

Maria Majewska-Kwiatkowska

Francusko-polskie sympozjum poświęcone zagadnieniom dramatu i teatru awangardy (Wrocław-Karpacz, 24-28 kwietnia 1977)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 69/1, 395-400

1978

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

FRANCUSKO-POLSKIE SYMPOZJUM
POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM DRAMATU I TEATRU AWANGARDY

(Wrocław—Karpacz, 24—28 kwietnia 1977)

Symposium to zostało zorganizowane z inicjatywy Uniwersytetu Wrocławskiego, a właściwie instytutów polonistyki i romanistyki. W obradach uczestniczyli wybitni znawcy teatru, przedstawiciele uniwersytetów z Francji, Belgii, Polski, oraz praktycy teatru reprezentujący środowisko wrocławskie.

Zamierzeniem naukowym konferencji była konfrontacja poglądów dotyczących problematyki polskiego i francuskiego teatru awangardowego XX wieku. Referaty, wygłaszane w języku francuskim¹, obejmowały szeroki krąg zagadnień: mówiono o problematyce struktury dramatu w. XX, spierano się o pojęcie awangardy, wnikliwie interpretowano pewne zjawiska typowe dla teatru lat pięćdziesiątych, analizowano także twórczość kilku dramaturgów polskiej i francuskiej awangardy (Jarry, Adamov, Beckett, Witkiewicz, Gombrowicz, Różewicz, Mrożek), zaprezentowano również przykłady awangardowej twórczości dramatycznej lat siedemdziesiątych.

Trudno byłoby złożyć dokładne sprawozdanie ze wszystkich referatów wygłoszonych w trakcie symposium. Ograniczymy się przeto do przedstawienia tych prac, w których zostały zanalizowane najistotniejsze problemy badawcze.

Gdy mowa o awangardzie, w sposób niejako naturalny wynika konieczność naszkicowania definicji zjawiska awangardy i jego zakresu — kategorii, według których można byłoby wyodrębnić je z życia artystycznego epoki. Definicję najmniej kontrowersyjną, a jednocześnie dość pojemną dla wielu przejawów awangardy sformułował Janusz Degler (Wrocław) w referacie pt. *S. I. Witkiewicz i polska awangarda*. Według niego zjawisko awangardy, związane z dynamiką procesu historycznoliterackiego, jest efektem ruchu kolektywnego w ramach jakiejś grupy pokoleniowej.

Taka właśnie koncepcja zjawiska bliska była Allainowi van Crugtenowi (Bruksela), który w referacie *Problematyka dramatu w studium o awangardzie przygotowanym przez Uniwersytet w Brukseli* przedstawił spójną charakterystykę awangardy teatralnej XX wieku. Autor referatu, określając status twórcy awangardy teatralnej, zauważa, że przełomowy okazał się dla teatru wzrost rangi strony widowiskowej spektaklu, a w konsekwencji i jej twórcy. Reżyser zdobył sobie autonomię uniezależniając się od innego twórcy, autora tekstu dramatycznego. Działalność praktyków teatru i dramaturgów zwykle szła odrębnymi torami, czasem dochodziło do współpracy kolektywnej (dadaści, formiści, „Théâtre du Soleil”) lub indywidualnej (Meyerhold i Majakowski). Prekursorami awangardy byli praktycy teatru. Ich innowacje wyprzedziły znacznie nowatorskie poczynania dramaturgów.

¹ Nazwę oryginalną symposium oraz wykaz wygłoszonych referatów podajemy na końcu sprawozdania.

Przyczyniła się do tego rewolucja naukowa i techniczna, która spowodowała ewolucję materialnych środków wyrazu.

Van Crugten rozpatruje awangardę teatralną w trzech aspektach: tekstu dramatycznego, scenografii i gry aktorów. Pisarstwo awangardowe cechują: dezintegracja tradycyjnych form, antyrealizm, melanż gatunków dramatycznych, nowoczesny język (słownictwo naukowe, techniczne). W dziedzinie scenografii charakterystyczne jest wprowadzanie nowoczesnej techniki, opozycja wobec realistycznej dekoracji, łączenie różnych dyscyplin (muzyka, taniec, kino). Przekształcenie warsztatu gry aktorskiej wyraziło się w narzuceniu aktorom metody gry w systemie, przekreślony został teatr gwiazd, którego podstawową działalnością był popis aktorów-solistów, którzy skupiali na sobie całe zainteresowanie publiczności, a inne elementy spektaklu zajmowały uwagę widza jedynie marginesowo. Teatr awangardy rezygnuje więc z *mimesis* i dąży do wyzwolenia się od hegemonii literatury. Według autora referatu na uwagę zasługuje również fakt, iż celem spektaklu staje się kreacja rzeczywistości gry (a nie rzeczywistości obrazu, jak to było w teatrze tradycyjnym); w grze tej winna współuczestniczyć publiczność.

