

JADWIGA GRACLA

PRZEMIANY TEATRU W DRAMACIE
KILKA UWAG O TEATRALNEJ KONCEPCJI DRAMATU
JAKO METODZIE

Dramaturg prawdziwy tworzy dzieło teatralne, nie tylko utwór literacki. Tradycyjny podział na trzy działy sugeruje mylny pogląd, że dramat jest odmianą równorzędną wobec liryki i epiki. Tymczasem stanowi on coś różnego w najgłębszej swojej istocie. Dramat nie jest budowaniem konstrukcji słownych, sugerujących pewne zespoły przedstawień, lecz jest kształtowaniem rzeczywistości teatralnej¹.

Dramat wymyka się tradycyjnej Arystotelesowskiej poetyce, niszcząc uświęcony w teorii literatury podział na trzy rodzaje: lirykę, epikę i dramat. Konsekwencją przyjęcia takiego stwierdzenia stać się musi akceptacja teatralnej teorii dramatu², zakładającej obecność w dziele dramatycznym zarysu, wizji teatralnej, partytury teatralnej, która sytuuje dramat wobec sceny i określa jego sposób zaistnienia na scenie. Ten nieodłączny element struktury dramatu odsyła częstokroć, a w przypadku utworów scenicznych związanych z Wielką Reformą Teatru zawsze, do współczesnych autorowi idei konstrukcji sceny i kształtu teatru. Oczywiście u początków istnienia dramaturgii i teatru jakiegokolwiek podziały między dramaturgią i teatrem, a tym bardziej wewnętrzne podziały dramaturgii na „Theater-” i „Lesedramen”³, wydawały się sztuczne,

Dr JADWIGA GRACLA – adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego; adres do korespondencji: ul. Grota-Roweckiego 5; 41-200 Sosnowiec; e-mail: jadwiga.gracla@us.edu.pl

¹ J. Kleiner. *Istota utworu dramatycznego*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin: TN KUL 1956, s. 8. Podkreślenie J.G.

² Szerzej na temat tej teorii zob. S. Skwarczyńska. *Zagadnienie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 1988 s.105-125; I. Sławińska. *Główne problemy struktury dramatu*. Tamże s. 21-39.

³ Skwarczyńska. *Zagadnienie dramatu* s. 107.

gdyż, jak wiadomo, ówczesny dramat istniał w teatrze, dla niego był tworzony. Paradoksalnie właśnie dlatego w dramaturgii antycznej nie odnajdziemy przesadnie dużej liczby wskazówek informujących o projektowanym kształcie spektaklu ani też dużej liczby określeń dotyczących czasu czy miejsca akcji. Owa maniera stosowana przez pisarzy nie wynikała jednak z lekceważenia teatru, lecz wręcz przeciwnie – z jego doskonałej znajomości i przyjęcia określonych konwencji. Rozwój dramaturgii wyprzedził jednak przemiany teatru, co stało się przyczyną rozejścia się tych dwóch dziedzin sztuki, które u swego zarania wydawały się nierozłączne. Z najbardziej jaskrawym stadium tego zjawiska mamy do czynienia w dobie romantyzmu, kiedy to dramaty romantyczne, łamiące klasycystyczne zasady budowy dzieła scenicznego, uznano za niesceniczne⁴. Ujrzały światła rampy znacznie później, dopiero w epoce wielkich przemian teatralnych, na przełomie XIX i XX wieku, gdy wielkie poruszenie w teatrach i w konsekwencji całkowitą odmianę oblicza sceny wywołała Wielka Reforma Teatru. Z doświadczeń i ducha tego zjawiska wyrosła również teatralna koncepcja dramatu⁵ – inny sposób rozumienia i przede wszystkim interpretacji i analizy dzieła dramatycznego, rozumianego jako nie tylko stworzony ze słów utwór literacki, ale przede wszystkim jako dzieło korzystające z wielu tworzyw, w którym słowo jest tylko jednym z wielu tworzyw, lecz nie jedynym i bodaj nie najważniejszym⁶, a przy tym zawierającego w swojej strukturze domagający się odkrycia i urzeczywistnienia projekt sceniczny. Pojmowanie dramatu jako zjawiska artystycznego pogranicza literatury i teatru – wydaje się najbardziej właściwe dla dramaturgii przełomu XIX i początku XX wieku. Metoda ta bowiem, jak postaramy się wykazać w kolejnych częściach niniejszych rozważań, ujawnia nie tylko całe bogactwo struktury dramatu, opartego przecież na zupełnie innych niż dotychczas zasadach kompozycyjnych, odrzucającego jakąkolwiek możliwość realizacji w konwencji sceny pudełkowej, ale również uwypukla jego pokrewieństwo z funkcjonującymi w pierwszych

⁴ Najbardziej jaskrawym przykładem owego „zapomnienia” są *Dziady* Adama Mickiewicza, które zostały wystawione dopiero na początku XX wieku i stały się jednym z symboli polskiej Reformy teatru.

