z terenu USA, od 1957 r. uzyskała charakter międzynarodowy, rozszerzono ją o pozycje pisane w językach: angielskim, francuskim, niemieckim, hiszpańskim, włoskim, portugalskim, holenderskim i w językach skandynawskich. Pozycje, związane z teorią dramatu, włączone są w pierwszą część: *General Section (Aesthetics and Literary Criticism: Literature, General and Comparative)*; od niedawna zresztą Dramat stał się już w tej części odrębnym hasłem.

Jeszcze cenniejszą pomoc bibliograficzną możemy znaleźć w czasopiśmie francuskim *Revue d'Histoire du Théâtre*, redagowanym w Paryżu przez Towarzystwo Historyków Teatru. Niemal każdy zeszyt zawiera bardzo bogatą i starannie ułożoną bibliografię. Dotyczy ona zarówno sztuki teatralnej (inscenizacja, kostium, architektura teatralna), jak i badań nad dramatem, wykazanych pod nazwiskami poszczególnych twórców czy też odniesionych do całych okresów.

Orientację we współczesnej problematyce analizy dramatu, zwłaszcza w nowszych badaniach nad językiem dramatu, ułatwi nam na pewno rocznik szekspiologiczny, *Shakespeare Survey*. Dramat Szekspira stał się od dawna próbą sił dla młodych ambitnych krytyków; na tym terenie pragną oni pokazać swój pazur. Tym się też tłumaczy fakt, że i w naszym przeglądzie powoływać się nieraz będziemy na studia o Szekspirze.

Zainteresowanych współczesnymi pojęciami o gatunkach dramatycznych należy odesłać oczywiście do nowszych słowników literackich i teatralnych. Dotrzeć do nich nietrudno we wszystkich bibliotekach uniwersytetów i instytutów naukowych.

Dzieje teorii dramatu od Arystotelesa aż po XX w. przybliży najpełniej antologia Barretta H. Clarka: *European Theories of the Drama*. Wydana po raz pierwszy w r. 1918, później kilkakrotnie jeszcze wznawiana, w ostatniej edycji z 1947 r. obrosła w dodatek rozszerzający jej zakres o nowsze wypowiedzi teoretyczne na terenie Ameryki. Mimo wszystkich zastrzeżeń, jakie można by przeciw tej antologii wysunąć, rzecz nie straciła swej użyteczności zarówno ze względu na udostępnienie wielu starszych tekstów (zwłaszcza interesująco pokazujących wiek XVI i XVII), jak i dla referencyj bibliograficznych. Antologia pomija jednak zupełnie wkład mniejszych krajów, także krajów słowiańskich i skandynawskich. Brak perspektywy czasowej sprawił też, jak się zdaje, że amerykańską teorię dramatu reprezentują tu starsi poeci (Eugene Gladstone O'Neill, Sherwood Anderson) i krytycy teatralni (John Gassner) z pominięciem najbardziej wówczas interesującej i prężnej tzw. Nowej Krytyki (*The New Criticism*). A przecież już wówczas Cleanth Brooks jest autorem (współ z Robertem Heilmanem) publikacji pt. *Understanding Drama*<sup>10</sup>, z której i Clark mógłby korzystać.

\*

Na tym miejscu chcemy krótko omówić wypowiedzi o istocie dramatu — rozpatrujące dramata na tle ogólnej teorii dzieła sztuki czy też szczególnie na tle literatury, na tle struktury dzieła literackiego. Połączyliśmy w jednym zdaniu dwa problemy bardzo różne i rozpatrywane w różnych kategoriach. Pierwszy problem (dramat jako dzieło sztuki) interesuje przede wszystkim estetyków i zostanie włączony w ogólną teorię i systematykę sztuki. Drugie zagadnienie (szczegółowsza koncepcja struktury dramatu w kategoriach wypracowanych przez

<sup>10</sup> C. Brooks and R. Heilman, *Understanding Drama*. New York 1944. Holt.

teorię literatury) podejmują badacze literatury. Różnica stosowanych kategorii jest tak uderzająca, że wypadnie tu sprawy te oddzielić.

Nie wydaje się, aby problem istoty dramatu fascynował wielu współczesnych estetyków. Wprawdzie terminologią zaczerpnięta z dziedziny dramatu (zwłaszcza pojęcie akcji) pojawia się często w związku z innymi sprawami, jednak próby określenia istoty sztuki dramatycznej nie są tak częste; przynajmniej na terenie bardziej znanych nam pism filozofów francuskich i amerykańskich.

Zadnych zasadniczych wypowiedzi o dramacie nie spotkamy np. w estetyce Thomasa Munro<sup>11</sup>, Stephena Peppera<sup>12</sup> ani też Monroe Beardsleya<sup>13</sup>. Ten ostatni w znakomitej zresztą *Estetyce* ogranicza się do stwierdzenia, że sztukę dramatyczną można rozpatrywać jako „dzieło literackie nadające się do dramatycznego przedstawienia“ („*a work of literature capable of dramatic performance*“). W węższym sensie jednak jest to poszczególne przedstawienie teatralne. Podobnie lakoniczne sa uwagi o dramacie w studiach francuskich Denisa Huismana<sup>14</sup> czy Maurice'a Nédoncelle'a<sup>15</sup>. Charakter popularyzatorski obu książeczek nie pozwala oczywiście na szczegółowszą analizę. Wydaje się jednak, że autorzy nie prezentują żadnej koncepcji dramatu, ponieważ jej po prostu nie mają. Obie pozycje zawierają wprawdzie próbę wykładu systematyki sztuk opartej na udziale zmysłów (Nédoncelle) lub też tworzywie (linia, bryła, barwa, dźwięk itp. — Huisman), w systematyce tej nie wymieniono jednak dramatu.

Spośród filozofów amerykańskich wyodrębnić jednak należy Zuzannę Langer i Kennetha Burke. Pierwsza coraz żywiej interesuje się filozofią sztuki — świadczą o tym zwłaszcza jej ostatnie publikacje. Także i do dramatu zbliża się z własną koncepcją. Wykłada ją bardzo zwięźle w swojej książce *Feeling and Form*<sup>16</sup>. Na pytanie, czym jest dramat, Zuzanna Langer odpowiada: w ścisłym sensie dramat nie jest literaturą, nie jest też ani tańcem, ani republiką różnych sztuk („*nor a democracy of various arts functioning together*“), jest jednak sztuką poetycką, poezją w kategoriach akcji (*in the mode of action*). Istotę dramatu stanowi *the virtual action, virtual history*. Taniec, muzyka, oprawa sceniczna powołane są każdorazowo po to, by tę *virtual history* w pełni skonkretyzować. Prymat przyznaje autorka stanowczo tekstowi: w nim te wszystkie potencjalności są zawarte, w nim też tkwi rządząca forma, „władcza forma“ (*commanding form*), która determinuje przyszłą realizację. W pierwszych przesłankach sytuacji dramatycznej zawarty jest zarodek losów ludzkich, przeznaczenie. Rozwój formy realizuje jednocześnie linię losu. Do tej koncepcji nawiązuje formuła: „*The literary mode is the mode of Memory; the dramatic is the mode of Destiny*“.

Inne szczęśliwe propozycje Zuzanny Langer to „forma kadencyjna“ na określenie tragedii (*cadential form*) i „koncepcja widowiskowa dramatu“ (*spectacular ideas*). Polemizując z głosami, które widowiskową realizację dramatu uważają za koncesję na rzecz gustu publiczności, Zuzanna Langer wyjaśnia nakaz owej „władczej formy“, tkwiącej w samym tekście. Tam są owe *spectacular ideas*, do-

<sup>11</sup> Th. Munro, *Toward Science in Aesthetics*. New York 1956. The Liberal Arts Press.

<sup>12</sup> S. Pepper, *The Work of Art*. Bloomington, Ind., 1955. Indiana University.

<sup>13</sup> M. Beardsley, *Aesthetics*. New York 1958. Harcourt, Brace.

<sup>14</sup> D. Huisman, *L'Esthétique*. Paris 1957. Presses Universitaires de France.

<sup>15</sup> M. Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*. Paris 1958. Presses Universitaires de France.

<sup>16</sup> S. Langer, *Feeling and Form*. New York 1953. Scribner's.

magające się widowiskowej konkretyzacji. Ze zrozumiałym zainteresowaniem odnotowujemy te sugestie badawcze i terminologiczne.

O akcji dramatycznej, o kategoriach dramatycznych bardzo wiele pisze Kenneth Burke<sup>17</sup>, używając zresztą terminu „dramatyczny“ zamiennie z „dialektyczny“. Poezja jest symboliczną akcją, jak każdy zresztą akt wypowiedzenia. Takie zjawiska, jak metafora, metonimia, synekdocha czy ironia to też kategorie dramatyczne, zależą bowiem od przyjętej sytuacji i postawy podmiotu mówiącego. Burke mówi tu o „tańcu postawy“ (*dancing of an attitude*). Podkreślamy tu znamieny — nie tylko dla Burke'a — zwrot do kategorii i terminologii dramatycznej. Powtarza się on w teoriach semantyków, a także wśród *archetypal critics*: *ritual drama* wydaje się im początkiem i prawzorem wszelkiej twórczości.

Bardzo zwięzłą, ale godną uwagi formułę na określenie akcji dramatu spotykamy w najnowszej książce Maritaina: *Creative Intuition in Art and Poetry*<sup>18</sup>. Formuła ta wyrasta z całej koncepcji Maritaina — z teorii twórczej intuicji i jej różnorodnych objawień (*epiphany*). Druga epifania twórczej intuicji to jej obiektywizacja w kategoriach ruchu (*motion*), tj. akcja. „To poprzez akcję dzieło otrzymuje — dosłownie — swoją poetycką esencję i egzystencję wobec umysłu“<sup>19</sup>. Oczywiście dopiero w kontekście całej książki formuła Maritaina ujawnia swe pełne znaczenie.

Strukturę dramatu obiera sobie za temat inny z wybitnych estetyków francuskich, Raymond Bayer<sup>20</sup>. Rzecz jest naszkicowana dość pobieżnie, zapewne nie wykończona, wydobyta pośmiertnie z papierów uczonego. Zawartość artykułu niewątpliwie zawodzi nasze oczekiwania, wywołane obiecującym tytułem: przynosi stwierdzenia tradycyjne, analizę akcji przeprowadza według dziewiętnastowiecznego schematu (Gustava Freytaga) — od ekspozycji po katastrofę. Nie brak i tam jednak wnikliwych spostrzeżeń, co prawda raczej marginalnych.

Szczegółowsze omówienie należy się koncepcjom estetyków francuskich, których wkład w dyskusję nad dramatem jest niepomiernie większy niż wszystkich dotąd wspomnianych: myślę o Souriau i Gouhierze.

Étienne Souriau po wojnie zwrócił się ze szczególnym zainteresowaniem ku sprawom dramatu i teatru. Największa praca sprawom tym poświęcona nosi znamieny tytuł: *Deux cent mille situations dramatiques* (1950). Uzupełnia ją — i rozszerza — skrypt uniwersytecki pt. *Les Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*<sup>21</sup>.

Ponieważ dzięki obszernemu referatowi Skwarczyńskiej teorii teatru Souriau są w Polsce znane — przynajmniej w ogólnym zarysie — czujemy się zwolnieni z ich szczegółowszego omówienia. Warto może jednak zatrzymać się przy kilku pojęciach i propozycjach terminologicznych.

Bardzo ważna wydaje mi się para pojęć: *mikrokosmos sceniczny* — *makrokosmos teatralny*.

Na scenie oglądamy tylko pewne postaci, zdarzenia, miejsca — ale zarówno te zdarzenia, jak i miejsca, reprezentują świat o wiele szerszy, całe dzieje ludzkie.

<sup>17</sup> K. Burke: 1) *The Philosophy of Literary Form. Studies in Symbolic Action*. New York 1957. Vintage Books. 2) *The Grammar of Motives*. Prentice Hall 1945.

<sup>18</sup> J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*. New York 1955. Meridian Books. Wyd. 1: 1953.

<sup>19</sup> *Tamże*, s. 288.

<sup>20</sup> R. Bayer, *Structure du drame*. *Revue d'Esthétique*, 1960, t. 13, z. 1.

<sup>21</sup> É. Souriau, *Les Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*. Les Cours de Sorbonne. Centre de Documentation Universitaire.

