

Dramat wobec sceny

Echa ewolucji teatru europejskiego
w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia
XX wieku

Jadwiga Gracla

Dramat wobec sceny
Echa ewolucji teatru
europejskiego w dramaturgii
pierwszego trzydziestolecia
XX wieku



Uniwersytet Śląski



OFICyna WYDAWNICZA

Katowice 2013

Recenzent:
Bogusław Mucha

Publikacja sfinansowana ze środków Uniwersytetu Śląskiego

© 2013 by Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-60743-69-0

Wydawca:
Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek
Katowice, ul. Mieszka I 15
wacek@oficynaww.pl

Projekt okładki:
Michał Motloch

Wydanie I

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Uwagi wstępne	7
Rozdział pierwszy	
Niech śni się sen na scenie	25
Piękno kreacji	37
Strach i omamy	59
Mit i wspomnienie. Świat nieznan	65
Rozdział drugi	
Rzeczywistość sceny jedyny świat	76
Kubistyczne przestrzenie. Wśród podestów schodów i pochylni	87
Koszmar, szarość i mrok	115
Rozdział trzeci	
Teatr ponad rzeczywistość	128
Ku nowemu teatrowi	135
Ucieczka od rzeczywistości	145
Commedia dell'arte	151
Średniowieczne inspiracje	159
Teatr to teatr	169
Zamiast zakończenia	179
Bibliografia	187

Indeks nazwisk	196
Резюме	198
Summary	202
Zusammenfassung	205

Uwagi wstępne

Historia teatru i dramatu początku XX wieku rozpatrywana osobno sama w sobie stanowi nie lada wyzwanie dla badacza, który zechce, lub raczej wystarczy mu odwagi i pokory, by się z nią zmierzyć. Okres ten obfituje bowiem w najróżniejsze kierunki literackie i, co nie mniej ważne, w różnorakie teorie teatralne, będące rezultatem działania Wielkiej Reformy Teatru¹. Fakty te utrudniają zadanie systematyzowania, poszukiwania wspólnych wątków, odnajdywania prawidłowości, jednak z drugiej strony one właśnie czynią je fascynującą przygodą badawczą. Wpływ Wielkiej Reformy Teatru, odzwierciedlający się w powstawaniu coraz to nowych studiów teatralnych (przekształconych z czasem w nowoczesne teatry) i teorii, które modyfikowały bądź tylko uzupełniały ustalenia wielkich jej prawodawców: Edwarda Gordona Craiga, Adolphe Appii i Georga Fuchsa, stał się również niewątpliwą inspiracją dla powstających w tym okresie dramatów. One też, podobnie jak ma to miejsce w przypadku historii studiów teatralnych i postulatów reżyserów, domagają się wspólnego, bliskiego sobie i akcentującego niebywałą wspólnotę literatury i teatru

¹ Mianem tym określa się wszystkie przemiany teatru zachodzące w latach 1881–1941. Reforma teatralna, to za: *Wielką Encyklopedią Powszechną*: okres w historii teatru, przypadający na przełom XIX i XX wieku, całokształt postulatów teoretycznych i dążeń, zmierzających w tym okresie do wyodrębnienia środków artystycznych właściwych tylko teatrowi i uznania teatru za sztukę samodzielną. W: *ibidem*, Warszawa 1968, t. 11, s. 427.

– miejsca w historii i, jak się wydaje, opowiedzenia ich losów, tak by zaakcentować właśnie to, co je łączy. Jak twierdzi Kazimierz Braun:

Potrzeba opowiedzenia jakiejś historii powstaje wtedy, gdy historia ta została zapomniana lub zakłamana. Potrzeba opowiedzenia o Wielkiej Reformie Teatru jest szczególna. Bo nie tylko się już o reformie zapomina i nie tylko się ją przeinacza, ale coraz bardziej staje się dotkliwie, że jej historia nie funkcjonuje we współczesnym życiu teatralnym. A bez wyraźnej świadomości historycznej nie sposób rozumnie i owocnie działać dzisiaj. Nie tylko w dziedzinie sztuki.²

Potrzeba opowiedzenia o Wielkiej Reformie, jej dalszych losach, jak sugeruje Braun, pozwoli na lepsze poznanie i zrozumienie również późniejszych zjawisk teatralnych, ale w takim samym stopniu pozwoli zrozumieć i usystematyzować proces rozwoju współczesnej im dramaturgii. Trudno się nie zgodzić z tak postawioną tezą, tym bardziej, że dotyczy ona, naszym zdaniem, nie tylko „teatralnej” części Wielkiej Reformy – czyli widowisk i teorii z postulatów reformy korzystających, równie ważna jest dla dramaturgii tego okresu, która w stopniu najwyższym, by uniknąć bardziej emocjonalnych słów, odzwierciedlała nowoczesne postulaty całkowitej odmiany, zreformowania oblicza sceny.

Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o sytuacji, jaka miała miejsce przed okresem Wielkiej Reformy, a właściwie przed jej pierwszym etapem, który zakończył się, oczywiście umownie, w latach 10. wieku XX³. Okresowi temu zawdzięczamy pojawienie się pierwszych wystąpień teoretycznych i pierwszych spektakli je realizujących. Koniec XIX i początek XX wieku to w historii teatru czas niezwykły – czas narodzin nie tylko nowoczesnego teatru, ale i nowoczesnego sposobu myślenia o teatrze, wyzwania go z pęt nałożonych przez skostniałe konwencje, schematy, gwiazdorską manierę i niewyszukany gust publiczności. Jak twierdził jeden z krytyków, Anatol Łunaczarski, teatr tych czasów był:

² K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 5.

³ Taki podział proponuje m.in. K. Braun w swojej książce poświęconej Reformie. K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 28.

Jedynie miejscem rozrywki. Rozrywka ta bywa wdzięczna, wytworna, nie pozbawiona pewnego ładunku ideowego. Najczęściej jednak bywa trywialna, płaska; już w samym stosunku do teatru tkwi jego zguba⁴.

Skostniała scena pudełkowa, będąca *de facto* królestwem jednego niepodzielnego władcy – jego wysokości aktora⁵ i, po drugiej stronie sceny, całkowicie zadowolona z tego publiczność, dla której teatr pozostawał, jak twierdzili krytycy jedynie miejscem rozrywki. Jeszcze ostrzejsze stanowisko na temat wszechwładnego aktora zajmowali współpracownicy ojca reformy, Craig, twierdząc:

Aby ocalić teatr, trzeba go zniszczyć
Trzeba, by wszyscy aktorzy i aktorki wymarli na dżumę
To oni uniemożliwiają sztukę⁶

Do takiego teatru pod koniec wieku XIX wkroczyli reformatorzy, burząc zastany porządek. Na jego gruzach powstać miało coś zupełnie innego: nowy, piękny, wyśniony i wymarzony teatr. Jak się jednak okazało po pierwszym, być może najbardziej spójnym okresie działalności reformatorskiej, każdy z impulsów, jakimi niewątpliwie były postulaty głoszone przez wielkich prawodawców, stał się inspiracją dla różnych, nierzadko sprzecznych reakcji – innych wizji kształtowania oblicza sceny. Okres pierwszego trzydziestolecia dwudziestego wieku odzwierciedla najróżniejsze pomysły i koncepcje. I choć ich źródło i w teatrze, i w dramaturgii było wspólne: wszyscy twórcy bowiem zostali zainspirowani przez idee Wielkich Prawodawców, realizacja głoszonych przez nich postulatów stawała się indywidualną koncepcją każdego z nich. Natchnieni przez ducha Reformy wielcy Inscenizatorzy szukali sposobu stworzenia nowoczesnego teatru, który odzwierciedlałby nie tylko idee Prawodawców, ale i ich osobiste, indywidualne rozumienie sceny. Czynili to inaczej niż poprzed-

⁴ A. Łunaczarski: *Pisma o teatrze*. Cyt. za: R. Śliwowski: *Od Turgieniewa do Czechowa*. Warszawa 1970, s. 70.

⁵ K. Cieślik, J. Smağa: *Kultura Rosji przełomu stuleci XIX i XX*. Warszawa 1991, s. 137.

⁶ List E. Duse do E.G. Craiga. Cyt. za: E.G. Craig: *O sztuce teatru*. Przeł. M. Skibińska. Warszawa 1985, s. 72.

nicy: nie w wypowiedziach teoretycznych, ale w coraz to nowych realizacjach scenicznych.