⁵ Tezę taką stawia m.in. Michał Głowiński w tekście *Kilka uwag o teatralnej koncepcji dramatu* („Teatr” 2001 nr 4 s. 20).

⁶ Stefania Skwarczyńska w przywoływanym już tekście stwierdza: „podczas gdy w dziele literackim tworzywo słowne jest jedynym tworzywem, w dramacie jest jednym z kilku. W dramacie obok niego tworzywem jest osoba, ruch sceniczny, konkretna przestrzeń sceniczna, realny czas widowiska. [...] Dramaturg kształtuje – i to równocześnie tworzywa wielorakie i różne” (*Zagadnienie dramatu* s. 108).

dekadach XX wieku teoriami reformatorów sceny i w późniejszym okresie również z realizującą je praktyką sceniczną. Aby ujrzeć owe relacje w całej pełni i dostrzec ponowne zjednoczenie dwóch dziedzin sztuki, konieczne jest właśnie odnalezienie i odszyfrowanie obecnego w tekście projektu realizacji scenicznego, podanego *explicite* w rozbudowanych didaskaliach, ale również często zamaskowanego w tekście głównym.

Owo ponowne zjednoczenie uwidacznia się w strukturze dramaturgii odzwierciedlającej, jak wspomniałam, zarówno teorie reformatorów: przede wszystkim Edwarda Gordona Craiga, jak i korespondujące swą budową z konkretnymi rozwiązaniami scenicznymi – głównie z typową dla drugiego etapu Reformy⁷ – wielopoziomową konstrukcją przestrzeni, zapożyczoną od ekspresjonistów. Teorie Craiga, które stały się inspiracją Wielkiej Reformy, impulsem do przeobrażenia oblicza teatru, nie do końca zostały zrealizowane na scenie⁸. Przechował je dramat, w nim przetrwały próbę czasu. Wyraźnym przykładem takiej sytuacji, a jednocześnie dowodem świadczącym o niesamowitej łączności tych dwóch dziedzin sztuki i eksponującym konieczność zastosowania metody teatralnej do analizy tekstu dramatu jest *Król na placu* Aleksandra Błoka.

Sztuka ta nigdy nie ujrzała światła rampy. W przeciwieństwie do dwóch innych: *Nieznajomej* i *Budy jarmarcznej*, wchodzących w skład trylogii dramatów lirycznych, które na krótko zagościły najpierw w teatrze Meyerholda, a później, w latach osiemdziesiątych, na scenie jednego z teatrów moskiewskich. Co więc zdecydowało o jego swoistym zapomnieniu? Czy tylko temat sztuki, który krytycy nierozzerwalnie łączyli z wydarzeniami rewolucji roku 1905⁹? Wydaje się, że takie potraktowanie tego dramatu spłyca jego wymowę i znaczenie, a przede wszystkim pozostawia poza horyzontem badawczym to, co w nim najważniejsze: obecną w nim wizję teatralną, wyeksponowaną w didaskaliach rolę światła, barwy i dźwięku. Sztuka ta szokuje czymś jeszcze: w spisie osób na pierwszym miejscu pojawia się posąg króla, który, w powszechnym rozumieniu, nie jest postacią *sensu stricto*, lecz przypomina zgoła coś innego: element scenografii,

⁷ Drugi etap Reformy umiejscawia się w latach 1920-1941. Jest to czas weryfikacji postulatów teoretycznych i twórczej pracy reżyserów-spadkobierców pierwszego etapu. Szerzej o Reformie zob. K. Braun. *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź: Ossolineum 1984.

⁸ Sam Craig wycofał się na przykład po kilku nieudanych próbach z idei nadmarionety.