Następuje znamienny proces rozszerzania znaczeń, przestrzeni, czasu. Dzieje się to przy pomocy różnych środków, zarówno słownych, jak i pozasłownych: aluzyj, opowieści, metafor, dźwięków, światła itp. Mikrokosmos sceniczny jest zwartym jądrem, pestką, ogniskiem makrokosmosu teatralnego. Z wielkim naciskiem podkreśla Souriau ów charakter *focal, stellairement central* mikrokosmosu scenicznego w stosunku do całego świata poetyckiego dramatu.

Wiele uwagi poświęca też Souriau analizie miejsca scenicznego (*le lieu scénique, l'espace, le cube*). O nim mówi zamieszczone w dziele zbiorowym *Architecture et dramaturgie* studium pt. *Le Cube et la sphère*<sup>22</sup>. Miejsce sceniczne gra teatralnie, zanim ktokolwiek wejdzie na scenę — gra dzięki swoim przesłankom wizualnym, ale przede wszystkim dzięki atmosferze oczekiwania, napięcia. To napięcie uważa też Souriau za podstawę sytuacji dramatycznej. Określa ją jako „formę napięcia właściwą danemu momentowi scenicznemu, napięcia wytworzonego przez stosunki między ludźmi i cały mikrokosmos“<sup>23</sup>. Sytuacja dramatyczna jest najważniejszym czynnikiem struktury dramatycznej. Z tego przekonania wyrasta też jego książka o 200 tysiącach sytuacji. Szczegółowsze przedstawienie tej koncepcji pomijamy — łatwo znaleźć je w Dialogu.

Warto zasygnalizować jeszcze problem, który Souriau nazwał dramaturgią kosmiczną. Wszystkie siły dramatyczne istnieją i poza terenem dramatu — mówi autor. Estetyka teatralna znajduje zastosowanie i w życiu, pełnym napięć i konfliktów. „Jak to, stawiacie człowieka przed samym Bogiem lub przynajmniej przed hipotezą Boga — i chcielibyście, by nie było dramatu?“<sup>24</sup>. W kategoriach sytuacji dramatycznych analizuje też autor słynny dylemat (zakład) Pascala (*le pari de Pascal*), rozpatrując według zasad kombinatoryki, stosowanej w całej książce, możliwości układu między Bogiem, człowiekiem wierzącym i niewierzącym. Ta próba rozszerzenia zasad dramaturgii na życie ludzkie i porządek świata obecnie wraca uporczywie w wielu wypowiedziach.

Najnowsze — jak dotąd — studium Souriau z interesującej nas dziedziny dotyczy pejzaży dramatycznych<sup>25</sup>. Zastrzega się od razu autor, że chodzić tu będzie o organizację przestrzeni teatralnej, nie zaś scenicznej, którą organizuje scenograf, o pejzaże ewokowane w tekście poetyckim. Szczegółowszej analizie poddany będzie *Hamlet* i *Makbet*, gdzie kolejno poeta „zamyka“ i „otwiera“ przestrzeń, sugestywnie też przekazuje wysokość gór i głębię przepaści. Zupełnie inny typ pejzażu (ale nie mniej dramatycznie wyzyskany) spotykamy w tragedii klasycznej Corneille'a i Racine'a. Przy zupełnej niemal abstrakcyjności miejsca w tej tragedii przestrzeń teatralna uzyskuje wielki walor dramatyczny dzięki temu, że jest włączona w przeżycia postaci. Artykuł, choć niewielkich rozmiarów, bardzo bogaty w inspiracje metodyczne — na pewno wart poznania, a może i przekładu. Ta problematyka jest u nas wciąż prawie nieobecna! Pociągnęła ona piszącą te słowa: podobnych spraw dotyczy szkic o Słowackim: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny“*<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> *Architecture et dramaturgie*. Paris 1950. Bibliothèque d'Esthétique. Flammarion.

<sup>23</sup> Souriau, *Deux cent mille situations dramatiques*, s. 48.

<sup>24</sup> *Tamże*, s. 266.

<sup>25</sup> É. Souriau, *Paysages shakespeariens et paysages raciniens*. Revue d'Esthétique, 1960, t. 13, z. 1.

<sup>26</sup> I. Sławińska, *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny“*. W księdze zbiorowej: *Juliusz Słowacki. W sto pięćdziesiątce urodzin*. Warszawa 1959.



*Macrocosme théâtral, univers théâtral* — to terminy, wracające coraz częściej w wypowiedziach estetyków o teatrze i dramacie. Ten ostatni termin zjawia się też u Gastona Bergera w *Constitution de l'univers théâtral*<sup>27</sup>. „Wszechświat teatralny“ rzeźbią dwa zasadnicze czynniki: czas i uczestnictwo postaci. Uczestnictwo to zmienia się zasadniczo zależnie od liczby postaci zaangażowanych czynnie w sztuce: dwie postaci to obecność dwóch racyj, dwóch koncepcyj życia. Już z trzecią postacią świat teatralny wzbogaca się, uzyskuje głębię, jakby trzeci wymiar. I tu wreszcie buduje autor analogię między teatrem i życiem — problem, który znajdzie się w tytule przedśmiertnej książki Georges'a Jamati: *Théâtre et vie intérieure*<sup>28</sup>.

Na koniec sprawozdania z udziału filozofów — profesorów estetyki — w dyskusji o istocie dramatu zostawiliśmy trylogię Henri Gouhiera. Jest to niewątpliwie pozycja najważniejsza, u nas prawie zupełnie nie znana. Trylogia ta powstawała długo; poszczególne części ukazywały się też w znacznych odstępach czasowych: 1943, 1952, 1958. Noszą one tytuły: *L'Essence du théâtre, Le Théâtre et l'existence, L'Oeuvre théâtrale*.

We wszystkich trzech tytułach powtarza się termin „teatr“, w żadnym nie występuje „dramat“. Posłuchajmy jednak, do czego zmierza cała praca. Pragnie w niej autor opracować i przedstawić filozofię teatru, tj. „filozofię dramatu jako teatru, nie zaś filozofię teatru jako dramatu“ (*„La philosophie du théâtre est une philosophie du drame en tant que théâtre et non une philosophie du théâtre en tant que drame“*)<sup>29</sup>.

Tekst dramatyczny bowiem jest tylko potencjalnym widowiskiem, grą (*jeu en puissance*), potencjalnie też zawiera już te „siedem strun liry“, o których mówił kiedyś Gaston Baty. Dlatego istotna analiza dramatyczna musi różnić się zupełnie od analizy filologicznej, od interpretacji psychologicznej czy estetycznej: zmierza ona do zbadania, czym byłaby teatralna konkretyzacja tekstu (*„ce que serait la représentation“*).

Zresztą samo pojęcie realizacji scenicznej (*représentation*) związane zostanie z pojęciem obecności (*présence*). *Représenter = rendre présent*. Przedstawienie polega więc na przywołaniu obecności; mocą zaklęcia, którym włada teatr, postaci stają na scenie istotnie obecne jako osoby, z których każda ma swój własny świat. Jeśli teatr zdoła tę obecność przywołać, osiągnął właściwą sobie doskonałość, spełnił swój zasadniczy cel. W stwierdzeniu tym schodzi się Gouhier z poglądem Souriau, który też w owej zdolności do nadawania postaciom prawdziwej egzystencji widzi istotny triumf teatru.

W tomie 1 trylogii punktem wyjścia dla rozważań autora staje się akcja — w ostatnim raczej postaci. Tę znamioną ewolucję potwierdza też wyraźna teza Gouhier, wypowiedziana w tomie 3, o konieczności wykroczenia poza Arystotelesa (*„Aristote dépassé“*). W dwu punktach koncepcje Arystotelesa trzeba „przeskoczyć“ czy inaczej zinterpretować, uzupełnić: to sprawa naśladownictwa i pojęcie akcji.

Naśladownictwa nie można uznać za podstawę dzieła teatralnego. To nie obserwacja rzeczywistości, życia nas otaczającego rodzi sztukę, lecz nasz akt twórczy, kreacja nowych światów. Dlatego do „przyjęcia“ dzieła nie skłania nas

<sup>27</sup> G. Berger, *Constitution de l'univers théâtral*. W księdze zbiorowej: *Mélanges Georges Jamati*. Paris 1956.

<sup>28</sup> G. Jamati, *Théâtre et vie intérieure*. Paris 1952. Bibliothèque d'Esthétique. Flammarion.

<sup>29</sup> Gouhier, *L'Essence du théâtre*, s. X.

poczucie prawdopodobieństwa — decydujące jest odczucie prawdziwej obecności stworzonego świata, nasz sąd o jego egzystencji.

Świat Arystotelesa jest uporządkowany, zracjonalizowany, zamknięty dla tajemnicy osób. Dopiero chrześcijaństwo przyniosło odkrycie człowieka jako osoby, odkrycie, które zdecydowało o nowej antropologii. I w tym sensie trzeba już wyjść poza Arystotelesa: w koncepcji człowieka.

Wreszcie pewnego retuszu czy dopowiedzenia wymaga też pojęcie akcji w *Poetyce*. W swojej pierwszej publikacji (*L'Essence du théâtre*) Gouhier przypisuje akcji podstawową funkcję w dziele teatralnym: dramat jest działaniem. W ostatniej wypowiedzi (*L'Oeuvre théâtrale*) główny nacisk pada na postaci: dzieło teatralne zmierza ku nadaniu prawdziwej egzystencji postaciom. I w tej koncepcji jednak akcja zachowuje wielką rangę, gdyż ona odsłania prawa rządzące światem; akcja zawiera i wyraża wizję świata („*l'action enveloppe une vision du monde*”).

Godność akcji zostaje podtrzymana dzięki rozróżnieniu, jakie tu Gouhier przeprowadza. Oddziela mianowicie *action* od *intrigue*. Intryga pokazuje nam sytuację, zdarzenia — akcja zaś wiąże te zdarzenia ze światem postaci, ich stosunkami, przede wszystkim zaś nadaje wszystkim faktom prawdziwe znaczenie.

Tak pojęta akcja staje się istotnie wewnętrzną spójnią dzieła teatralnego — łączy wszystko dzięki wspólnemu celowi, wspólnemu znaczeniu, ku któremu wszystko zdąża. Realizacja sceniczna wyraża akcję (i eksterioryzuje intrygę), wiąże ją z czasem i przestrzenią. Obu tym wymiarom sztuki: czasowi i przestrzeni — poświęca też Gouhier interesujące uwagi.

W dotychczasowym omówieniu nie powoływałem się na środkową część trylogii, *Le Théâtre et l'existence*. Najmniej tam twierdzeń ogólnych o istocie dramatu — tom ten wypełnia głównie analiza kategorii dramatycznych, takich jak tragiczność, dramatyczność, komiczność. I ta część jest niezwykle interesująca, cały tok wywodów zaś przekonywa i wciąga. Istotę tragizmu wiąże autor z obecnością sił wyższych, z obecnością transcendencji, zaś istotę dramatyczności — z obecnością śmierci w sztuce. Oczywiście nie chodzi tu o fizyczną, wizualnie ukazaną śmierć, o trupy na scenie, lecz o wysokość stawki, o którą idzie gra, o refleks wielkości, jaki rzuca wielkie zaangażowanie bohaterów.

Do rozróżnienia gatunków dramatycznych nie przywiązuje Gouhier żadnej wagi: „*Un genre n'est rien de plus qu'une définition du mot*”<sup>30</sup>. Rodzaje nie stanowią ani odrębnych bytów, ani wartości — istotny byt przyznaje Gouhier wspomnianym przed chwilą kategoriom dramatycznym.

Zasygnalizowaliśmy najważniejsze problemy trylogii Gouhiera. Czas już na podsumowanie, uzasadniające wagę, jaką do tej pozycji przywiązujemy.

Przede wszystkim trylogia jest pierwszą konsekwentnie i obszernie rozwiniętą filozofią teatru i dramatu. Przemyślenie i uporządkowanie tych spraw uważa Gouhier za obowiązek „filozoficznego powołania naszej epoki”. Przy budowaniu tej filozofii posługuje się autor przesłankami Bergsona i egzystencjalizmu Gabriela Marcela. Potrzebne mu jest Bergsonowskie pojęcie ruchu, pojęcie akcji jako schematu dynamicznego; od Marcela znów przyjmuje jego odmianę egzystencjalizmu chrześcijańskiego.