Z kolei Józef Heistein (Wrocław) nakreślił panoramiczną wizję nowatorskich nurtów w teatrze polskim i francuskim, uwzględniając ich podobieństwa i różnice. W referacie *Linia rozwoju dramatu awangardowego*, wychodząc od semantyki militarnej pojęcia awangardy, wykazał, iż działalność dramaturgów-nowatorów, choć nieregularna w swym przebiegu, układa się w pewną ciągłość. Szkicując obraz tego zjawiska we Francji, autor podkreślił prekursorską rolę A. Jarry'ego, który zainicjował zerwanie z teatrem naturalistycznym i psychologicznym. Podobne założenia postulowali również G. Apollinaire i P. A. Birot, którzy sformułowali poetykę teatru awangardy, zakładając konieczność osłabienia konwencji, zerwania z tradycyjnymi środkami ekspresji. Krąg nowatorów byłby niekompletny bez A. Artauda, który stworzył ideologię nowego teatru. Zdaniem Heisteina na uwagę zasługuje także twórczość dramatyczna L. Pirandella zrywającego z tradycyjną strukturą dramatu. Na tle awangardy francuskiej wyraźnie zarysował się odmienny charakter polskich inicjatyw zmierzających do odnowy teatru, które początkowo były związane z problematyką narodową i z tradycją romantyczną (Wyspiański). Dopiero w latach dwudziestych, głównie dzięki twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, następuje zbliżenie polskiego teatru awangardowego do nowych nurtów teatru europejskiego.

Problematykę genezy nowatorskiego ruchu teatralnego we Francji analizowali, szczególnie Décaudin i Béhar.

Michel Décaudin (Paryż) naświetlił powiązania awangardy teatralnej z tendencjami sztuki XX wieku. W referacie pt. *Teatr i poezja XX wieku* stwierdza, że poezja w teatrze awangardowym funkcjonuje w sposób szczególny, tak iż teatr ten nie wpisuje się w żadną tradycję teatru poetyckiego. Apollinaire, poeta i zarazem jeden z pierwszych dramaturgów nowego teatru, a podobnie też Birot podkreślali kosmiczny charakter przedstawienia, sprzeciwiali się konwencjom teatru naturalistycznego oraz psychologicznego — w imię nowej koncepcji dramaturga-demiurga, który jako artysta winien kreować w swoim dziele nową rzeczywistość, wartość oryginalną. Fakt ten pociąga za sobą ewolucję struktury dramatu: zerwanie z realizmem, wprowadzenie nowej, apsycho logicznej postaci, nieokreślanie czasu ani miejsca akcji, dbałość o odpowiednią strukturę poetycką języka. Décaudin jest zdania, iż tego „nowego ducha” do teatru XX-wiecznego wniosła właśnie poezja epoki, postulująca kreacyjny charakter sztuki (poezja orficka Apollinaire'a). Poezja, konkluduje autor referatu, jako najistotniejsza wartość kształtująca wszystkie poczynania artystyczne, umożliwiła również odrodzenie się teatru w XX w. po jego zerwaniu z tradycyjnym teatrem XIX-wiecznym.