Sytuacja taka nie pozostała oczywiście bez wpływu na powstające w tym samym okresie sztuki dramatyczne. Choć oczywiście nigdy nie uda się wskazać bezpośredniego, stwierdzonego empirycznie, związku między nimi i funkcjonującymi w tym samym okresie teoriami teatralnymi. Wśród owych utworów scenicznych odnaleźć można najróżniejsze formy i tematy, od najbardziej tradycyjnych do najbardziej szokujących – od kontynuacji dobrze znanych sztuk realistycznych aż po nierzadko wywołujące sprzeciw i niezrozumienie teatralne eksperymenty futurystów. Wielka Reforma Teatru rodziła się bowiem ze wspólnego działania wielu różnych artystów, w tym również dramaturgów. Leon Schiller powie o „licznych dziś i wielostronnych doświadczeniach reformatorów teatru”⁷, zaś charakteryzując samo zjawisko, napisze:

Zmartwychwstająca sztuka rozpoczęła nowy okres swego żywota szeregiem faktów doniosłego znaczenia: Isadora Duncan, Loie Fuller, Jacques Dalcroze, balet rosyjski wprowadzają nowe wartości rytmiczne i mimiczne; Max Reinhardt propaguje ideę „teatru dla teatru”, odrzuca pantomimę i misterium, pierwszy ośmiela się narzucić nowe konwencje teatru arenowego – „teatru dla pięciu tysięcy” [...] widowiska teatralne zaczynają przybierać z wolna charakter uroczysty [...] daje się zauważyć powszechna tęsknota za teatrem *sub divo*, i w plenerze, z powodzeniem wystawia się dzieła teatru religijnego lub na nim wzorowane utwory współczesne (*Miracle Vollmoellera*, *Jedermann* Hofmannsthal) [...] Rodzicielem patronem oraz najskrajniejszym bojownikiem tej nowej sprawy jest pierwszy artysta teatru, aktor, malarz, rzeźbiarz obdarowany talentem inscenizatorskim, twórca oryginalny, poeta teatru: Anglik, starej rodziny aktorskiej członek, wychowanek sir Ivringa Edward Gordon Craig. Z jego ducha, niewidzialnie częstokroć, w atmosferze teatrów europejskich się unoszącego powyżej cytowane zjawiska początek biorą.⁸

Wydawać by się więc mogło, że próżno szukać w tym kipiącym tyglu jakichkolwiek prawidłowości i podobieństw, prócz wspólnej dla

⁷ L. Schiller: *Teatr ogromny*. Warszawa 1961, s. 7.

⁸ L. Schiller: *Nowy kierunek badań teatrologicznych*. W: *Na progu nowego teatru*. Warszawa 1978, s. 159–160.

wszystkich inspiracji – myśli żyjącego jeszcze wtedy Edwarda Gordona Craiga⁹. Sztuki sceniczne i spektakle tego okresu są raczej mieszaniną pozbawioną myśli wspólnych, stanowią raczej odzwierciedlenie indywidualnych dążeń swojego twórcy i w głównej mierze eksponują niepokonane różnice niż wskazują podobieństwa. Owo nagromadzenie w jednym miejscu i czasie nierzadko wykluczających się koncepcji, pomysłów i dążeń stanowi o niezwykle skomplikowanym charakterze poszukiwań. Niemniej jednak, odnalezienie wzajemnych wpływów i podobieństw, jak się wydaje, jest, mimo wszystko, możliwe. Ich odszukanie i zdefiniowanie pozwoli z kolei wyeksponować pewne prawidłowości, zauważalne w procesie rozwoju dramaturgii.

W tym właśnie momencie wrócić wypada do podstawowej, fundamentalnej dla niniejszej rozprawy tezy – przekonania o głębokiej teatralności tekstu dramatycznego, dzięki któremu możliwa jest wspólna analiza dramatu i teorii teatralnej. Dramat rozumiany jako dzieło pogranicza teatru i literatury, czyli wymykające się uświęconemu Arystotelesowskiemu podziałowi, zawiera w swej strukturze element wizji teatralnej, czyli pewien autorski projekt scenicznego obrazu. Dramaturg bowiem:

Dramaturg prawdziwy kształtuje całość wizji teatralnej – całość słuchową i wzrokową, i motoryczną i dynamikę losu mieszczącą. Tę całość winien mieć w świadomości i teatr i recenzent.¹⁰