⁹ Z opinią taką można się spotkać np. w *Historii literatury rosyjskiej* (Red. M. Jakóbiec. Warszawa: PWN 1976 s. 585).

fragment tła dla akcji sztuki. Ale przecież tak nie jest. Posąg króla, opisany słowami: „na masywnym tronie siedzi król. Korona okrywa jego zielone pradawne włosy”, jest wcieleniem pewnej idei i jednocześnie symbolem pewnego porządku. Jego symboliczne znaczenie, jako że jest powiązane z ostatnim fragmentem utworu, zostanie omówione w dalszej kolejności. Odpowiadając zaś na pytanie związane z ideą, jaką reprezentuje król, powrócić należy nie tylko do teatralności dramatu, ale przede wszystkim do głoszonych przez ojca Reformy, Edwarda Gordona Craiga, poglądów na temat roli aktora w spektaklu. Zdaniem Craiga bowiem żywego aktora, który miał „umrzeć na dżumę”¹⁰, powinna na scenie zastąpić nieożywiona kukła nadmarionety. Oczywiście, jak wiadomo, po kilku próbach wprowadzenia nadmarionety na scenę, Craig zweryfikował i porzucił swoją teorię. Jej ślad pozostał właśnie w strukturze dramatu: posąg, marioneta, nieożywiona figura stała się jednym z nielicznych śladów obecności tej teorii w dramacie i w świadomości twórców. I, co paradoksalne, w dramacie, nie na scenie, jak marzył Craig, przetrwała próba czasu. W strukturze dramatu, a precyzyjnie rzecz ujmując – w jego wizji teatralnej (projekcie scenicznym) odzwierciedliły się najbardziej nowatorskie koncepcje czasów powstawania sztuki. Przywoływany w niniejszych rozważaniach Edward Craig, kreśląc obraz nowego spektaklu, powiedział, że dramaty nie powinny niczego opowiadać, lecz objawiać idee bez słów¹¹. Jeżeli potraktować tekst sztuki Aleksandra Błoka jako właśnie projekt sceniczny, słowa te nabierają szczególnego znaczenia. Powróćmy na moment do wspomnianego już posągu króla. Opisywany jest on jako zielony, wyrzeźbiony z kamienia, monumentalny twór. W jego opisie zwraca uwagę nie tylko statyczność, odsyłająca do koncepcji nadmarionety, ale również barwa. Zielony kolor posągu kojarzy się ze starzyzną, trwaniem przez wieki, patyną czasu. Tak wkomponowana barwa pozwala sądzić, że ów król symbolizować może stary porządek, który ma ulec rozpadowi w momencie przybycia oczekiwanych przez wszystkich okrętów. Czy jednak jego zniszczenie jest akceptowane, czy rzeczywiście unicestwienie symbolu przeszłości ma przynieść pozytywne zmiany? Twierdzącej odpowiedzi na tak postawione pytanie nie znajdziemy w *Królu na placu*. Zawarty w tekście projekt sceniczny jest raczej ostrzeżeniem przed

¹⁰ Są to słowa z listu E. Duse do E. G. Craiga. Cyt. za: E. G. Craig. *O sztuce teatru*. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1985 s. 72.

¹¹ E. G. Craig. *Towards a New Theater: Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes*. New York: B. Blom s. 15. Cyt. za: J. Fiebach. *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Henschelverlag 1975 s. 86.

zbyt pochopnym odrzuceniem tego, co stare, ale sprawdzone, i bezkrytycznym zwróceniem się ku temu, co nowe, ale przecież niewiadome. Do takich wniosków uprawnia analiza ostatniego fragmentu sztuki, kiedy to tłum zniszczy posąg króla, nastanie błady zmrok, odsyłająca do Księgi Rodzaju ciemność. Mroku nie rozproszy już światło czerwonej pochodni. Ustanie moc chroniąca przed złem. Z ciemności, spowijającej ostatnią scenę, nie wiadomo co się wyłoni. Świat znany uległ nieodwracalnie zniszczeniu. Pozostały po nim ruiny z drżącymi w nich złymi mocami. Z nich, jak można sadzić, powstanie miasto Fainy, futurystyczna i przerażająca przestrzeń kolejnego dramatu Błoka *Pieśń losu*. Ostatni obraz – zniszczony, pogrążony w mroku pałac i posąg Króla – odcisnie się w świadomości odbiorcy. W ten sposób dramaturg bezpośrednio nawiązuje do koncepcji ojca Wielkiej Reformy – jest to bowiem obraz, nie zabrzmi w nim ani jedno słowo, przed oczami odbiorcy zgaśnie światło i zginie piękno, w mroku pogrąży się spokojny czas minionych dni, ustępując miejsca rozdygotanemu oczekiwaniu na niewiadome, przerażające, nieznane.