Henri Béhar (Paryż) w referacie *Awangarda jako względność uogólniona. Dramaturgia Alfreda Jarry'ego i teatr naszych czasów* omówił wartości modelujące strukturę dramatu awangardowego i ich przesłanki naukowe i filozoficzne. Ustalenie zasad struktury nowego dramatu przyczyniłoby się do wzbogacenia rozważań o specyfice teatru awangardy. Béhar analizował twórczość dramatyczną Jarry'ego jako inicjatora nowatorskich poczynań w teatrze. Już w 1894 r. Jarry sformułował postulat, aby uważać dzieło dramatyczne za utwór wieloznaczny, tzn. iż równoprawne są wszystkie warianty interpretacyjne utworu. Różnorodność interpretacji wpływa konsekwentnie z nowej organizacji struktury dramatu. Charakterystyczne są dla niej: odrzucenie *mimesis* w imię teatralności, nietradycyjna konstrukcja postaci, uniwersalizacja czasu i miejsca akcji. Ambicją dramaturga było, według Béhara, uczynić scenę takim miejscem, w którym widz mógł odczuwać czas w stanie czystym. Autor referatu znajduje podobieństwo między taką koncepcją czasu i przestrzeni a założeniami teorii względności Einsteina. Na podstawie tych zbieżności Béhar proponuje dla twórczości Jarry'ego określenie: dramaturgia „relatywistyczna”. Jego dzieło kontynuowane jest przez dramaturgów lat pięćdziesiątych, ich dorobek można również określić mianem dramaturgii „relatywistycznej”, gdyż przyswoili oni sobie w pełni nową organizację struktury dramatu. Béhar tłumaczy wieloznaczny charakter utworów dramatycznych naturą znaków teatralnych. Natomiast za niespójną budową akcji kryje się inna od tradycyjnej (logicznie spójnej) wizja rzeczywistości. Twórcy awangardy czerpią materiał dramatyczny raczej z surrealistycznej rzeczywistości Bretona niż ze świata podporządkowanego logice Pascalowskiej. Ta nowo kreowana rzeczywistość teatralna wymaga i od widza innej lektury, posługiwanie się logiką kartezjańską jest w tym wypadku całkowicie bezowocne.

Michel Lioure (Clermont-Ferrand) w referacie *Okrucieństwo w teatrze awangardy* zwraca uwagę na zastanawiające bogactwo przejawów okrucieństwa, które wydaje się wartością organizującą konsekwentnie świat dramatycznego pisarstwa Becketta, Ionesco, Adamova czy Arrabala. Prekursorem takiej koncepcji rzeczywistości teatralnej jest A. Artaud. Badając wnikliwie samo zjawisko (autor referatu przypuszcza, iż w genealogii tego „teatru okrutnego” można znaleźć również i ślad powikłań losowych jego twórców, jak np. neuroz Adamova, nieszczęśliwego dzieciństwa Arrabala), Lioure wyodrębnia agresję moralną, fizyczną, językową, sceniczną. Podkreśla bardzo istotne podobieństwo założeń „teatru okrutnego” i spektaklu happeningowego — ich celem jest bulwersowanie publiczności, atakują więc widza tematyką, językiem, inscenizacją sztuki, a intencją finałową tego ataku jest wytrącenie widza z jego tradycyjnej bierności konsumenta.

Taki pogląd na teatr awangardy bliski był Halinie Saweckiej (Lublin), która w referacie pt. *Języki awangardy teatralnej* wyszła z założenia, iż przyczyną odmiennej w teatrze awangardowym organizacji tworzywa słownego jest przypisanie mu innej funkcji: język winien bulwersować odbiorcę. Dramaturdzy dążąc do destrukcji języka teatru mieszczańskiego doprowadzili do unicestwienia teatru tradycyjnego — konkluduje autorka.

Strukturze dramatu, a właściwie jednemu z jej elementów, przestrzeni, poświęcił Jan Błoński (Kraków) swoje wystąpienie, zatytułowane *Przestrzeń w dramacie XX wieku*. Zakładając, iż kryzys przestrzeni jest zjawiskiem charakterystycznym dla dramaturgii współczesnej, prześledził na bogatym materiale dramatycznym francuskim i polskim (Ionesco, Beckett, Genet, Wyspiański, Gombrowicz) funkcjonowanie przestrzeni w powiązaniu z innymi elementami struktury (postaciami). Konkluzją jest klasyfikacja wariantów przestrzeni w dramacie XX wieku.