Filozofia Gouhiera opiera się na trzech pojęciach: egzystencji, osoby i historyczności (*historicité*). Stworzenie postaci, z których każda miałaby swój własny świat, powołanie takich postaci do istnienia — oto cel akcji i w ogóle dzieła teatralnego, jak słyszeliśmy. Każda z tych postaci jest osobą — w rozumieniu personalizmu

<sup>30</sup> Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, s. 194.

chrześcijańskiego, ma swoją własną tajemnicę, tajemnicę swego powołania i swoich losów, do których poeta winien się zbliżyć z najwyższym szacunkiem. Wreszcie istnienie każdej z tych postaci w teatrze jest historyczne, jednorazowe, związane z określoną przestrzenią i miejscem. To osadzenie postaci w konkretnym czasie i miejscu, konieczne w teatrze, nazywa autor historycznością.

Przypominamy wreszcie o elemencie znaczenia, stale przez autora podkreślanym. Każde istnienie coś znaczy, także każdy element w teatrze — jedność czy wspólny mianownik znaczeń stanowi o wewnętrznym spojeniu dzieła.

Poszczególne elementy dramatu poddane są więc interpretacji semantycznej i funkcjonalnej: z wielkim naciskiem stwierdza Gouhier, że „akcja“ i „intryga“ to też terminy na oznaczenie pewnych funkcji, nie zaś części dzieła.

Tytuł ostatniego tomu Gouhiera *L'Oeuvre théâtrale* zawiera pewną sugestię terminologiczną, która już ma swój odpowiednik i na gruncie polskim. Terminu „dzieło teatralne“ na oznaczenie dramatu używa bowiem stale Roman Ingarden, zaznaczając tym samym nierozdzielny jego związek z teatrem.

Utrwalenie tego związku w świadomości ogólnej sprawia też, że prace wyrażnie wymieniające teatr w tytule rozszerzają tak bardzo naszą wiedzę o dramacie (jak np. trylogia Gouhiera) i *vice versa*: studia o sztuce dramatycznej — mówią o teatrze. Tak jest np. z książką André Villiersa: *La Psychologie de l'art dramatique*<sup>31</sup>, poświęconą w dużej mierze problematyce gry aktorskiej. O poczuciu tego związku świadczy też taka publikacja jak *Dramaturgie und Schauspielkunst*<sup>32</sup>.

Dyskusję o stosunku tekstu dramatycznego do teatru zreferował obszernie André Veinstein<sup>33</sup>. Pierwsze rozdziały książki wypełnia przedstawienie dwóch koncepcji: teatru pojętego jako tekst literacki i teatru pojętego jako widowisko. Pierwszą koncepcję reprezentują — zdaniem autora — przede wszystkim Arystoteles, potem Auguste Comte, teraz zaś Jean Hytier<sup>34</sup>. Drugą teorię, identyfikującą teatr z przedstawieniem, wyznają zazwyczaj „hommes de théâtre“, w obecnym wieku zwłaszcza Gordon Craig i Antonin Artaud<sup>35</sup>. Analizując istotę teatru powołuje się autor bardzo często na książki Gouhiera, zwłaszcza na pierwszą z nich, *L'Essence du théâtre*, także i na swoją własną koncepcję sztuki dramatycznej, wyłożoną na II Kongresie Estetyki (Paryż 1937)<sup>36</sup>.

W książce Veinsteina na szczególną uwagę zasługuje rozdział drugi, pt. *Teatr, byt literacki czy sceniczny (Théâtre, existence littéraire ou existence scénique)*, jak również rozdział czwarty, pt. *Konieczność czy niepotrzebność środków scenicznych*. W obu rozdziałach — jak zresztą w całej książce — niezmiernie wiele informacji z dziejów teatru i myśli o teatrze, wiele też własnych przemyśleń, obfita bibliografia. Rzecz niezmiernie interesująca i instruktywna; zaopatrzył ją też autor w różne aneksy i indeksy, m. in. podał materiały ankietowe na temat terminologii teatralnej, dotyczącej głównie reżyserii, inscenizacji, kierownictwa literackiego i artystycznego w teatrze.

Teatr i dramata wprowadzono także w szersze konteksty — w zasięg dyskusyj, wskazujących na związek teatru z innymi sztukami, z architekturą teatralną, z muzyką, a także w zasięg dyskusyj socjologicznych. Oczywiście w rozmowach takich

<sup>31</sup> A. Villiers, *La Psychologie de l'art dramatique*. Paris 1951. Armand Colin.

<sup>32</sup> *Dramaturgie und Schauspielkunst*. Weimar 1952. Deutsches Theater Institut.

<sup>33</sup> A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris 1955. Bibliothèque d'Esthétique. Flammarion.

<sup>34</sup> J. Hytier, *Les Arts de littérature*. Paris 1945. Charlot.

<sup>35</sup> A. Artaud, *Le Théâtre et son double*. Paris 1938. Gallimard.

<sup>36</sup> A. Veinstein, *La Création dramatique*. Paris 1937.

spotykają się ludzie z różnych kręgów: estetycy, krytycy, reżyserzy, inscenizatorzy, architekci. Dwie wielkie publikacje francuskie są dokumentem takiej współpracy: *Architecture et dramaturgie*<sup>37</sup> (z udziałem Bayera, Souriau, Jouveta, Le Corbusiera i innych) oraz *Théâtre et collectivité*<sup>38</sup>. Ta ostatnia publikacja związana jest z cyklem odczytów, wygłoszonych na Sorbonie w marcu 1951 przez kilkunastu wykładowców, wśród nich zaś Souriau, Gouhiera, Jamati, Vilara, Villiersa. Obie publikacje — obok zresztą wielu innych książek, np. Jouveta, Souriau, Bayera — wchodzi w skład Biblioteki Estetyki, redagowanej przez André Veinsteina.

Ten sam zespół ludzi, który kieruje Biblioteką Estetyki, redaguje i *Revue d'Esthétique*. Przegląd ten ogłosił wiele interesujących rozpraw o dramacie i teatrze — powoływaliśmy się tu już na artykuły, zamieszczone w zimowym zeszycie kwartalnika z roku 1960. Ten bardzo cenny zeszyt poświęcony jest w całości zagadnieniom estetyki teatralnej (*Questions d'esthétique théâtrale*) i zawiera studia Bayera, Souriau, Gouhiera, Leona Chancerela, Marceau.

Omówiliśmy szczegółowiej poczynania estetyków francuskich, ich problematykę i propozycje — spośród znanych nam bliżej pozycje te wydają się najciekawsze i najpełniejsze. Tam zresztą, na gruncie francuskim, gdzie bakcył teatru grasuje już od tak dawna, najwyraźniej i najwcześniej zarysowały się też wszystkie tendencje, które przed chwilą zasygnalizowano. Oczywiście moglibyśmy poświęcić osobne miejsce wypowiedziom ludzi teatru, takich jak Jouvét, Jean Louis Barrault, Vilar. Poprzestaniemy jedynie na tych sygnałach. Każdy z nich ma za sobą własne przemyślenia na temat teatru i dramatu. Świadczą o tym choćby *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean Louis Barrault*: jest to dokument niezwykle instruktywny nie tylko dla historii dramatu; przynosi on także — pośrednio — wnikliwe wejrzenie w istotę dramatu.

\*

Przyrzekliśmy sobie na wstępie spojrzeć teraz na dramat oczyma zawodowych badaczy literatury. Nie zawsze oczy te różnią się tak bardzo od oczu ludzi teatru czy estetyków. Oddzielenie tych wypowiedzi można by więc zakwestionować — można też jednak znaleźć racje przemawiające za takim wydzieleniem. Zapewne zarysują się one za chwilę.

Najpierw zobaczymy, jakie miejsce wyznacza się dramатовi w ogólnych ujęciach literatury — w dziełach, które próbują przedstawić pełny system „sztuk słownych“.

Uderzy nas na pewno fakt, że miejsce to — jest tak nikłe. Wydaje się, że estetycy teatru mają dużo więcej do powiedzenia o dramacie niż teoretycy literatury. Czyżby ta pierwsza perspektywa była naprawdę słuszniejsza i bogatsza?

I tak nie spotkamy np. żadnej istotnej wypowiedzi o dramacie w dwóch pracach, których zakres został określony w tytule jako estetyka literatury. Są to — Billeskov-Jansen: *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire*<sup>39</sup>, Gaëtan Picon: *L'Écrivain et son ombre. Introduction à une esthétique de la littérature*<sup>40</sup>. W obu wypadkach można wyjaśnić przyczynę takiego pominięcia: Billeskov-Jansen wychodzi od pojęcia motywu, który staje się zarodkiem dzieła. Motywy te rodzą się

<sup>37</sup> Zob. przypis 22.

<sup>38</sup> *Théâtre et collectivité*. Paris 1951. Flammarion.

<sup>39</sup> Billeskov-Jansen, *Esthétique de l'oeuvre d'art littéraire*. Copenhague 1948.

<sup>40</sup> G. Picon, *L'Écrivain et son ombre. Introduction à une esthétique de la littérature*. Paris 1953. Gallimard.

w klimacie pewnych sfer psychicznych (*zones psychiques*), po czym już one same kształtują utwór literacki, gdyż w nich zawarte są już potencjalności, determinujące kompozycję i styl dzieła. Pewne motywy rodzą dramat; wszystkie motywy dzieli autor na trzy rodzaje: *motifs de sentiment ou de pensée*; *motifs d'action*; *motifs de caractère*. Oczywiście, tego rodzaju pole obserwacji nie daje wglądu w naturę dramatu.

Z innych względów nie doprowadza do istotniejszego wejrzenia w dramatykę estetyka literatury Gaëtana Picon. Książka obfituje w bardzo cenne stwierdzenia, autor zajęty jest jednak tak bardzo ogólną problematyką metodologii oceny, ustaleniem jej kryteriów, polemiką z różnymi dewiacjami (przede wszystkim z „estetyką treści“), że nie znajduje już miejsca na problem rodzajów literackich.

Zaczeliliśmy od tych dzieł o literaturze, które dramatem niemal się nie interesują. Gdybyśmy chcieli teraz uporządkować jakoś prace o zasięgu ogólnym, gdzie dramat został szerzej uwzględniony, musielibyśmy je zgrupować według koncepcji dzieła literackiego czy nawet dzieła sztuki w ogóle. Wypadłoby więc chyba wyróżnić: 1) „nowych krytyków“, 2) neoarystotelików, 3) *archetypal critics*.

Proponowany podział jest w pełni aktualny dla terenu Ameryki Północnej oczywiście. Na grunt europejski można go przenieść z wielkimi zastrzeżeniami i poprawkami. W każdym razie w ten sposób chcemy zasygnalizować trzy tendencje, które znajdują wyraz nie tylko w teoretycznych koncepcjach i syntetycznych próbach ujęcia całej literatury. Odnajdziemy je w *practical criticism*, w szczegółowych analizach literackich.

Ad 1. „Nową krytyką“ nazwano, jak wiadomo, grupę amerykańskich badaczy literatury wyraźnie już wyodrębnioną w czasie wojny (nazwę tę przypięto im w 1941 r.), która w dziele literackim widziała samoistną strukturę słowną. Formalizm rosyjski i strukturalizm czeski nie był krytykom amerykańskim znany; z tradycją tą związał ich dopiero René Wellek. On też sformułował definicję: dzieło literackie jest strukturą znaczeń, dając wyraz zdecydowanym tendencjom ku interpretacji semantycznej, wówczas już powszechnie przez „nowych krytyków“ przyjętej. W tym „nachyleniu“ semantycznym nawiązali oni do Ivora Armstronga Richardsa.

Jakkolwiek Wellek nie uważał się i nie uważa za przedstawiciela „nowych krytyków“, wolno jednak w jego *Theory of Literature* odnaleźć te same założenia, które im patronowały. W sprawie rodzajów literackich Wellek wypowiada się przeciw nominalistycznej koncepcji rodzajów, według której rodzaje nie istnieją jako byty realne, lecz tylko jako nazwy. Rodzaje literackie mają charakter analogiczny do instytucji (teza Harry Levina): powstają w pewnych okresach — tworzone przez poetów, nikną w innych. Dramat jest więc taką „instytucją“ literacką, rodzajem zresztą mieszanym, literackim (*centrally literary*), ale zawierającym także *spectacle*, więc sztukę inscenizacji, gry aktorskiej, a nawet rzemiosło kostiumera.