Powyższe wnioski umożliwia jednak tylko takie rozumienie dramatu i taka analiza, która uwzględnia, prócz tradycyjnych komponentów, również elementy wizji teatralnej i, co ważniejsze, ich związek z funkcjonującymi na początku XX wieku koncepcjami teatralnymi. Ich rozłączna analiza, choć oczywiście jest możliwa, podobnie jak rozważania o dramacie Aleksandra Błoka w kluczu historycznoliterackim, nie ujawnia całego bogactwa sztuki. Poza horyzontem badawczym pozostaje bowiem znaczna część dramatu, którą budują dowartościowane przez zwolenników teatralnej koncepcji dramatu tworzywa pozasłowne: barwa, dźwięk i światło. To dzięki nim w ostatecznym procesie transpozycji tekstu na scenę powstałby obraz przemawiający do widza bez słów. One również stają się elementami tego obrazu, który powstaje w świadomości odbiorcy tekstu.

Dramaturgia Błoka, co zresztą należy w tym miejscu z całą mocą podkreślić, stała się swego rodzaju znakiem łączności dwóch dziedzin sztuki i znakiem Wielkiej Reformy Teatru w Rosji. Przywołać tu wypada również słowa jednego z najbardziej znanych twórców teatru rosyjskiego – Wsiewołoda Meyerholda, który stwierdził przecież: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury”¹². Z tej literatury wyrosnąć mogły wielkie dzieła sceniczne, realizujące koncepcje wielkich reformatorów. Dzieła te, na równi z funkcjo-

¹² W. Meyerhold. *Przed rewolucją*. Przeł. A. Drawicz i J. Koenig. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1988 s. 36.

nującymi teoriami, stawały się zaś kolejną inspiracją dla twórców dramatycznych. Obserwując dramaturgię i teatr przełomu XIX i XX wieku oraz pierwszych dziesięcioleci wieku XX, można dojść do uprawnionego wniosku o niesamowitej wręcz łączności teatru i dramatu, ich wzajemnym przenikaniu się i dopełnianiu.

Świadectwem tej łączności są również dramaty późniejsze, w których odnaleźć można ślady nie tylko teorii pierwszego etapu Wielkiej Reformy Teatru, czyli wpływy postulatów Craiga, Appii i Fuchsa, ale również echa konkretnych manifestów, realizacji i rozwiązań scenicznych późniejszego etapu. Projektowany w nich obraz wizji scenicznej koresponduje z konkretnymi rozwiązaniami scenicznymi, znanymi ze scen teatrów skupionych wokół Wielkiej Reformy. W teatrach tych kolejne pokolenie reformatorów-spadkobierców idei Prawodawców budowało przestrzeń sceniczną, rezygnując z dotychczasowych wzorców sceny pudełkowej i, w równej mierze, realistyczno-naturalistycznych koncepcji przestrzennych. Wypada w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jeden wielce znamienny dla tego okresu fakt. W pierwszych dziesięcioleciach XX wieku dość powszechna była praktyka pisanie tekstu „na zamówienie”. Dla teatru Meyerholda pisał Majakowski, dla Reinhardta – Hofmannsthal. Nie dziwi więc konstrukcja dramatów nawiązująca do rozwiązań scenicznych owych reżyserów.

Oczywiście najbardziej znanym dramatem Majakowskiego pozostaje *Misterium buffo*, wystawione właśnie przez Meyerholda. Nie jest to jednak jedyny tekst, w którym teatralne koncepcje znanego reżysera znalazły swoje odzwierciedlenie. Mówiąc o wzajemnych powiązaniach obydwu dziedzin sztuki, należy również przywołać inny, mniej znany tekst Majakowskiego – *Moskwa płonie* z 1930 r. W dramacie tym uwagę badacza zwraca specyficzna konstrukcja przestrzeni, w której funkcjonują dwa jej poziomy. *Moskwa płonie* to daleka od politycznej agitacji awangardowa opowieść o dziejach Rosji od 1905 r., od pierwszego rewolucyjnego zrywu, poprzez zwycięstwo rewolucji 1917 r., do okresu po pierwszym planie pięcioletnim. Brakuje w niej jednak wzniosłości i powagi, co jest widoczne już na poziomie konstrukcji przestrzeni dramatu (czyli również projektu przestrzeni scenicznej). Rzec dzieje się bowiem w cyrku, na olbrzymiej arenie, czyli w miejscu mniej poważnym, kojarzonym raczej z występami kłownów i ich tresowanych pudli, nie zaś z charakterystyczną dla tradycyjnego pojmowania dramatu wzniosłą ideą i tragicznym zbiegiem okoliczności. Wybór miejsca akcji odsyła do konkretnych rozwiązań, czyli do działalności Reinhardta wystawiającego swoje spektakle w salach i namiotach