Tematem referatu Anny Ubersfeld (Paryż) była *Nowoczesność pisarstwa Adamova*. Chociaż utwory Adamova cenione są wysoko przez ludzi teatru (Vilar przekłada go nawet nad Claudela), to jednak nie zaznał on nigdy takiej popularności jako Ionesco czy Beckett. Referentka podkreśliła, iż najlepsze są pierwsze

utwory Adamova, klucz zaś do ich właściwej lektury stanowi biografia pisarza. Z tego założenia wyszedł również Planchon wystawiając w 1953 r. dwie jego sztuki — jako luźne obrazy powiązane jedynie postacią pisarza. Autorka uważa, iż jedną z oryginalnych cech twórczości dramatycznej Adamova jest jawne utożsamianie się pisarza z protagonistą sztuk. Pisarz przenosi na barki postaci trapiące go kompleksy. Ubersfeld komentuje ten zabieg w szerszym aspekcie: neurozy, których ofiarą padł dramaturg, są efektem konfliktu jednostki ze społeczeństwem, efektem tragicznym, gdyż jedyna to możliwa reakcja jednostki na presję wywieraną przez społeczeństwo.

Renata Modrzevska - Węglińska (Wrocław) w referacie *Gra i iluzja sceniczna w teatrze Becketta* analizowała specyfikę funkcjonowania konwencji teatralnych w dramaturgii tego twórcy.

W bogatym zestawie referatów dotyczących problematyki awangardy teatralnej XX w. nie zabrakło analiz najnowszej produkcji dramatycznej „spadkobierców duchowych” teatru lat pięćdziesiątych. Do nich zaliczył Robert Horville (Lille) G. Garrana, autora sztuki *Le Rire du fou*. Sztuką tą rządzą wartości, które 20 lat temu organizowały rzeczywistość teatralną dramatów Ionesco, Becketta, Adamova, mianowicie: alienacja współczesnego człowieka i presja społeczeństwa na jednostkę. Również i dramat Toma Stopparda pt. *Rosencrantz and Guildenstern are dead* omówiony przez Jean-Claude'a Bouffarda (Clermont-Ferrand) świadczy o trwałości dziedzictwa teatralnej awangardy.

Polska awangarda teatralna XX w. reprezentowana była twórczością Gombrowicza, Różewicza, Mrożka.

Problematyka przestrzeni, sygnalizowana przez Błóńskiego jako jedno z zagadnień o kapitalnym znaczeniu dla ukształtowania się oryginalnej struktury dramatu XX-wiecznego, znalazła się w centrum dociekań Andrzeja Falkiewicza (Wrocław), który analizując w referacie *Scena u Gombrowicza* organizację przestrzeni w teatrze, konfrontuje koncepcję przestrzeni polskiego dramaturga z propozycjami europejskiej awangardy teatralnej (Beckett, Genet, Pirandello). Podkreśla, iż nowatorstwo teatru lat pięćdziesiątych, polegające m. in. na zerwaniu z tradycyjną konwencją teatralną, spowodowało konieczność stworzenia nowych zasad funkcjonowania sceny i postaci. Porównując organizację przestrzeni w teatrze Becketta i Różewicza, referent stwierdza, iż teatr Różewicza jest teatrem otwartym na świat zewnętrzny, tak że sztuki mogłyby być wystawiane nie tylko na scenie, ale np. na ulicy. Bohaterem teatru Różewicza jest ekstrawertyk. Teatr Becketta natomiast reprezentuje odmienny wariant przestrzeni — to teatr sceny zamkniętej, a protagonista jest introwertykiem. Introwertyzm prowadzi do absolutnego osamotnienia bohatera, czego konsekwencją jest scena zamknięta hermetycznie, wewnętrzna, „psychiczna”.

Teatr Gombrowicza nie wpisuje się w żaden z poprzednich wariantów, przeplatają się tam sekwencje scen zamkniętych i otwartych. Taka kompozycja sceny obrazuje walkę dwóch sił w psychice bohatera: siły wewnętrznej i siły zewnętrznej; bohater Gombrowicza usiłuje istnieć jako indywiduum i jako postać sceniczna. Niemożność egzystencji świata przedstawionego jest powodem rozdarcia iluzji scenicznej, którą potem wprowadza się na nowo. W sztukach Gombrowicza obserwujemy więc permanentny ruch, będący raz otwarciem, w którego rezultacie widz nabiera dystansu do akcji, a raz zamknięciem, które niejako odradza zniszczoną uprzednio iluzję sceniczną. Jak konstatuje autor referatu, Gombrowicz w swoich sztukach uciekał się często do parodii, transformując stare konwencje teatralne, i tak *Iwona, księżniczka Burgunda*, *Ślub* są parodiemi sztuk Szekspira, *Operetka* — parodią operetki. Posługując się tym zabiegiem Gombrowicz zwracał uwagę widza na teat-