Wizja teatralna odzwierciedla zaś postulaty teorii teatralnych podane interpretacji dramaturgów. Jej obecność jest z kolei czynnikiem warunkującym przynależność dramatu do grupy **Theaterdramen**. Podkreślić tu należy, że teatralna koncepcja dramatu w swym obecnym kształcie powstała właśnie dzięki doświadczeniom Reformy. W interesującym nas okresie – czyli w pierwszym trzydziestolecium wieku XX – związek ten jest niezwykle silny i wbrew pozorom, wynikającym

⁹ Jednak jego działalność nie wpływała już w takim stopniu na twórców teatralnych i dramatopisarzy, jak jego pierwsze osiągnięcia, prace powstałe do 1918 roku. Później zrealizował tylko jeden spektakl. Jak twierdzi K. Braun: „Gdy zmarł w 1966 roku, wielu zdziwiło się, że żył jeszcze. W chwili śmierci miał już dziewięćdziesiąt cztery lata. Już dawno przeszedł do historii. W której żyje”. K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 127.

¹⁰ J. Kleiner: *Istota utworu dramatycznego*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956, s. 8.

z nagromadzenia najróżniejszych stylów, kierunków, pomysłów i interpretacji, wyraźny. Po wielu latach bezwzględного panowania sceny pudełkowej, odrzucającej nieprzystosowane do jej ograniczonych możliwości nowoczesne dramaty, teatr otworzył swe podwoje dla innej niż znana, schematyczna i mimetycznie odzwierciedlająca rzeczywistość dramaturgia, a nawet zaczął jej oczekiwać i dla niej przeobrażać swe sceny. Owa oczekiwana przez wielu, wydawać by się mogło *idee fixe* teatru i dramatu – idea ponownego zjednoczenia tych dwóch sztuk – stała się po wielu wiekach – rzeczywistością.

Dla teatru i ze świadomością teatralności swych dzieł tworzą wielcy dramaturdzy tego okresu: Marina Cwietajewa (choć częstokroć temu zaprzecza¹¹), aktywnie uczestnicząca w pracy teatru Jewgienija Wachtangowa, Władimir Majakowski, Aleksiej Kruczonych, Wielemir Chlebnikow, Daniil Charms, Nikołaj Jewreinow, Nikołaj Rerich, Leonid Andriejew. Na Zachodzie Europy Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Gustaw Vollmoeller, Franz Werfel, Ernst Toller, Stefan Żeromski, Luigi Pirandello. To właśnie ich spuścizna dramaturgiczna stanowić będzie dla nas podstawowy materiał do analizy i porównań z funkcjonującymi w tym samym czasie teoriami teatralnymi, postulowanymi w manifestach i widocznymi w spektaklach. Rozważania poniższe determinować będą więc dwa centra: dramaturgia i teoria teatralna. Taki sposób zorientowania analizy wynika oczywiście implicytnie z założeń Wielkiej Reformy i akcentowanej przez nią opozycji dramat/spektakl, będącej pochodną przekonania o autonomiczności widowiska. Przekonanie to jednakże nie mogło i nie stało się przeszkodą dla odzwierciedlenia teorii teatralnej w dramaturgii. Wręcz odwrotnie. Dychotomia wprowadzona przez Wielką Reformę nosiła znamiona pozorności. Teatr bowiem ciągle potrzebował nowych, przystosowanych do jego wymogów sztuk sce-

¹¹ Cwietajewa w przedmowie do etudy dramatycznej *Koniec Casanowy* twierdzi: „Nie chcę teatru, nie ciągnie mnie do niego, nie liczę się z teatrem. Teatr (czyli to, co widzę oczami) wydawał mi się zawsze jedynie podpórką dla ubogich duchem, zabezpieczeniem dla tych zwolenników. Niewierni Tomasz, którzy wierzą tylko w to, co widzą, i dalej w to, co sobie uświadamiają – alfabet ślepców. Istotą zaś bycia poetą jest wierzyć w słowo.” Cyt. za: П. Антокольский: *Театр Марины Цветаевой*. W: М. Цветаева: *Театр*. Moskwa 1988, s. 5, przekład mój – J.G.

nicznych. Dramaturgia omawianego okresu zachowała zaś nawet te elementy reformatorskich koncepcji, które odrzucił teatr, twórcy zaś skazali na zapomnienie. Ich wzajemne przenikanie zauważył już Kazimierz Braun, twierdząc:

Dramatopisarzami reformy stali się Paul Claudel, Włodzimierz Majakowski, Karol Hubert Rostworowski, Stefan Żeromski, Karel Čapek, Luigi Pirandello i Berthold Brecht¹².