Na ogół jednak analiza dramatu dokonywana przez „nowych krytyków“ skupia się na samym tekście słownym. Szczególnym przedmiotem ich zainteresowań jest metafora w dramacie; badanie pewnych „ciągów metaforycznych“ czy „zespołów obrazowych“ doprowadza do odkrycia zasady strukturalnej utworu, odsłania też najistotniejsze znaczenie. Ku temu zmierza przede wszystkim badanie Cleantha Brooksa<sup>41</sup> i Roberta B. Heilmana<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Brooks and Heilman, *Understanding Drama*. — C. Brooks, *The Well Wrought Urn*. New York 1947. Harcourt, Brace.

<sup>42</sup> R. B. Heilman, *This Great Stage. Image and Structure in King Lear*. Baton Rouge 1948. Louisiana University Press.

Ad 2. Neoarystotelików reprezentuje najpełniej zbiór studiów pt. *Critics and Criticism*<sup>43</sup>. Sięgają do Arystotelesa, gdyż w nim odnajdują ideał „wielojęzycznego filologa“, wzór wszystko ogarniającej szerokiej koncepcji. W oparciu o Arystotelesa neoarystotelicy interpretują pojęcie *mimesis*, *mythos* i pojęcie rodzaju. Idea dramatu zarysowuje się więc też w tych kategoriach. Warto od razu zaznaczyć, że ogólnego pojęcia dramatu prawie tam nie spotykamy; za Arystotelesem mówią o tragedii i komedii. Wywody neoarystotelików referowaliśmy dwukrotnie; bardzo ogólnie w referacie: *Badania literackie w Ameryce* (rozwój dyskusji metodologicznej)<sup>44</sup>; obszerniej w referacie: *Spór o mythos w amerykańskiej krytyce literackiej*<sup>45</sup>.

Pojęcie *mimesis* odnosi Crane, *leader* grupy, do utworów jako produktów twórczości człowieka. Utwory te są organicznymi całościami (*organic wholes*), powstały mi według specyficznej przyczyny celowej i sprawczej. Specyficzność ta łączy się z rodzajami literackimi. Odróżnia je właśnie odrębna przyczyna sprawcza. Polemizując z „Nową Krytyką“ stwierdzają neoarystotelicy, że nie ma jednej tajemnicy poezji, wspólnej wszystkim rodzajom literackim, a tkwiącej w tworzywie słownym.

Poezja naśladuje rzeczy, działanie, postępowanie ludzkie — ale naśladuje właśnie według kategorii rodzajów. Naśladownictwo to polega na analogii pewnych zasad, wzorców, porządku („*The patterns that organise the artistic matter [...] are patterns recognizably similar to one or another of the morally determinate patterns of human behaviour we are aware of in life*“<sup>46</sup>).

Trzecie pojęcie, bardzo ważne dla neoarystotelików, to pojęcie *mythos*. Nie bez powodu Arystoteles przyznał temu pojęciu prymat w strukturze tragedii. Termin ten uzyskuje dwa znaczenia: 1) *mythos* — to wszystko, co stanowi w dramacie przedmiot naśladownictwa, więc synteza rzeczy przedstawionych czy powiedzianych; 2) w najbardziej całkowitym i ściśle formalnym sensie *mythos* jest pierwszą zasadą, duszą tragedii. W żadnym razie pojęcie *mythos* nie da się utożsamić ze schematem zdarzeniowym.

Z zarysowanych przed chwilą przesłanek można zrekonstruować koncepcję dramatu według szkoły neoarystotelików z Chicago. Forma dramatyczna ma swoje *specificum* w przedmiocie, rodzaju i sposobie naśladownictwa. Organizuje ją *mythos*. Jakkolwiek to nie równoważnik akcji w tradycyjnym znaczeniu słowa, można by to jądro dramatycznych form określić jako akcję choćby w sensie zaproponowanym przez Gouhiera. Trudno zresztą zorientować się, jak wygląda w praktyce analiza dramatu przeprowadzona według koncepcji tej szkoły: o ile mi wiadomo, nie stworzyła ona dotąd wielu przykładów analizy konkretnych utworów dramatycznych.

Teorię literatury na przesłankach szkoły chicagowskiej rozbudował Paul Goodman w swojej książce *The Structure of Literature*<sup>47</sup>. Omawiając tam różne metody

<sup>43</sup> *Critics and Criticism*. Ancient and Modern. Chicago 1953. The University of Chicago Press.

<sup>44</sup> I. Sławińska, *Badania literackie w Ameryce*. Kwartalnik Neofilologiczny, 1960, z. 3.

<sup>45</sup> Sławińska, *Spór o mythos w amerykańskiej krytyce literackiej*.

<sup>46</sup> R. S. Crane, *Poetic Structure in the Language of Aristotle*. W: *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto 1953, s. 48. The University of Toronto Press.

<sup>47</sup> P. Goodman, *The Structure of Literature*. Chicago 1954. The University of Chicago Press.

krytyki formalnej, odróżnia Goodman krytykę rodzajową (*generic*) od indukcyjnej (*inductive formal analysis*). Przyjmuje tę ostatnią, by podjąć analizę poszczególnych utworów i szukać ich zasady strukturalnej. Od Crane'a pochodzi pojęcie akcji poważnych i komicznych — dorzucone tu też zostają akcje powieściowe (*serious plots; comic plots; novelistic plots*).

Najbardziej instruktywna jest analiza *Króla Edypa* w kategoriach akcji poważnej i złożonej (*serious and complex*). Od razu jesteśmy w kręgu *Poetyki*; z niej czerpie autor cały zespół pojęć i terminów: po analizie akcji będzie mówił autor o perypetii, litości i trwodze, *catharsis*, karze, elementach widowiska i języka. Mimo pewnych dodatkowych spraw i interpretacji, Goodman zasadniczo trzyma się wzorca Arystotelesa: najwyraźniej wciąż pamięta o sześciu składnikach tragedii wyliczonych w *Poetyce*. Każdy z tych składników zostanie też omówiony w analizie *Edypa*.

Książka Goodmana zaopatrzona jest też w słowniczek terminów. Zaglądamy tam, szukając hasła *Dramat*. Nie ma go wcale! Jest tylko hasło *Dramatic*, pod którym czytamy: „Ścisły związek akcji z jednością czasu (i miejsca)“ („*Close relation of the plot to the unity of time (and scene)*“).

*Ad 3.* Pojęcie *mythos* jest też bardzo bliskie i drogie grupie tzw. *archetypal critics*, w obu pokładach znaczeniowych wyrazu: jako mit i jako akcja. Jak wiadomo, termin „archityp“ wszedł do badań literackich już w latach 1933—1936 w Anglii. Po wojnie renesans zainteresowań znalazł wyraz we wznowieniu dwóch książek: *Archetypal Patterns in Poetry* Maud Bodkina<sup>48</sup> i Lorda Raglana *The Hero*<sup>49</sup>.

Już w podtytule książki Raglana złączono: *myth and drama*. Związek ten okazał się trwały, poświadczony wielu późniejszymi wypowiedziami. Mit rodzi się z dramatycznych elementów rytu religijnego, wszelkie tradycyjne opowieści złączone są z dramatem obrzędowym. *Dramat obrzędowy* dał też początek wszelkiemu dramatowi.

Dramatyczny charakter mitu, związek mitu z dramatem zostanie przyjęty, ale inaczej zinterpretowany w powojennych wypowiedziach. Pojęcie mitu jest jednak dalekie od jednoznaczności: przybiera ono różne znaczenia w ustach różnych krytyków. Ze względu na dramat za najbardziej reprezentatywne i interesujące uznać należy teorie Francisca Fergussona i Northropa Frye'a.

Francis Fergusson przedstawił swoją teorię dramatu już w dwóch książkach<sup>50</sup>. W późniejszej z nich — z 1957 r. — znajdziemy studium pt. *Makbet jako naśladownictwo akcji* (*Mackbeth as the Imitation of an Action*), które formułuje wyraźnie założenia autora. Akcja odpowiada według autora Arystotelesowskiemu terminowi „*praxis*“ i stanowi zasadniczy punkt wyjścia dla dramatu. Nie oznacza ona zewnętrznych zdarzeń, lecz właściwy cel. Można by termin ten przełożyć na motyw. Akcja jest świadomym kierunkowym ruchem — dążeniem do jakiegoś celu. Ale w dramacie obok akcji tak pojętej musi być i schemat zdarzeniowy (*plot*). W kategoriach Arystotelesa *action* byłaby materia, *plot* — „pierwszą formą“, „duszą“ tragedii.

<sup>48</sup> M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*. New York 1953. Vintage Books. Wyd. 1: 1934.

<sup>49</sup> L. Raglan, *The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. New York 1956. Vintage Books. Wyd. 1: London 1936.

<sup>50</sup> F. Fergusson: 1) *The Idea of a Theater*. New York 1953. — 2) *The Human Image in Dramatic Literature*. New York 1957. Obie pozycje wyd. Doubleday Anchor Books.

Dramaturg „naśladuje“ akcję przy pomocy układu zdarzeń, postaci, języka, wreszcie sięgając do takich środków ekspresji, jak muzyka i widowisko.

„W dobrze napisanej sztuce, jeśli termin ten rozumiemy właściwie, powinniśmy dostrzec, że zdarzenia, postaci, język i wszystko inne wytryska z tego samego źródła lub — innymi słowy — realizuje tę samą akcję czy motyw w formie, odpowiadającej danym środkom wyrazu“<sup>51</sup>.

W innych swoich wypowiedziach Fergusson *mythos* uważa jednak nie za wewnętrzny element danego dramatu, lecz za ogólny temat, przynależny do danej kultury, wspólny wielu utworom, więc istniejący poza nimi. Tak interpretuje Fergusson *Króla Edypa*. Ale wypowiedź o *Makbecie* jest późniejsza — wolno więc uznać ją za następne stadium przemyśleń autora.

Fergusson walczy o uznanie prymatu akcji przeciwko „literackiej“ koncepcji dramatu jako sztuki słowa. Pragnie zwrócić uwagę na rolę mitu w teatrze. Pokazuje, jak różne „idee teatru“ realizowały się w poszczególnych epokach. Wreszcie proponuje termin, który odtąd przyjął się w krytyce teatralnej Zachodu: *histrionic sensibility* (wrażliwość histrioniczna, drażliwość teatralna).

Pełny system literatury według koncepcji „archotypu“ znajdziemy dopiero u Northropa Frye'a<sup>52</sup>. Praca Frye'a ma bardzo ambitne założenia: pragnie w niej autor rozpatrzyć różne możliwości badania literackiego, różne perspektywy, z których można spojrzeć na dzieło literackie, różne konteksty dla tego dzieła. Dramatu dotyczą dwie części książki: trzecie studium, pt. *Archetypal Criticism*, i czwarte studium, pt. *Rhetorical Criticism: Theory of Genres*. W tym ostatnim studium wystąpi teza, że podział na rodzaje literackie ma podstawy retoryczne, gdyż rodzaj determinują stosunki między poetą i odbiorcą. Dramat wyraźnie ukrywa autora poza postaciami, które bezpośrednio zwracają się do widowni.

Każdy z trzech tradycyjnych rodzajów literackich wiąże Frye z określonym rytmem. Rytm eposu określa Frye jako rytm powrotny (*rhythm of recurrence*), rytm prozy — to rytm ciągły (*rhythm of continuity*), rytm liryki ma charakter asocjacyjny. Najtrudniej określić rytm dramatu, ponieważ twórca wyrzeka się tu własnego, jednolitego rytmu na rzecz wielu mówiących podmiotów, z których każdy reprezentuje inny głos i inny rytm. Etyczny głos poety, modyfikacja jego własnego głosu, przystosowanie do postaci i sytuacji — uzyskuje u Frye'a specjalną nazwę: *decorum*. Toteż dramat zostanie określony takim właśnie terminem „rytm *decorum*“. Oczywiście przy tych propozycjach terminologicznych trzeba pamiętać, że *ethos* użyty jest tutaj w sensie arystotelesowskim, jako „zindywidualizowany charakter“. Istotę dramatu określają trzy pojęcia: *mythos*, *ethos* i *dianoia*. „Jako naśladownictwo życia dramat jest — w kategoriach *mythos* — konfliktem; w kategoriach *ethos* — reprezentatywnym obrazem“<sup>53</sup>. *Dianoia* — to aspekt ostatecznego, społecznego znaczenia. Tragedia ukazuje supremację *mythos*, ironia wizję *ethos*, w komedii góruje *dianoia*.