ralność życia społecznego. Pokazywał człowieka jako „wiecznego aktora”, który gra istotę ludzką. Gombrowicz stworzył własną scenę, aby móc demaskować zastale już konwencje teatralne. Przyczyna takiej postawy dramaturga leży w pozornie paradoksalnej nieufności wobec teatru. Faktem jest, iż z teatru Gombrowicza widz zapamięta raczej dowcipnie podaną replikę niż obraz sceniczny, który nie jest zdolny zawiadnąć jego wyobraźnią. Teatry Gombrowicza i Geneta są sobie pokrewne. Wspólny jest ich twórcom brak zaufania do teatru, w imię czego niszczą iluzję sceniczną. Gombrowicza i Geneta, spadkobierców Pirandella — chociaż poszli inną drogą niż twórcy teatralnej awangardy lat pięćdziesiątych, którzy skonstruowali homogeniczny wariant przestrzeni — łączy z dramaturgami tej awangardy wspólne poczucie konieczności stworzenia nowego teatru, zorganizowania przestrzeni na miarę potrzeb nowej dramaturgii.

Kazimierz Braun (Wrocław) w referacie pt. *Tadeusz Różewicz, dramaturg ery elektronicznej* przedstawił pisarstwo dramatyczne Różewicza w świetle nowatorskich praktyk teatralnych XX wieku. Braun stwierdza, iż Różewicz przeszedł pewną ewolucję jako autor dramatyczny, nie wyzwolił się jednak zupełnie z tradycji teatru literackiego, tylko środki wyrazu uległy pewnej modyfikacji formalnej. Różewicza cechuje dość oryginalna postawa wobec postaci, nie kieruje on ich działaniami z zewnątrz, ale sam sytuuje się na poziomie akcji, jakby ulegając stworzonej przez siebie konwencji teatralnej i pozwalając postaciom żyć ich własnym życiem. Różewicz zastępuje dramat literacki ery Gutenberga (według terminologii M. C. Luhana) dramatem „elektronicznym”, „zimnym”, co prowadzi do zmian w strukturze utworu. Różewicz nie komponuje spójnej wizji spektaklu, ale przedstawia wizję mozaikową. Dramaturgia ta jest dramaturgią otwartą — widz, reżyser, aktor „wchodzą” niejako do wnętrza dramatu i sami organizują przestrzeń sceniczną. Charakter mozaikowy kompozycji występuje w trzech warstwach: dźwiękowej, wizualnej, zdarzeniowej. Cechuje je bogactwo skojarzeń, symultaniczne obrazy symbolizują kilka poziomów rzeczywistości. Taka koncepcja dramatu domaga się wypracowania odpowiedniego warsztatu gry aktorskiej. Pisarz żąda od aktora symultanicznej realizacji różnych ról. Ta „transformacja” jest naturalna dla specyfiki ról społecznych występujących w różnych sytuacjach życiowych. Autor referatu podkreśla, że Różewicz jako jeden z pierwszych dramaturgów zastosował ten zabieg w swoim teatrze wyprzedzając praktyki „Open Theater” czy „Living Theater”.

Twórczość dramatyczną Mrożka analizował Józef Kelera (Wrocław): *Dylematy i modele. Teatr Mrożka*. Autor referatu postawił tezę, iż naczelną wartością kształtującą świat dramatów Mrożka jest Absolut. Występujący w dwóch aspektach, stanowi siłę konstruktywną, ale i destrukcyjną. Mroźek posługuje się specyficzną techniką przy tworzeniu swojej rzeczywistości teatralnej: jest to „redukcja absurda”, teoretyczny model czystej idei. Kelera podkreślił, że przełomowym utworem w twórczości teatralnej Mrożka było *Tango* — właśnie przykład sytuacji modelowej, gdzie w świecie przedstawionym panuje kompletny kryzys wartości, „inercja, anarchia, entropia”. Bohater udaje się na poszukiwanie Absolutu, a pierwszym zabiegiem jest usiłowanie przywrócenia porządku i rygoru. Prawdziwy dramat bohatera polega na poszukiwaniu sankcji definitywnej dla przedsięwziętej działalności.