cyrkowych dla publiczności siedzącej wokół sceny przypominającej arenę¹³. Efektem tych zaskakujących pomysłów było powstanie w 1919 r. na miejscu Cyrku Schumannna „teatru pięciu tysięcy” – Grosses Schauspielhaus, teatralnego giganta ze sceną w kształcie cyrkowej areny. Obok owego najbardziej wyraźnego zapożyczenia w tekście Majakowskiego funkcjonują również inne ślady odniesienia do praktyki scenicznej czasów powstania sztuki. W didaskaliach odnajdujemy taką informację: „Czterech piewców wychodzi z czterech stron ciemnej areny. Na każdym z nich świeci się cyfra 1, 9, 0, 5. Stają razem, tworzą datę”¹⁴. Wkrótce też pojawia się przed oczami odbiorcy klaun, jednak nie w swojej typowej roli, czyli postaci budzącej powszechny śmiech nieporadnymi, przejawskawionymi ruchami, lecz w roli zgoła innej – herolda głoszącego rozkazy cara, które również trudno uznać za typowe. Budzą raczej śmiech, niż przerażanie – wygłasza je przecież klaun. Ale nie tylko dlatego. Tekst komunikatu brzmi:

Car się przestraszył
Wydał manifest
Dla martwych wolność
A żywym dam areszt
I konstytucja
Słodczy i miód
Dla martwych wolność
Dla żywych karabin
Usta śmiejcie się
Ciesz się narodzie
Dla martwych wolność
Dla żywych odwrotnie

Obecną w słowach postaci sprzeczność – „dla martwych wolność, dla żywych areszt, kula i na odwrót” – z wielokrotnością zabiegów charakterystyczne dla teatru Meyerholda. Słowa te, jak się wydaje, brzmią nieprzerwanie, jak kończąca się i zaczynająca w tym samym miejscu zacięta winylowa płyta. Ze zjawiskiem „powielania”, „zwielokrotniania” w reżyserskiej manierze Meyerholda spotkać się można już w pochodzącej z 1926 r. realizacji *Rewizora* Gogola¹⁵. W spektaklu powielono sceny z udziałem urzęd-

¹³ Historia powstania tego teatru została opisana w: http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/891/pdf/WMB_1920_21_01-02.pdf

¹⁴ Teksty wszystkich dramatów Majakowskiego pochodzą z internetowego pełnego wydania dzieł tego autora: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/default.asp?/feb/mayakovsky/texts/ms0/msb/msb.html>

¹⁵ Opis tego spektaklu zamieszcza w swojej książce K. Braun (*Wielka Reforma Teatru* s. 226).

ników proponujących łapówki i znacznie powiększono zestaw domniemych adoratorów Anny, z których każdy wychodził na scenę i w melodramatycznym geście popełniał samobójstwo. W przypadku dramatu *Moskwa płonie* sytuacja wyjściowa jest oczywiście inna, choć chwyt multiplikacji ten sam. Klauna po wypowiedzeniu przytoczonej kwestii zasłania pięć ekranów, na których wyświetla się tekst manifestu. Zabieg ten upodabnia całą scenę do pewnego rodzaju sennego koszmaru, w którym ciągle widać to samo, obraz napiera na świadomość, otacza z każdej strony, przypomina jakąś rzecz, przerażające zjawisko, przed którym nie sposób uciec. W taki więc sposób Majakowski z jednej strony podkreśla absurd i anachronizm panującego ustroju, z drugiej zaś, wykorzystując najbardziej nowoczesne sposoby konstruowania spektaklu (tu, oczywiście, tekstu dramatu, czyli *testo spettacolo*, zawierającego projekt potencjalnego widowiska), podkreśla fakt upadku tego ustroju, przenosi go w przeszłość, nadając mu znamiona niechlubnego epizodu. Jedynym jego śladem staje się tekst wyświetlany na planszy. Nie jest krzykiem, rozkazem, a jedynie napisem, który nie może już nikomu zaszkodzić. Staje się notatką, zapisem w kronice dziejów. Jego zwielokrotnienie ma przerażać, ale – jako że jest tylko napisem – przerażenie nie jest wielkie. Nie zabrzmi, funkcjonować będzie jedynie jako pewnego rodzaju kadr z przeszłości, fotografia. Zauważalne w dramacie nachalne przytaczanie i powtarzanie scen z przeszłości – balów, scen z targu, z cerkwi – nosi znamiona chwytu, który również Meyerhold zastosował w swoim spektaklu, czyli materializowania wspomnień. I podobnie jak rzecz miała się z wspomnieniami Anny (pojawiającymi się na scenie adoratorami), tak u Majakowskiego następuje zmaterializacja minionych dni. Poeta-dramaturg przedstawia je jednak w nieco karykaturalnej formie, ukazując jedynie te ich aspekty, które mogą budzić zrozumiały odpór i sprzeciw odbiorcy.