Przytoczone przed chwilą sformułowania rzucone są na tło rozważań historycznych o dziejach dramatu od tragedii greckiej poprzez średniowieczny teatr religijny po sztuki konwersacyjne Shawa. Podział na komedie i tragedie nie wyczerpuje tych dziejów: podział ten obejmuje tylko jedną dziedzinę literackiego dra-

<sup>51</sup> Fergusson, *The Human Image in Dramatic Literature*, s. 117.

<sup>52</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957. Princeton University Press.

<sup>53</sup> *Tamże*, s. 286.



matu (*verbal or mimetic*) — tymczasem są jeszcze wielkie regiony innego, widowiskowego dramatu, opery i mimów.

Przegląd dziejów dramatu nie zmierza jednak do ustalenia gatunków dramatycznych, służy zgoła innemu celowi: prowadzi ku stwierdzeniu zasadniczej epifanii dramatu, stałej obecności bóstwa triumfującego nad demonicznymi siłami. Te demoniczne siły reprezentował w Grecji dramat satyrowy, w średniowieczu — diabły, w *Hamlecie* czy *Makbecie* — sceny intermediowe. Dzieje dramatu to dzieje wielkiego mitu o zwycięstwie Dobra nad Złem, kolejne warianty jednej wielkiej paraboli.

Część książki Frye'a zatytułowana *Archetypal Criticism (Badania archotypów)* przynosi bardzo wiele interesujących koncepcji. Zatrzymamy się przy dwóch: przy definicji mitu (*myth*) i przy klasyfikacji mitów (*mythos*).

Na sprawę mitu stara się autor też spojrzeć z różnych perspektyw (to metodyczna zasada książki), przede wszystkim na mit jako opowiadanie (narrację) i na mit w aspekcie znaczenia (*dianoia*). W kategoriach opowieści mit to naśladowanie czynności upragnionej, na szczytach naszych pragnień. Znaczenie mitu jest takie samo jak znaczenie wszelkiej poezji. Wyraża to Frye formułą: „struktura obrazowa z pojęciowymi implikacjami”<sup>54</sup>. „Jak realizm jest sztuką implikowanego porównania, tak mit jest sztuką *implicite* tkwiącej metaforycznej identyczności”<sup>55</sup>, z perspektywy mitu każda rzecz jest potencjalnie identyczna z każdą inną.

Obok terminu mit (*myth*) używa Frye innego pojęcia *mythos*. *Mythoi* — to rodzajowe opowieści (*generic narratives*), „struktury obrazowe w ruchu”. Można je związać z porami roku, bo te związki uważa Frye za najistotniejsze. Te wątki narracyjne prowadzą nas znów do tragedii i komedii. Tragedia — to *mythos* jesieni, komedia — *mythos* wiosny.

Wyjęliśmy z dzieła Frye'a pewne tylko sprawy i definicje. Oczywiście nie dają one dostatecznego wyobrażenia o tej bardzo teraz wpływowej i dyskutowanej książce i o szerokich perspektywach badawczych, jakie autor przyjmuje.

Zatrzymaliśmy się dłużej przy pozycjach mało jeszcze w Polsce znanych. Od obszerniejszego omówienia popularnych już w Europie syntez Wolfganga Kaysera<sup>56</sup> i Emila Staigera<sup>57</sup> czujemy się zwolnieni: obaj autorzy byli już w polskich czasopiśmie literackich obszernie — i kilkakrotnie — recenzowani.

Emil Staiger odrzuca tradycyjny podział na rodzaje literackie, przyjmuje tylko istnienie kategorii dramatycznych, „dramatycznego stylu”. Bardzo interesująco i wnikliwie wyjaśnił Janusz Szpotański ogólny kontekst filozoficzny takiego postępowania, wskazując na powiązania Staigera z fenomenologią z jednej strony, egzystencjalizmem zaś i semantycznymi koncepcjami z drugiej.

Istotę dramatycznego stylu — według Staigera — stanowi napięcie (*Spannung*). Ten styl napięcia (*der spannende Stil*) ma dwie możliwości, dwie odmiany: łączą się one z dwoma podstawowymi jego znamionami: patosem i problemem. Związki między patosem i problemem referuje Szpotański następująco:

„Formą wewnętrzną dramatu jest problem, który wyznacza i determinuje działalność bohatera. Z chwilą, gdy zostaje on porwany przez wir zdarzeń dra-

<sup>54</sup> *Tamże*, s. 136.

<sup>55</sup> *Tamże*.

<sup>56</sup> W. K a y s e r, *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Dritte, erweiterte Auflage. Bern 1954. Francke Verlag. Wyd. 1: 1948.

<sup>57</sup> E. S t a i g e r, *Grundbegriffe der Poetik*. Dritte Auflage. Zurich 1956. Atlantis Verlag, s. 256.

matycznych, los zostaje ujęty jakby w arystotelesowski sylogizm, w którym z koniunkcji przesłanek: większej, normy etycznej, i mniejszej, jej naruszenia — wynika z logiczną konsekwencją konkluzja: katastrofa. Pustka patosu dramatycznego wypełnia się więc w oparciu o logiczny schemat problemu<sup>58</sup>.

Interesujące wydają mi się uwagi o języku dramatycznym, a także porównanie procesu dramatycznego do przewodu sądowego. Znamienne jest też powiązanie kategorii dramatycznych z sytuacjami życiowymi: zjawisko, które sygnalizowaliśmy już w związku z teoriami Gouhiera i Souriau.

Równie znana — a może jeszcze bardziej — jest u nas książka Kaysera *Das sprachliche Kunstwerk*. Po ogólną charakterystykę książki odesłać można do trzech recenzji: Władysława Szyszkowskiego, Mariana Szyrockiego i Janusza Szpotańskiego<sup>59</sup>. Sprawozdanie Szpotańskiego jest zresztą najciekawsze i najambitniejsze: autor nie tylko referuje tezy, ale wyjaśnia — w szerszym kontekście współczesnych postaw badawczych — filozoficzne zaplecze i przesłanki myślowe Wolfganga Kaysera.

Dzieło literackie jest tworem językowym (*das sprachliche Kunstwerk*), toteż w warstwie językowej szukać trzeba zasadniczych przyczyn zróżnicowania, także i wyróżnienia rodzajów literackich. W związku z rodzajami używa zresztą Kayser dwóch szeregów pojęć: liryka — epika — dramat i liryzm — epickość — dramatyzm. Pierwszy szereg nawiązuje do tradycyjnej triady, drugi — do kategorii wyrażających różne postawy, sposoby widzenia świata (*Weltauffassung*). To widzenie świata ma swe korzenie w języku („*in der Sprache selbst liegende Weltauffassung*“).

Dramat i epika mają trzy elementy wspólne: zdarzenia (*Geschehen*), przestrzeń (*Raum*) i postaci (*Figuren*). W poszczególnych utworach jeden z tych trzech elementów dominuje — zależnie od tego, który z nich narzuca swój prymat, mamy do czynienia z dramatem zdarzenia, przestrzeni lub postaci. Za „dramat przestrzeni“ uważa Kayser np. *miracles*, także sztuki historyczne...

Wniosek? Że zarówno po pomoc w przemyśleniu istoty dramatu, jak i po konkretne sugestie analityczne nie do Kaysera zapewne będziemy sięgać. Dlaczego? Dlaczego ten wielce uczony teoretyk, dobrze obznajmiony ze współczesnymi teoriami języka i filozofią, przypisujący rodzajom literackim ważną rolę — w gruncie rzeczy nie ma o nich nic do powiedzenia? Ośmielam się przypuszczać, że o tej jałowości zdecydowała nieudana próba pogodzenia ze sobą kilku — sprzecznych — założeń. Wskazał na niektóre z nich Szpotański: lingwistycznej podstawy z romantyczną poetyką organiczną i poszukiwaniem *Weltauffassung*. W rezultacie — książka Kaysera na pewno naszej wiedzy o dramacie w niczym nie pomnaża.

Stefania Skwarczyńska w *Zagadnieniach Rodzajów Literackich*<sup>60</sup> sygnalizuje też dwie pozycje francuskie z zakresu genologii ogólnej, a więc mówiące i o dramacie: Abbé C. Vincenta *Théorie des genres littéraires*<sup>61</sup> i Jean Suber-

<sup>58</sup> J. Szpotański w: *Pamiętnik Literacki*, 1960, z. 1, s. 305.

<sup>59</sup> W. Szyszkowski w: *Ruch Literacki*, 1960, z. 1/2, s. 107—113. — M. Szyrocki w: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1960, t. 2, z. 2, s. 140—146. — J. Szpotański w: *Pamiętnik Literacki*, 1958, z. 3, s. 297—308.

<sup>60</sup> S. Skwarczyńska w: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 1958, t. 1.

<sup>61</sup> Abbé C. Vincent, *Théorie des genres littéraires*. Éd. 21. Paris 1951. Wyd. 1: 1908.

ville'a *Théorie de l'art et des genres littéraires*<sup>62</sup>. Obie prace trzymają się właściwie tradycyjnych kategorii: Abbé Vincent — pozytywistycznej tezy o prawach rządzących rodzajami, Suberville — klasycystycznej czy klasycyzującej poetyki.

\*

W przeglądzie naszym wyszliśmy od najszerszych kontekstów: estetyki ogólnej i estetyki teatralnej. Następnym etapem stały się próby syntetycznego spojrzenia na cały system literatury: teoria literatury, teoria rodzajów literackich. Szukaliśmy miejsca dramatu w tych systemach. Spójrzmy teraz na prace zmierzające do stworzenia całościowej teorii dramatu czy choćby do uchwycenia zasadniczych jego praw.

Zatrzymamy się więc przy kilku pozycjach o najbardziej ambitnych i obiecujących tytułach: *Wesen und Formen des Dramas* Roberta Petscha<sup>63</sup>, *The Anatomy of Drama* Allana R. Thompsona<sup>64</sup>, *The Frontiers of Drama* Uny Ellis-Fermor<sup>65</sup>, *The Art of Drama* Ronalda Peacocka<sup>66</sup>, *Form and Meaning in Drama* H. D. F. Kitto<sup>67</sup>. Wybór tych kilku pozycji postaramy się uzasadnić; będziemy również próbowali usprawiedliwić się z pominięcia niektórych innych, pewne zaś chcielibyśmy przenieść na koniec naszego przeglądu. Takie — wysoce honorowe! — miejsce rezerwujemy np. dla wypowiedzi samych poetów teatru o własnym warsztacie i własnych przemyśleniach. Tam się znajdzie sposobność do omówienia teoryj Eliota, Brechta, Montherlanta, Frye'a.

Tylko jedno dzieło spośród wymienionych opatrzone jest podtytułem: *Allgemeine Dramaturgie*. To dzieło Roberta Petscha, który już przed wojną wydał fundamentalną teorię liryki i teorię form epickich. Najpewniej i trzecia wielka książka powstała przed wojną, skoro mogła się ukazać już w roku 1945.

Książka Petscha zmierza do systematycznego wykładu zarówno wszystkich elementów dramatu, jak i gatunków dramatycznych. Petsch nie usiłuje zrewidować samego pojęcia dramatu — pojęcie to wyrasta z niemieckiej tradycji badawczej, już w okresie międzywojennym zorientowanej głównie ergocentrycznie. Dramat widzi jednak Petsch w perspektywie realizacji teatralnej. Uwydatnia się to wyraźnie w analizie miejsca i czasu w dramacie. Partie te należą do najcenniejszych i wciąż jeszcze mogą się przydać. W związku z czasem w dramacie stawia Petsch trzy problemy: 1) rozciągłości czasowej (*Zeiterstreckung*), 2) trwania (*Zeitdauer*), 3) gęstości (*Zeitdichte*). Czas uzyskuje w dramacie jakby trzy wymiary: jest *sichtbar*, *merkbar*, *denkbar*. Stylizacja czasu, jego ukształtowanie w dramacie polega na rozciągnięciu, wzdłużeniu (*Ausdehnung*) czasu scenicznego, także na zgęszczeniu (*Verdichtung*). Rytm czasu reguluje poeta przy pomocy różnych sygnałów słownych, wizualnych lub dźwiękowych.