Zespół zagadnień przedstawiony w referatach wzbogaciła dyskusja nad nimi. Ożywioną wymianę zdań wywołały proponowane przez referentów definicje awangardy (M. Décaudin, J. Heistein). A. van Crugten, A. W. Labuda podkreślili, iż należy szerzej uwzględnić przesłanki społeczne, polityczne i naukowe awangardy lat pięćdziesiątych, szczególnie zjawiska takie, jak kryzys nauki, świadomości, wartości moralnych. W dyskusji nad problematyką struktury dramatu wypowiedzieli się

A. Ubersfeld, J. Heistein, J. Błoński stwierdzając, iż dramaturdzy awangardowi, w pełni świadomi specyfiki teatru, burzyli tradycyjne konwencje w poszukiwaniu nowych możliwości organizowania przestrzeni. M. Lioure zwrócił uwagę na fakt, iż działalność dramaturgów-nowatorów nie miała za cel ostateczny zniszczenia teatru tradycyjnego, kompromitacja języka teatru mieszczańskiego była tylko celem pośrednim, zabiegiem o kapitalnym znaczeniu dla poszukiwań nowego języka teatru. Większość dyskutantów (H. Béhar, M. Lioure, M. Décaudin) zgodziła się z opinią A. Ubersfeld, która postulowała wzbogacenie rozważań o języku teatru o zagadnienia wynikające ze specyfiki tworzywa słownego dzieła teatralnego (zbadanie didaskaliów, sytuacji wypowiedzi itp.).

Warto odnotować, że dyskusja w czasie obrad stawała się powszechna, gdy problematyka dotyczyła bądź to zagadnień teoretycznych czy metodologicznych, bądź też zagadnień związanych ze specyfiką francuskiej awangardy teatralnej. Polscy uczestnicy sympozjum zaprezentowali dobrą znajomość francuskiego teatru współczesnego, tak iż byli równoprawnymi partnerami w prowadzonych dyskusjach. Natomiast po referatach z zakresu problematyki polskiego nurtu awangardowego w teatrze — uwagi francuskich gości ograniczyły się w większości przypadków do pytań. Jedynie referat J. Deglera o Witkacym wzbudził szersze zainteresowanie, interlokutorem referenta był zresztą „witkacolog” z Belgii, A. van Crugten.

Dyskusja ujawniła, że wiedza o polskim teatrze współczesnym jest za granicą dość skromna nawet wśród wybitnych znawców. Goście francuscy odczuli potrzebę uzupełnienia tej luki, jako że we Francji rośnie zainteresowanie specyfiką polskiego życia teatralnego. Tak więc do największych korzyści z sympozjum, oprócz oczywistych efektów naukowych, należy nawiązanie ścisłej współpracy między polskimi i francuskimi badaczami teatru, której konkretnym owocem będzie działalność mająca na celu popularyzowanie problematyki polskiego teatru współczesnego, zainaugurowana już w bieżącym roku serią wykładów prowadzonych przez polskich teatrologów na Uniwersytecie Paryż III.

Le drame et le théâtre d'avant-garde

Michel Décaudin, *Théâtre et poésie*.

Jan Błoński, *Les espaces dramatiques dans le drame du XXème siècle*.

Józef Heistein, *Ligne de développement du drame d'avant-garde*.

Henri Béhar, *L'avant-garde comme relativité généralisée. La dramaturgie d'Alfred Jarry et le théâtre de notre temps*.

Kazimierz Braun, Tadeusz Różewicz, *le dramaturge de l'ère électronique*.

Michel Lioure, *La cruauté dans le théâtre d'avant-garde*.

Janusz Degler, *Witkiewicz et l'avant-garde polonaise*.

Renata Modrzewska-Węglińska, *Le jeu et l'illusion scénique dans le théâtre de S. Beckett*.

Andrzej Falkiewicz, *La scène de Gombrowicz*.

Anna Ubersfeld, *L'écriture d'Adamov et sa modernité*.

Józef Kelera, *Dilemmes et modèles. Le théâtre de Mrożek*.

Jean-Claude Bouffard, *Les interprétations modernes de Shakespeare*.

Robert Horville, *Une illustration typique du théâtre français des années 1970. „Le Rire du fou” de Gabriel Garran*.

Halina Sawicka, *Les langages de l'avant-garde*.

Allain van Crugten, *Les problèmes du drame dans l'étude sur l'avant-garde, préparés par le Centre de Bruxelles*.

Maria Majewska-Kwiatkowska