Eksperymenty, podkreślające jego związki ze sceniczną praktyką Meyerholda, nie kończą się jednak w tym miejscu. Konstruując wizję starego porządku, Majakowski po raz kolejny odwołał się do chwytu charakterystycznego nie tylko dla Meyerholda, ale i dla większości reżyserów epoki (Jessnera i Reinhardta). To właśnie ich scenografia (przestrzeń nowej sceny) została określona pojęciem „Tarrassierung des Terrains”¹⁶, które w tekście i na scenie realizują wszelkiego rodzaju podesty, podia, schody i pochylnie. Efekt różnych przestrzeni, różnych wymiarów uzyskiwano, wprowadzając na

¹⁶ Określenia tego użył Emil Pirchan. Zob. E. Pirchan. *Zweitausend Jahre Bühnenbild*. Wien: Bellaria-Verlag 1949 s. 98.

scenę schody, platformy czy piętrowe płaszczyzny. Jak twierdzi Leopold Jessner w swoim tekście o budowie przestrzeni scenicznej:

Schody, które dotychczas istniały w teatrze tylko jako integralna część dekoracji, a nie jako samodzielna konstrukcja architektoniczna, okazały się wkrótce nie tylko jakąś wymyślną sensacją, ale ważnym środkiem do uwolnienia sceny od przypadkowych iluzjonistycznych zewnętrznych ozdób; okazały się uniwersalną bezczasową przestrzenią wydarzeń, miejscem przedstawienia, którego zasady wypływają z wewnętrznych prawideł poezji. [...] obecnie żaden niemiecki czy zagraniczny teatr nie może się obejść bez tych osławionych schodów¹⁷.

W dramacie *Moskwa płonie* pojawia się taki fragment, który nawiązuje do zdefiniowanej przez Jessnera metody kształtowania przestrzeni: „Z górnej platformy [podkreślenie J.G.] – carek, caryca, ministrowie. Wszyscy zaczynają dmuchać z całych sił”. Na pozór mało znacząca wzmianka w kontekście eksponującym związek dramaturgii i teatru staje się niezwykle ważna. Wspomniany tu górny plac nie może być jedynie synonimem balkonu, tak jak schody na scenie, w myśl koncepcji Inscenizatorów, nie są pustą dekoracją, ale symbolem, znakiem przemiany. Balkon w *Moskwa płonie* staje się znakiem konieczności odejścia od tego, co symbolizują pojawiające się na nim postacie, a jednocześnie znakiem odizolowania cara od wydarzeń dziejących się „tu i teraz”, na ziemi. W znaczeniu ideowym, oczywiście, ma podkreślać przekonanie rodziny carskiej o swojej wyższości wobec pozostałych postaci, o ich oderwaniu się od przyziemnego brudu i kurzu. Są ponad nimi, nie wzniesli się jednak na ten szczyt sami, nie weszli po schodach (co oznaczałoby ich wewnętrzne doskonalenie się), zostali tam umieszczeni bez własnego wysiłku i funkcjonują w świecie pomiędzy niebem a ziemią, co zostało pokazane za pomocą chwytu charakterystycznego dla realizacji scenicznych drugiego etapu Reformy.