Konstruowanie przestrzeni uważa Petsch za zupełnie analogiczne. Czas i przestrzeń w dramacie stanowią jakby jeden wymiar, stąd nawet jego

<sup>62</sup> J. Suberville, *Théorie de l'art et des genres littéraires*. Paris 1948. Les Editions de l'École.

<sup>63</sup> R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas*. Allgemeine Dramaturgie. Halle 1945. Max Niemeyer.

<sup>64</sup> A. R. Thompson, *The Anatomy of Drama*. Berkeley a. Los Angeles 1946. University of California Press. Wyd. 1: 1942.

<sup>65</sup> U. Ellis-Fermor, *The Frontiers of Drama*. London 1945. Methuen.

<sup>66</sup> R. Peacock, *The Art of Drama*. London 1957. Routledge and Kegan.

<sup>67</sup> H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*. London 1956. Methuen.

zbitka słowna: *Zeit-Raum*. Jakkolwiek świadom związku z teatrem i ograniczeń, jakie teatr nakłada, podkreśla jednak Petsch i niezależność autora dramatycznego: może on korzystać ze swobody, jaką gwarantuje mu symboliczny charakter czasu i miejsca w dramacie.

Wiele uwagi poświęca Petsch postaciom dramatycznym (usuwając zresztą termin „charaktery“), najciekawsza i najbardziej pobudzająca jest jednak niewątpliwie analiza języka dramatu i jego rozległych możliwości. Obok dialogu — różnych form rozmowy — zatrzymuje się Petsch przy *Nebenformen*, za jakie uważa opowiadania, przemówienia, formy monologowe. Syntetyzując swoje długie rozważania o języku w dramacie stwierdza Petsch trzy prawa rządzące jego ukształtowaniem. Oto one: 1) prawo stylizacji — naturalistyczne naśladownictwo nie jest możliwe w dramacie, wszystko podlega konstrukcji, przetworzeniu; 2) prawo antynomii w dialogu; 3) mowa dramatu zarówno odsłania, jak i zakrywa, zawsze każe przeczuć dalsze perspektywy. Osobny rozdział poświęca też Petsch dźwiękowej formie wypowiedzi dramatycznej.

Spośród niemieckich badaczy swojej generacji Petsch niewątpliwie ogarnia największą problematykę i stawia ją w sposób najbardziej interesujący. Wyrządza on niewątpliwie Willi Flemminga<sup>68</sup>, Emila Ermatingera<sup>69</sup> czy Wilhelma Scholza, autora wydanej niedawno książki pt. *Das Drama: Wesen-Werden-Darstellung der dramatischen Kunst*<sup>70</sup>. Scholz zbiera w książce swej doświadczenia autora dramatycznego, usiłuje też ustalić prawa ogólne, nie wychodzi jednak poza komunały. Może bardziej oryginalne są tam tylko zestawienia z pozadramatycznymi formami, jak zagadka czy ballada.

W roku 1954 ukazała się w Brunzwicku niewielka książeczka Adolfa Beissa *Das Drama als soziologisches Phänomen*<sup>71</sup>. Książeczka zawiera też i rozdział pt. *Lese-drama*. Czyżby nawrót do przezwycięzonej już koncepcji dramatu książkowego? Przeciwnie — autor uważa lekturę tekstu za wstępne stadium (*Vorstufe*) do pełnej obiektywizacji, która jest procesem prowadzącym do uczestnictwa publiczności teatralnej w przedstawieniu. Na tym polega przede wszystkim społeczny charakter dramatu. Wywód autora opiera się na teorii obiektywizacji ducha (*Geistesphilosophie*), wyłożonej w pracy Hansa Freyera: *Theorie des objektiven Geistes*<sup>72</sup>.

Przegląd niemieckich pozycji zamknijmy nazwiskiem Arnulfa Pergera i omówieniem jego fundamentalnej pracy pt. *Podstawy dramaturgii*<sup>73</sup>. Autor, były profesor teatrologii na byłym uniwersytecie niemieckim w Pradze, już przed wojną wzniecił wielką dyskusję wydanym w 1929 r. studium pt. *Einortsdrama und Bewegungsdrama*<sup>74</sup>. Koncepcji i tytułowi książki patronowała teza, że ukształtowanie przestrzeni ma centralną funkcję w strukturze dramatu i daleko idące konsekwencje na płaszczyźnie wszystkich elementów. Miejsce sceniczne staje się więc podstawą wyróżnienia dwóch zasadniczych typów dramatu: *Einortsdrama* i *Bewegungsdrama*.

<sup>68</sup> W. Fleming, *Epik und Dramatik*. Karlsruhe 1925.

<sup>69</sup> E. Ermatinger, *Die Kunstform des Dramas*. Leipzig 1931.

<sup>70</sup> W. Scholz, *Das Drama: Wesen-Werden-Darstellung der dramatischen Kunst*. Tübingen 1956. Max Niemeyer.

<sup>71</sup> A. Beiss, *Das Drama als soziologisches Phänomen*. Braunschweig 1954. Waisenhaus Buchdruckerei u. Verlag.

<sup>72</sup> H. Freyer, *Theorie des objektiven Geistes*. Eine Einleitung in die Kulturphilosophie. Zweite Auflage. 1928. Teubner.

<sup>73</sup> A. Perger, *Grundlagen der Dramaturgie*. Graz/Köln 1952. H. Böhlau.

<sup>74</sup> A. Perger, *Einortsdrama und Bewegungsdrama*. Brunn 1929.

To samo wyróżnienie otwiera powojenne dzieło Pergera: *Podstawy dramaturgii*. Teza Pergera zostanie tu wzmocniona, argumentacja zaś rozbudowana o aspekty teatralne, których w pierwszej książce autor jeszcze nie dostrzegał. Do rozważań o dwóch typach dramatu dorzucono tu jeszcze część drugą, pt. *Allgemeine Gestaltungsprobleme*, o dość tradycyjnej problematyce (konflikt, akcja, postaci), i część trzecią: *Das theatralische Erlebnis*. W tej części miejsce w dramacie pojęte jest jako miejsce sceniczne, ograniczone przestrzenią sceny, zamknięte ścianą głębłą, różnie rozwiązywaną. Przy tej okazji omawia autor tendencje iluzjonistyczne w scenografii oraz kierunki, które zostają tu określone jako *Freiillusionismus*, a które należałoby nazwać właściwiej antyiluzjonizmem. Perger stwierdza zdecydowaną przewagę tych ostatnich tendencji, jak również idący z tym (rzekomo) w parze odwrót od jedności miejsca, od *Einortsdrama* (związek tych zjawisk — antyiluzjonizmu z jednością miejsca — oczywiście łatwo zakwestionować na przykładzie choćby *Huis-clos*, *En attendant Godot* czy *The Long Christmas Dinner*).

Warto też zasygnalizować interesujące rozdziały o roli światła i obrazu scenicznego w realizacji idei dramatycznej oraz rozważania o twórczym wkładzie reżysera. Szeroka problematyka, oryginalność ujęcia, prawdziwa znajomość teatru czynią dzieło Pergera pozycją ważną i wartą poznania.

Interesującą książkę Petera Szondiego omówiliśmy obszernie na innym miejscu<sup>75</sup>.

Gdy mowa o współczesnych autorytetach w sprawie dramatu na gruncie angielskim, nasuwa się nam kilka nazwisk: oczywiście Allordyce Nicoll, autor przedwojennej *Teorii dramatu*<sup>76</sup> i powojennej monumentalnej historii teatru, Ashley Dukes<sup>77</sup>, na pewno Henry Granville-Barker<sup>78</sup>, Wilson Knight, jeden z wielkich autorytetów w sprawach Szekspira... Na tym miejscu chcę jednak zreferować wypowiedzi młodszej generacji naukowej, tej, która wystartowała bezpośrednio przed wojną czy nawet już po wojnie. Pomijamy na razie studia historyczno-literackie, nieraz metodycznie bardzo cenne, oparte też na własnej koncepcji dramatu — obiecując sobie wrócić do nich później. Tymczasem zatrzymamy się przy czterech książkach, których same tytuły wskazują niewątpliwie na ambicje teoretyczne: *Granice dramatu*, *Forma i znaczenie dramatu*, *Sztuka dramatu*, *Elementy dramatu*.

*Granice dramatu* (*The Frontiers of Drama*) to tytuł zbioru studiów Uny Ellis-Fermor<sup>79</sup>. Niedawno zmarła badaczka dała się poznać już wcześniej znakomitym studium o dramacie okresu elżbietańskiego i jakobińskiego (*Jacobean*). Książka o granicach dramatu też zawiera kilka analitycznych studiów z bliskiej autorce epoki: XVI i XVII wieku. Studia te służą jednak za argument, za egzemplifikację dla jej teoretycznych tez.

Zasadnicze pytanie, jakie stawia tu sobie autorka, brzmi: czy dramat może wyrazić cały obszar ludzkiego doświadczenia? Czy są jakieś tereny wymykające się jego możliwościom? Jakie ograniczenia wynikają z samej formy dramatycznej?

<sup>75</sup> P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a/Main 1956. Stron 138. Por. recenzję: I. Sławińska, *Teoria dramatu współczesnego*. Dialog, 1958, nr 3, s. 115—118.

<sup>76</sup> A. Nicoll, *Theory of Drama*. New York 1923. Brentano.

<sup>77</sup> A. Dukes, *Drama*. London 1926.

<sup>78</sup> H. Granville-Barker: 1) *The Study of Drama*. New York 1934. Macmillan. 2) *The Use of Drama*. Princeton 1945. University Press.

<sup>79</sup> Zob. przypis 65.

Te obszary doświadczenia ludzkiego, przy których Una Ellis-Fermor stawia znak zapytania, to: 1) doświadczenie religijne człowieka, 2) epickie odtworzenie długiego łańcucha wydarzeń historycznych, 3) abstrakcyjna teza filozoficzna.

Pierwsza trudność obejrzana zostanie na przykładzie dramatu Milтона *Samson Agonistes*. Istnieje wprawdzie wiele dramatów, gdzie występuje nawrócenie bohatera, gdzie postać styka się z przeżyciem religijnym, utworów „propagandowych“ (tak określa autorka średniowieczny teatr religijny), ale dramatu, w którym samo przeżycie religijne stanowiłoby główny temat, prawie nie ma. Dramat Milтона uważa autorka za szczęśliwy wyjątek, świadczący jednak, że doświadczenie religijne nie leży poza granicami dramatu.

Trudność przedstawienia wydarzeń historycznych konfrontuje autorka z politycznymi sztukami Szekspira, w których głównym tematem staje się jednak nie sam proces historyczny, lecz sylwetka władcy — króla. Jeszcze ryzykowniejszym zadaniem jest stworzenie dramatu filozoficznego, dramatu, który ilustrowałby jakąś tezę abstrakcyjną. I to jednak jest możliwe; przykładem *Troilus i Kressyda* Szekspira.

Jak dramat może to osiągnąć? Jak może wychylić się poza granice swoich właściwych dramatycznych zadań? Una Ellis-Fermor nie pozostawia nas bez odpowiedzi. Odpowiedzi tej dostarczają — pośrednio — dwa studia, zawarte w zbiorze o funkcjach obrazowania w dramacie i o ujawnianiu nie wypowiedzianych myśli.

Za najważniejszy sposób przewycięzania ograniczeń dramatu uważa autorka metaforykę. Wylicza aż dziesięć funkcji obrazowania: służy ono przede wszystkim rozszerzeniu perspektyw znaczeniowych, pogłębieniu sensu sztuki, odsłonięciu „drugiego dna“. W równej mierze jednak metaforyka pomaga prezentacji postaci, ich myśli, przeżyć, jak i skróceniu procesu dramatycznego. Studium o funkcjach obrazowania zrobiło zresztą zasłużoną karierę: cytuje się je często po obu stronach oceanu.