Początek XX wieku był więc czasem wielkich przewartościowań w teatrze, ale, co równie ważne, był także czasem przewartościowań w dramaturgii. Mnogość sprzecznych ze sobą kierunków, wiele powstających w tym czasie sztuk stało się swego rodzaju zwierciadłem, w którym odbijały się najnowocześniejsze teorie teatralne czasów, znajdowały w nich swoją realizację bądź też, co zdarzało się równie często, były swego rodzaju trybuną dla autora, postulującego swój własny wizerunek teatru¹³.

Oczywiście, powyższy katalog autorów z konieczności jest dalece niepełny i nie rościmy sobie tu prawa do jego rozszerzenia czy też stworzenia całościowego, zamkniętego zbioru. Powód tkwi w wielokrotnie podkreślanej różnorodności dzieł literackich tego okresu i, oczywiście, pośrednio wynika z ograniczonej objętości, jaką narzuca każda rozprawa – stanowiąca próbę poszukiwania pewnych prawidłowości. Jej tematem stać się może jedynie jeden z wielu fragmentów składających się na całościowe oblicze danego okresu czy też dziedziny sztuki. Zatem praca niniejsza w zamyśle autorki powinna stać się próbą ogarnięcia i opowiedzenia o dramaturgii wymienionych twórców, interpretacji jej związków z poszczególnymi teoriami teatralnymi. One również stanowią swego rodzaju konglomerat najróżniejszych spojrzeń i pomysłów na odświeżenie lub całkowitą przemianę oblicza sceny. Niektórzy z reformatorów, jak Jewgienij Wachtangow czy Max Reinhardt, pójdą śladami Craiga i Appii, inni, jak

¹² K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 29.

¹³ Z taką sytuacją spotykamy się w przypadku twórczości Nikołaja Jewreinowa, którego poglądy reżyserskie były nierzadko sprzeczne z budową wizji teatralnej tekstów dramatycznych Jewreinowa-dramaturga (np. dramat *W kulisach duszy*). Jego twórczość i paradyksy z nią związane stanowić będą również przedmiot analizy niniejszej monografii.

Wsiewołod Meyerhold czy Leopold Jessner stworzą szkołę odrębną, różniącą się od wielkich prawodawców w szczegółach, ale podobną w swoim duchu – będącą twórczym rozwinięciem i praktycznym dopełnieniem pomysłów poprzedników – jeszcze inni, jak Nikołaj Jewreinow, stworzą własną, ciekawą teorię, której autor wierny będzie w swoich pracach reżyserskich, ale zdradzi ją w swojej dramaturgii. Poglądy wymienionych reżyserów również, choć należą już do bardziej praktycznego okresu Reformy, nie stanowią zwartej niezmiennego zjawiska, są raczej procesem, nieustającą ewolucją, poszukiwaniem nowych form i czerpaniem ze źródeł, a jednocześnie produktem powstającym w wyniku spotkania teorii z praktyką sceniczną. Każdy z nich: Wachtangow, Reinhardt, Meyerhold, Jessner i jeszcze wielu innych, szukał sposobu, recepty na nowy, cudowny teatr i jednocześnie poddawał każdą ze swoich koncepcji kolejnym eksperymentom. Zmienność oczywiście nie ułatwia porządkowania i jednoznacznych określeń. Z drugiej jednak strony, właśnie to czyni z teorii teatralnych fascynujący, żywy proces. W procesie tym spotkają się najróżniejsze dramaty, tych twórców, którzy podobnie jak reżyserzy, ciągle poszukiwali nowych rozwiązań na drodze od realizmu do symbolizmu czy od naturalizmu do futuryzmu.