Oczywiście, jak wspomniałam na wstępie, dramaturgia pierwszych dziesięcioleci XX wieku poddaje się analizie również w innych kluczach i z wykorzystaniem wielu innych metod. Teatralna koncepcja dramatu stanowi tu jedną z wielu możliwości, ale, co niezwykle istotne, najbardziej eksponuje nowatorstwo dramatu. Koncepcja ta przetrwała próbę czasu¹⁸, zmieniając

¹⁷ L. Jessner. *Schody sceny*. W: *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*. Red. W. Dudzik, M. Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2009 s. 167, 169. Publikacja ta zawiera manifesty reżyserów, scenografów i innych twórców teatru.

¹⁸ Zapoczątkowaną przez Stefanię Skwarczyńską koncepcję rozwijali w swoich pracach tacy badacze jak Irena Sławińska czy Sławomir Świątek.

wyobrażenie o spektaklu wielu późniejszych twórców. Jej wykorzystanie zarówno w badaniach nad dramaturgią, jak i teatrem pozwala na odsłanianie niezauważonych znaczeń i idei. Metoda ta pozwala również na inne spojrzenie na spektakl, eksponujące jego zgodność z wizją teatralną tekstu, a jednocześnie na tworzenie takich spektakli, które w niej właśnie doszukiwać się będą ponadczasowych znaczeń¹⁹. Wydaje się, że między innymi ona umożliwia powstawanie nowoczesnych, czasami na pierwszy rzut oka szokujących spektakli, daleko odchodzących od zapisanych w pamięci i powszechnej świadomości schematów. Eksperymenty w obrębie przestrzeni, przenoszenie akcji w czasie (w stosunku do tekstu dramatu), nowoczesna scenografia w wielu wypadkach znajduje swoje uzasadnienie właśnie w pomijanej przez stulecia wizji teatralnej tekstu, której istnienie i znaczenie podkreśla właśnie ta metoda. W powyższych uwagach metoda ta została uznana za najbardziej eksponującą związek poszczególnych dramatów z teatrem, dla którego powstawały, który tworzyły i który je również w jakimś sensie tworzył. Spojrzenie takie pozwala potraktować dramaturgię i teatr jako sztuki sobie bliskie, wręcz nierozłączne. To z kolei odzwierciedla łączność twórców kultury, ich powiązania i wzajemne oddziaływanie. Odzwierciedla coś jeszcze. Dynamikę i siłę teatru, który przeobrażając się potrzebował wsparcia dramaturgii, by na zawsze zmienić swoje oblicze.

BIBLIOGRAFIA

- B a b J.: Teatr współczesny. Od Meiningerów do Piscatora. Przeł. E. Misiólek. Warszawa: PIW 1959.
- B a b l e t D.: Współczesna reżyseria 1887-1914. Przeł. E. Misiólek, T. Misiólek-Zabza. Warszawa: PIW 1973.
- B a b l e t D.: Ekspresjonizm na scenie. W: Ekspresjonizm w teatrze europejskim. Przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa. Warszawa: PIW 1983.
- B a b l e t D.: Rewolucje sceniczne XX wieku. Przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur. Warszawa: PIW 1980.

¹⁹ Na gruncie rosyjskim można doszukać się jej wpływów w spektaklach Nikołaja Kolady, powstających na podstawie dzieł klasyków: Czechowa, Gogola czy Szekspira. Ich na pierwszy rzut oka szokująca forma scenograficzna i skróty tekstu nawiązują do Wielkiej Reformy i znajdują swoje uzasadnienie właśnie w dogłębnej analizie wystawianych tekstów za pomocą kryteriów teatralnej koncepcji dramatu. Oczywiście w ograniczonych ramach niniejszego szkicu nie jest możliwa dokładna analiza tego zjawiska, tym bardziej że przedstawione tu uwagi dotyczą spektakli i dramatów powstających równolegle z Reformą. O teatrze Kolady zob. <http://www.kolyada-theatre.ru/>