Bardzo interesujący i bogaty jest też rozdział o ujawnianiu myśli w dramacie. Punktem wyjścia dla autorki staje się i tu pewne ograniczenie dramatu — trudność dramatycznego przedstawienia tych przeżyć i myśli postaci, których one same nie chcą wypowiedzieć.

Sytuacja dramaturga jest naprawdę nielatwa: jeżeli poprzestanie na wypowiedziach dialogu i zrezygnuje z innych sposobów ukazania nam przeżyć postaci, zuboży dzieło, pozbawi je szerszych perspektyw znaczeniowych. Jeśli zaś autor poświęci się szczegółowej analizie psychologicznej, jeśli stara się oddać wszelkie cieniowania doznań postaci, może zgubić akcję i napięcie dramatyczne.

Jakież wyjście z tego dylematu? W różnych epokach proponowano różne rozwiązania. Una Ellis-Fermor każe nam się przyjrzeć czterem sposobom przekazywania procesów myślowych postaci w dramacie. Te sposoby to: 1) wypowiedzi chóru, 2) monolog samych postaci, 3) ibsenowska metoda implikacji, 4) współczesne eksperymenty, nieraz sięgające do techniki innych sztuk (balet, film). Rozważania swe zamyka autorka pochwałą konwencji — na przekór wszelkim naturalistycznym próbom wywołania iluzji, konwencja teatralna klasycznych czy klasycyzujących epok osiąga zawsze i większą siłę wyrazu, i większą prostotę, i głębsze znaczenie.

Książka Una Ellis-Fermor jest tak instruktywna, oryginalna i „gęsta“ od problemów, że niewiele pozycji można by obok niej postawić. Warto jednak na pewno zasygnalizować i rzetelny wkład Kitto, Peacocka i Styana.

Kitto, filolog klasyczny, wykładowca literatury greckiej na uniwersytecie w Bristolu, doszedł do uogólniających wniosków o istocie dramatu poprzez analizę

tragedii greckiej. Już pierwsza jego większa praca na ten temat zwróciła uwagę<sup>80</sup>. Następnej książce dał Kitto tytuł, mówiący o wyraźnym przesunięciu zainteresowań w kierunku teoretycznym: *Form and Meaning in Drama*. I tu materiałem obserwacyjnym pozostała nadal tragedia grecka (oraz *Hamlet*), tok wywodów autora ilustruje jednak wyraźnie tezę o wewnętrznym, strukturalnym związku formy i znaczenia. Związek ten wyjaśni autor teoretycznie w jednym szkicu książki pt. *Dramat religijny i jego interpretacja (Religious Drama and its Interpretation)*. Z zasadniczych założeń dramatu religijnego, które stanowią obecność nadprzyrodzonej w dziele poetyckim dramatu, „dwupoziomowość“ sztuki, wynikają wszystkie dalsze konsekwencje strukturalne. Forma jest pochodną znaczenia. Stąd odsunięcie na dalszy plan bohatera, jego indywidualnych właściwości i przeżyć. Losy bohatera ujawniają prawo świata, moralny porządek świata (*world-order*), nadrzędny, niezależny od indywidualnych różnic między ludźmi.

Ten jedyny rozdział teoretyczny znalazł się w książce między kilkoma studiami, w których przeprowadza Kitto analizę sześciu tragedii greckich oraz *Hamleta*. Sąsiedztwo to nie jest bynajmniej przypadkowe. Właśnie analizowane przez siebie dramaty uważa Kitto za przykłady dramatu religijnego. Często interpretacja zarówno dramatu greckiego, jak i *Hamleta* zatrzymywała się jakby u wrót dzieła — zdaniem autora — właśnie dlatego, że nie stosowano jednego odpowiedniego tu klucza, który naprawdę otwiera te utwory: klucza dramatu religijnego.

Książka ma też wyraźne ostrze polemiczne, skierowane przeciw monomanii arystotelików. Za wiele nieporozumień, zamykających nam przez wieki całe dostęp do istotnego sensu tragedii greckiej, odpowiada właśnie Arystoteles i jego bezkrytyczni interpretatorzy. *Poetyka* analizuje tylko jeden rodzaj dramatu: „tragedię charakteru“, pomija natomiast zupełnie tragedię religijną Ajschylosa i Sofoklesa. Toteż formuły Arystotelesa nie dadzą się przyłożyć do tej tragedii.

Pobieżne zreferowanie głównych tez Kitto nie daje oczywiście należytego wyobrażenia o bogactwie książki i wielu inspiracjach badawczych, które tam można znaleźć. Pisząca te słowa korzystała już zresztą z tych inspiracji w swoim szkicu o istocie dramatu poetyckiego. Rozważanie o istocie dramatu religijnego zmierza tam bowiem do odkrycia praw rządzących dramatem poetyckim w ogóle.

Zarówno książka Uny Ellis-Fermor, jak i książka Kitto wyrosły z ich własnych, głównie przedwojennych, doświadczeń warsztatowych. Inaczej z pracą Ronald Peacocka: *Sztuka dramatu (The Art of Drama)*. Autor dał się już poprzednio poznać bardzo dyskusywaną pozycją *Poeta w teatrze*<sup>81</sup>, dopiero jednak w *Sztuce dramatu* zawarł pełny wykład swojej koncepcji.

Koncepcję tę musimy zobaczyć we właściwym jej kontekście — w kontekście estetyki semiotycznej. Autor nie odwołuje się wprawdzie do niej bezpośrednio, ale pojęcia, którymi operuje, pozwalają nam z całą pewnością rodowód ten ustalić. Punktem wyjścia staje się dla niego obraz (*imago, icon* u semiotyków) w jego różnych funkcjach. Na jednym końcu skali umieszcza Peacock obraz, do jakiego dąży nauka: obraz kopiujący wiernie rzeczywistość czy też oddający ją w sposób opisowy. Na drugim końcu znajduje się obraz o funkcji czysto symbolicznej. Przestrzeń pomiędzy dwoma biegunami wypełniają obrazy o podwójnym działaniu: i „reprezentatywnym“ (reprezentującym rzeczywistość), i ekspresywnym, najściślej właściwym sztuce. Dla każdego dzieła sztuki artysta musi znaleźć odrębną formułę obrazową (*formula-image*), obdarzoną siłą ekspresywną i skondensowanym znaczeniem. Formuła ta zawiera jądro znaczeniowe danego

<sup>80</sup> H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*. London 1939. Methuen.

<sup>81</sup> R. Peacock, *The Poet in the Theatre*. New York 1946. Harcourt, Brace.

dzieła. Wielokrotnie i z wielkim naciskiem będzie mówił Peacock o jednoczącej, unifikującej roli owej formuły obrazowej: staje się ona jakby zwornikiem struktury i znaczenia zarazem.

Oczywiście dzieła sztuki nie można sprowadzić do jednego obrazu. Dzieło to splot obrazów (*intertexture of imagery*); rodzaj obrazowania odróżnia poszczególne sztuki.

Dramat też należy ujmować jako splot obrazów. Przy takiej interpretacji obrazu, jaką przed chwilą poznaliśmy, wszystkie elementy dramatu zostaną uznane za obrazy. I tak akcja dramatu to też proces obrazowania, ale zarazem i proces, poprzez który narasta i ujawnia się znaczenie sztuki. Podobnie obrazami stają się postaci dramatu: obrazami ludzkiego losu. Nietrudno oczywiście dostrzec obrazową funkcję elementów scenerii! Także i język dramatu, przede wszystkim wiersz, stanowi szereg obrazów ruchowych i dźwiękowych.

Taka teoria obrazu musi oczywiście doprowadzić autora do pojęcia metafory. „Każda dobra sztuka to rozwinięta metafora“. Wśród wielorakich obrazów, które tworzą splot dramatu, największa rola przypada grze postaci — ona jest wyróżnikiem dramatu, najwłaściwszym mu środkiem wyrazu.

Książka Peacocka zawiera zwarty, spoisty system: jest to zarazem najobszerniejsza — jak dotąd — szczegółowa teoria dramatu „w nowym kluczu“ (*in a new key*) — kluczu semiotycznym.

Hasła panujące w książce Peacocka: obraz i znaczenie (*image and meaning*) — spotykamy też często w najnowszej ze znanych mi angielskich publikacji: *Elementy dramatu* Styana<sup>82</sup>. Rzecz jest jednak pomyślana popularyzatorsko, jako książka dla miłośników teatru i dramatu. Autor zmierza — według własnego sformułowania — do pełniejszego omówienia dramatu, do takiej analizy, która obejmuje zarówno jego słowne, jak wizualne i dźwiękowe elementy. „Sztuka może być równocześnie literaturą i teatrem“ — mówi Styan za Raymondem Williamsem. Jest dobrym dziełem literackim nie kosztem teatru, ale właśnie z powodu swoich teatralnych właściwości. I *vice versa*. Oczywiście zgodnie z tą tezą analiza dramatu nie może być tylko analizą tekstu, lecz zarazem i tych wszystkich implikacji tekstu, które poprzez grę aktorską sięgają do odbiorcy, więc pewnego procesu — procesu przeżycia teatralnego.

Może zdziwi nas fakt, że przy tych wszystkich założeniach autor poświęca niemal całą książkę analizie języka dramatycznego. Interesuje go jednak słowo nie tylko napisane, lecz i zrealizowane na scenie (*acted, seen and heard*) a także „struktura idei i wzruszenia“ w dialogu — w praktyce więc analiza dialogu prowadzi do poznania wszystkich elementów dramatu. Tej analizie poświęcona jest cała pierwsza część książki, obejmująca rozdziały o wymownych tytułach: *Dialog dramatyczny to więcej niż rozmowa* lub *Wiersz dramatyczny to więcej niż dialog wierszowany*. W części tej Styan chce uwydatnić, „co autor zawdzięcza pisanemu słowu i co słowo zawdzięcza głosowi, gestyce i ruchowi aktora“<sup>83</sup>.

W drugiej części zbliża się Styan do zagadnień bardziej syntetycznego charakteru. Część ta nosi też znamieny tytuł: *Orkiestracja*. Przygląda się tu autor narastaniu wrażeń, tempu akcji, kształtowaniu znaczeń, postaciom. Wreszcie trzecią i ostatnią część poświęca uczestnictwu widza, formowaniu sądów wartościujących, przeżywaniu sztuki. Książkę zamyka paradoksalna formuła, służąca za tytuł ostatniemu rozdziałowi: *Chodzenie do teatru jako sztuka* (*Playgoing as an art*). Popularny charakter książki sprawia, że bibliografia tam zawarta jest dość

<sup>82</sup> J. L. Styan, *The Elements of Drama*. Cambridge 1960. University Press.

<sup>83</sup> *Tamże*, s. 84.



uboga — wskazuje tylko na ogólne i łatwe pozycje. Nazwiskiem Styana zamykamy krótkie sprawozdanie z wkładu angielskich badaczy we współczesną teorię dramatu.

Jeszcze parę słów o terenie amerykańskim. Wspomnieliśmy już o wielkiej „karierze“, jaką robią kategorie dramatyczne wśród filozofów i estetyków. Przy okazji zwrócono szczególną uwagę na wypowiedzi Francisa Fergussona, zresztą już odnotowane i w polskich czasopismach literackich.

Tezy Fergussona, zawarte w obu jego książkach, zyskały sławę nie tylko na gruncie amerykańskim. Nazwisko to wymienia się dziś wśród najbardziej wpływowych krytyków i teoretyków teatru — obok nazwisk Johna Gassnera i Erica Bentleya.

John Gassner — to niewątpliwie „człowiek teatru“. Przez piętnaście lat był jednym z kierowników ambitnej Gildii Teatralnej (Theatre Guild) w Ameryce, inscenizatorem, krytykiem teatralnym i autorem. Obecnie wykłada też w Szkole Teatralnej Yale University w New Haven. Ma za sobą kilkanaście publikacji: większość stanowią antologie współczesnego dramatu amerykańskiego czy europejskiego. Dramat współczesny, jego kierunki, tendencje i formy stały się zresztą przedmiotem kilku książek Gassnera, m. in. zbioru studiów pt. *Teatr naszych czasów (Theatre in Our Times)*<sup>84</sup>.

Ścisłej teoretyczny charakter mają dwie publikacje Gassnera: *Inscenizując sztukę (Producing a Play)* oraz *Ludzkie stosunki w teatrze (Human Relations in the Theatre)*. Drobniejsze wypowiedzi Gassnera (np. o tragedii) publikowały nasze pisma literackie, przede wszystkim *Dialog*. Wypowiedzi te nie tworzą zresztą zwartego systemu — autorytet swój zawdzięcza Gassner swojej działalności krytyka i pedagoga teatralnego.

Eric Bentley, znacznie młodszy od Gassnera, jest też raczej krytykiem teatralnym niż teoretykiem dramatu. Bardziej jednak świadomie niż Gassner szuka ogólnych praw, wiąże ze sobą fakty. Toteż jego książka *Dramaturg jako myśliciel (The Playwright as Thinker)*<sup>85</sup> przynosi niewątpliwie cenny wkład. Dwa studia o tragedii „w nowym przebraniu“ obfitują w uwagi o istocie tragedii; ciekawe są też refleksje o komedii w szkicu o różnorodnych przeżyciach i typach komizmu.

Wspomnieliśmy poprzednio o rozważaniach filozofów amerykańskich nad istotą dramatu — przed chwilą przypomniano trzech najbardziej wpływowych krytyków. Na innym miejscu zreferowany został amerykański spór o tragedię i omówione wcale już liczne prace o tragedii<sup>86</sup>. O pracach poświęconych wyłącznie próbie całościowego ujęcia struktury dramatu nie było dotąd mowy. I nie będzie. Prac takich bowiem na gruncie amerykańskim dotąd nie stworzono.

Ta kategoryczna (i nieostrożna) teza wymaga oczywiście pewnego omówienia, nigdzie bowiem — zapewne — nie ukazuje się tak wiele jak właśnie w USA komentowanych antologii, podręczników dramatopisarstwa, popularnych książeczek wprowadzających w istotę teatru, inscenizacji, gry aktorskiej. Nietrudno zrozumieć, dlaczego w tym wielomilionowym kraju z bardzo szczupłą tradycją teatralną rośnie zapotrzebowanie na tego rodzaju literaturę. Tłumaczy to w wielkiej mierze na pewno głód teatru i ogromnie prężny ruch teatrów amatorskich, zwłaszcza w środowiskach uniwersyteckich. Teatr Stanów Zjednoczonych stawia na młodzież akademicką: w każdym niemal uniwersytecie istnieje teatr, nieraz świetnie wyposażony, przy bardzo wielu zaś — szkoła teatralna czy choćby Department of Drama,

<sup>84</sup> J. Gassner, *Theatre in Our Times*. New York 1954. Crown Publishers.

<sup>85</sup> E. Bentley, *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*. New York 1955. Wyd. 1: 1946.

<sup>86</sup> Sławińska, *Spór o tragedię redivivus*.

udzielający normalnych stopni akademickich. Do tej młodzieży adresowane są właśnie wspomniane wydawnictwa podręcznikowe czy popularyzatorskie.

Są zresztą nieraz świetne, znakomicie pomyślane, inteligentne, jak wymieniona już książka Brooksa i Heilmana *Zrozumienie dramatu* (*Understanding Drama*), zawierająca nie tylko znakomitą analizę szeregu sztuk (np. *Henryka IV* czy *Szkoły obmowy*), ale i wykład własnej koncepcji dramatu. W koncepcji tej pierwsze i naczelnie miejsce przyznano dialogowi. „Nie ulega kwestii — piszą autorzy — że prawdziwy dramat jest przede wszystkim sztuką słuchową [*an auditory art*] i że dialog jest jej pierwotnym elementem“.

Bardzo reprezentatywną dla terenu amerykańskiego publikację mam teraz w ręku. Nosi ona obiecujący tytuł: *Przeżycie dramatyczne* (*The Dramatic Experience*<sup>87</sup>). Zamiast spodziewanego wykładu znajdziemy tu przede wszystkim pełny tekst kilkunastu utworów dramatycznych, od *Króla Edypa* po *Śmierć komiwojażera*. Teksty zaopatrzone są w krótkie wyjaśnienia, które mają wprowadzać najpierw w główne elementy dramatu, następnie zaś w istotę wizji komicznej i tragicznej. Te naczelnne elementy to akcja, temat i charakter. Pełne przeżycia czy doświadczenia dramatyczne można osiągnąć w czytaniu, pod warunkiem, że czytelnik zdoła się przekształcić w inscenizatora, aktora i reżysera czytanej sztuki: „że zdolny jest sobie unaocznic [to visualize] całe przeżycie zgodnie z intencją twórcy wyrażoną w tekście“.

Do środowisk uniwersyteckich, do młodzieży zgrupowanej dokoła teatrów akademickich i Departments of Drama adresowana jest też książka Allana Reynoldsa Thompsona pod ambitnym tytułem *Anatomia dramatu* (*The Anatomy of Drama*)<sup>88</sup>.

Uderza w niej silnie akcent na przeciwstawienie dramatu — teatrowi. Sztuka dramatyczna, zdolna pomóc w uratowaniu naszej kultury, urodzi się w świecie, który będzie raczej „*drama-minded*“ niż „*theater-minded*“. Opozycję tę możemy zrozumieć oczywiście dopiero w kontekście stosunków amerykańskich, zwłaszcza w owych latach, gdy potężny ruch *off-Broadway* bierze w obronę prawa tekstu, sztukę dramatu przeciwko komercyjnym naciskom Broadwayu. Jednocześnie jednak autor przyznaje, że pełna realizacja i pełne przeżycie dramatu wymagają współpracy teatru.

*Anatomia dramatu* ma przede wszystkim charakter podręcznika uniwersyteckiego: daje systematyczny wykład środków, które konstruują utwór dramatyczny, i głównych jego gatunków. Dramat widzi autor w kategoriach sztuki narracyjnej (*narrative medium*) — stąd oczywiście prymat przypisuje akcji.

Uwagę autora przykuwa przede wszystkim struktura niespodzianki, zaskoczenia, jako centralnego efektu, którym operuje dramaturg. Poza tym absorbuje go problem jedności, realizowanej w akcji, bohaterze, temacie, wreszcie w ogólnym przeżyciu, wzruszeniu. To jest ta najwyższa jedność, która ogniskuje poszczególne elementy dramatu i wyjaśnia rozbieżności. W kategoriach tych (akcja, niespodzianka, jedność) znać wyraźny wpływ *Poetyki* Arystotelesa, która w następnych latach miała zrobić tak wielką karierę w Ameryce.

\*

Na tym kończymy przegląd ogólnych, teoretycznych pozycji związanych z dramatem. Oddzielnym szkicem spróbujemy objąć koncepcje samych twórców

<sup>87</sup> J. Bierman, J. Hart, S. Johnson, *The Dramatic Experience*. Prentice Hall 1958.

<sup>88</sup> Zob. przypis 64.

(np. Eliota, Brechta) oraz studia monograficzne, poświęcone czy to całym okresom (jak praca Jacquesa Scherera o dramaturgii klasycznej)<sup>89</sup>, czy to analizie pewnych zagadnień (np. styl Racine'a). Jak wspomniano, metodyczny zysk z takich prac jest niemal z reguły znacznie większy niż z rozważań teoretycznych. Ale i orientacja w tych ostatnich nie jest bez pożytku.

Warto zamknąć ten przegląd krótkim podsumowaniem, zwłaszcza że układ naszego sprawozdania mógł się wydać nie dość jasny: starano się tu bowiem wyodrębnić ujęcie dramatu w perspektywie estetyki ogólnej, w perspektywie różnych teorii dzieła literackiego i wreszcie całościowe próby „anatomii dramatu” — od *echt* niemieckiej i uczonej dramaturgii Petscha po amerykańskie podręczniki popularne. Z takiego planu wynikło rozproszenie — i nieraz sztuczne może rozbieżności — studiów reprezentujących jeden kraj, np. do pozycji amerykańskich wypadło nawiązać trzykrotnie. Nie dążyliśmy jednak do przedstawienia wkładu poszczególnych narodów. Zresztą i znaczne luki w tym przeglądzie stałyby tu na przeszkodzie.

Mimo tych oczywistych luk omówiony materiał upoważnia — jak się zdaje — do kilku wniosków ogólnej natury:

1) Sprawa dramatu jest wciąż aktualna i żywotna — wielu badaczy (Gouhier, Souriau, Amerykanie) wiąże dramat z centralnymi zagadnieniami człowieka i kultury współczesnej, wskazują na oczywiste związki i uwarunkowania.

2) Nowe koncepcje w zakresie „*sciences humaines*” (egzystencjalizm, estetyka semiotyczna, kierunki antropologiczne) skłaniają do rewizji i skonstruowania nowej dramaturgii.

Najnowsze próby każą spojrzeć na dramat z różnych perspektyw: filozofii sztuki, ontologii egzystencjalnej, socjologii, psychologii. Dramat zostanie wprowadzony w szerokie i nieoczekiwane konteksty, skonfrontowany np. — z architekturą (*Architecture et Dramaturgie*).

3) Przy wszystkich tych usiłowaniach spojrzenia na dramat z perspektywy innej sztuki czy nauki, zachowana zostaje jedna perspektywa stała: perspektywa teatru. Stałe powraca refren: dramat jest partyturą teatralną — nawet wtedy, gdy przyznamy mu samoistny byt utworu literackiego. Pełne przeżycie dramatu wymaga współpracy aktora, reżysera, scenografa, przynajmniej zaś takiej aktywizacji naszej wyobraźni, byśmy mogli sami przy lekturze własnej tych wszystkich ludzi zastąpić.

4) Dopiero ostatnie lata przyniosły pierwszą ambitną próbę stworzenia filozofii dzieła teatralnego. Próba ta wyszła spod pióra Gouhiera. Bogactwo problematyki i sam sposób jej przedstawienia sprawiają, że dzieło to zajęło pozycję szczególną i jedyną.

5) Nowe spojrzenia na dramat każą zupełnie inaczej zobaczyć sprawę akcji czy postaci. Pojęcie akcji przepracowali szczególnie interesująco neoarystoteliści amerykańscy oraz badacze mitów. Problematykę postaci odświeżyły ożywcze soki egzystencjalizmu i personalizmu.

6) Obok tradycyjnie omawianych elementów (takich jak akcja czy postać dramatu) przedmiotem zainteresowania stały się nowe zagadnienia, ledwo szkicowane przed wojną: czas, przestrzeń sceniczna i teatralna, pejzaż dramatyczny, metaforyka. Przyjrano się też bliżej strukturze dramatu, jego możliwościom i ograniczeniom.

7) Zmienił się też język naukowy, terminologia. Wprowadzono wiele nowych określeń. Sygnalizowaliśmy już szczęśliwe propozycje terminologiczne Gouhiera

<sup>89</sup> J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris 1950. Nizet.

i Souriau (dzieło teatralne, miejsce sceniczne i teatralne, pejzaż dramatyczny, mikrokosmos sceniczny i makrokosmos teatralny).

8) Problem gatunków dramatycznych jest na ogół pomijany. Bardziej interesują badaczy kategorie estetyczne, takie jak dramatyczność, tragizm, komizm. Wyjątek stanowi tragedia, która stała się przedmiotem długotrwałych kontrowersyj po obu stronach Atlantyku. Spór ten zrodziły jednak nie spekulacje teoretyków, lecz próby autorów współczesnych → próby stworzenia tragedii współczesnej.

W bardzo bliskim związku z tym sporem pozostaje też bujna dyskusja o istocie dramatu poetyckiego, poezji w dramacie, funkcjach wiersza.

Estetyka normatywna od dawna już uwiędła; wydaje się, że i opis jako metoda poznawcza przeżywa swój zmierzch. Rodzą się dociekliwsze pytania o strukturę dzieła i o funkcję poszczególnych elementów. Ale i one nie wystarczają: nie ukojona myśl chce drążyć jeszcze głębiej, dochodzi ostatecznego sensu, znaczenia każdego zjawiska, chce poznać istotę bytów. Szuka wreszcie związków między rzeczami, chce obejrzyć rzeczy w różnych zestawieniach, spojrzeć na nie z bliska i z daleka, z dołu i z góry, przez różne szkła. Dzieło teatralne wciągnięte zostało w krąg tych różnych dociekań, w aurę intelektualnego wibrowania.

W imię „filozoficznego powołania naszej epoki“ wezwano do ufilozoficznienia i tej problematyki — i głos ten został usłyszany.

*Irena Stawińska*