- B ł o k A.: Utwory dramatyczne. Przeł. J. Zagórski, S. Pollak. Kraków: Wyd. Literackie 1985.
- B r a u n K.: Druga Reforma Teatru? Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum 1979.
- B r a u n K.: Przestrzeń teatralna. Warszawa: PWN 1982.
- B r a u n K.: Wielka Reforma Teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Ossolineum 1984
- B r a u n K.: Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Ossolineum 1986
- B r a u n e c k M.: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. T. 1-5. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler Verlag 1993-2005.
- B r a u n e c k M.: Theater in 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Hamburg: Rowohlt Tb. 2009.
- C r a i g E.G.: O sztuce teatru. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa 1985.
- C r a i g E.G.: Towards a New Theater: Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes. New York: B. Blom 1969.
- Dramat i teatr. Red. J. Trzynadlowski. Wrocław: Ossolineum 1967.
- F i e b a c h J.: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Henschelverlag 1975.
- J e s s n e r L.: Schody sceną. W: Ekspresjonizm w teatrze niemieckim. Red. W. Dudzik, M. Leyko. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2009.
- K i n d e r m a n n F.: Theatergeschichte Europas. Salzburg: Otto Müller 1978.
- K l e i n e r J.: Istota utworu dramatycznego. W: Studia z zakresu teorii literatury. Lublin: TN KUL 1956.
- N i c o l l A.: Dzieje dramatu. Przeł. H. Krzeczkowski. W. Niepokólczycki. J. Nowacki. Warszawa: PIW 1983.
- N i c o l l A.: Dzieje teatru. Przeł. A. Dębnicki. Warszawa: PIW 1974.
- Problemy teorii dramatu i teatru. Red. J. Degler. Wrocław: Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 1988.
- S k w a r c z y ń s k a S.: Studia i szkice literackie. Warszawa: PAX 1953.
- S ł a w i ń s k a I.: Odczytywanie dramatu. Warszawa: PWN 1988.
- S ł a w i ń s k a I.: Reżyserska ręka Norwida. Kraków: Wyd. Literackie 1971.
- S ł a w i ń s k a I.: Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie. Kraków: Wyd. Literackie 1979.

PRZEMIANY TEATRU W DRAMACIE

(KILKA UWAG O TEATRALNEJ KONCEPCJI DRAMATU JAKO METODZIE)

Streszczenie

Teatralna koncepcja dramatu, jak twierdzą badacze, jest nierozzerwalnie związana ze zjawiskiem Wielkiej Reformy Teatru. Podkreśla to pierwotną zależność obydwu dziedzin sztuki i owej więzi odrodzenie. W prezentowanym szkicu ośrodkiem zainteresowania stały się wybrane dramaty powstające w pierwszym trzydziestolecu XX wieku i teorie zmierzające ku odnowie oblicza sceny, których autorami byli zarówno Prawodawcy Reformy: Craig, Appia i Fuchs, jak i ich spadkobiercy: Jessner, Reinhardt. Prześledzenie struktury dramatu ujawnia zaskakujące zbieżności z tymi teoriami. Ich jednak odkrycie, co należy podkreślić, staje się możliwe wyłącznie dzięki takiemu rozumieniu dzieła dramatycznego, które eksponuje istniejącą w nim wizję teatralną i jego teatralne przeznaczenie. Dlatego też wykorzystanie właśnie tej teorii pozwala na lepsze zrozumienie dramaturgii, odkrycie związków ze współczesnym jej teatrem i nierzadko

również prześledzenie zmian zachodzących w samym teatrze, jako że nierzadko właśnie w dziele dramatycznym postulat reformowania teatru przetrwał próbę czasu.

Streściła Jadwiga Gracław

Słowa kluczowe: przemiany teatru, teatralna koncepcja dramatu, Wielka Reforma Teatru, konstrukcja przestrzeni, spektakl.

THEATRE TRANSFORMATIONS IN DRAMA:
SOME REMARKS ON THEATRICAL CONCEPT OF DRAMA AS A METHOD

S u m m a r y

Theatrical concept of drama, as it is assumed by researchers, is inseparably connected with the Great Theatre Reform. It emphasises its primary dependence of both areas of art and the renaissance of this bond. The presented sketch focuses on selected plays written in the first three decades of 20th century and theories aiming at the revival of stage vision suggested by authors were both the Reform creators Braig, Appia and Fuchs, as well as their followers Jessner and Reinhardt. The analysis of the play structure reveals striking similarities with these theories. However, what must be emphasised, their discovery becomes possible only if the work of drama exhibits a theatrical vision involved in it and its theatrical purpose. Therefore, the use of this specific theory allows for better understanding of drama, discovering its connections with its contemporary and frequently following changes happening in the theatre because it is in the work of drama where frequently the postulate of reforming the theatre stood the test of time.

Summarised by Jadwiga Gracław

Key words: theatre transformations, theatrical concept of drama, the Great Theatre Reform, space construction, performance.