Zestawienie obok siebie tak różnych nazwisk i, jak postaramy się dowieść, różnych spojrzeń na istotę funkcjonowania dramatu i teatru, może się wydać zadaniem nieco karkołomnym, by nie rzec, niemożliwym do wykonania, lub też z góry naznaczonym grzechem błędu zaniechania. Co należy podkreślić, zadanie to utrudnia jeszcze jeden znaczący i ważki czynnik. Teksty dramatów pierwszego trzydziestolecia, wybrane i prezentowane w niniejszych rozważaniach, funkcjonują w niszy, na marginesie zainteresowania badaczy. Oczywiście nie ze względu na swoją wartość literacką, bo ta jest niezaprzeczalnie wysoka, ale ze względu na to, że w swojej znakomitej większości pozbawione są tłumaczeń. To powoduje, że z konieczności znane są tylko w określonym kręgu odbiorców, obce zaś poza granicami własnego obszaru językowego. Dopiero wzajemne zestawienie tekstów tego okresu powstałych w różnych krajach odsłonić może łączące je elementy. W pozornym pomieszaniu pomysłów i porządków tkwią jednak pewne wspólne miejsca, w których, lub raczej z których, poszczegól-

ni autorzy – dramaturdzy i reformatorzy teatru – wychodzą. Wszyscy autorzy, zarówno teorii teatralnych: Wsiewołod Meyerhold, Jewgienij Wachtangow, Aleksander Tairow, Nikołaj Jewreinow, Juliusz Osterwa, Erwin Piscator, Max Reinhardt – twórcy teatru inscenizacji, jak i autorzy dramatów: Marina Cwietajewa, Wielemir Chlebnikow, Władimir Majakowski, Luigi Pirandello, Franz Werfel, Ernst Toller, Stefan Żeromski, Nikołaj Rerich tworzą i działają w tym samym czasie – pierwszym trzydziestolecie XX wieku – i wszyscy mniej lub bardziej świadomie podlegają wpływowi Wielkiej Reformy. Są jej spadkobiercami i jednocześnie uczestnikami w sensie ideowym. Wszystkich ich łączy chęć przeobrażenia oblicza sceny i oblicza dramaturgii. W obydwu przypadkach kontynuują dzieła swoich poprzedników, których nazwiska oczywiście nieraz zostaną tu przywołane.

Poszukiwanie związków dramaturgii i teorii (oraz praktyki) teatralnej – umożliwi parę czynników. Oczywiście bezsprzecznie pierwszym i najważniejszym z nich jest teatralne rozumienie dramatu, wyeksponowane w ramach teatralnej teorii dramatu. Podkreślić tu wypada, iż teoria ta, jakkolwiek nienowa z punktu widzenia historii teatru i dramatu połączonych ze sobą od zarania swoich dziejów, wyrasta poniekąd z doświadczeń Wielkiej Reformy Teatru i jest swoistą nań odpowiedzialnością. Nawet jej przeciwnicy, atakujący przydatność tejże teorii dla badania dramatu, przyznają, że wyrosła ona właśnie z doświadczeń Wielkiej Reformy, więc jako taka dla dramaturgii jej czasów jest najbardziej właściwa¹⁴. Rozumienie dramatu jako dzieła dysponującego większą ilością tworzyw niż tylko jednym, jakim jest słowo, pozwala na analizę wizji teatralnej (kształtu scenicznego, *mis en scene*, partytury teatralnej¹⁵) dramatów, w których zazwyczaj w niej właśnie mieszczą się znaczenia ukryte, pozwalające na względnie pełną interpretację sztuki i jej właściwe zrozumienie. Można wszakże być przekonanym, że teoria ta i takie właśnie rozumienie dramatu towarzyszyło

¹⁴ M. G ł o w i ń s k i: *Kilka uwag o teatralnej koncepcji dramatu*. „Teatr” 2001, nr 4, s. 20.

¹⁵ T. K o w z a n: *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, „Dialog” 1969, nr 11, s. 90. S. S k w a r c z y ń s k a: *Zagadnienie dramatu*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Red. J. D e g l e r. Wrocław 1976, s. 55. W tym opracowaniu odnaleźć można również teksty Z. Raszewskiego i innych naukowców tematu, w których omawiane są zagadnienia związane z teatralnością dramatu.

mu od jego zarania, czyli od czasów, w których w antycznym amfiteatrze wystawiano sztuki Sofoklesa, Ajschylosa, Meandra i Arystofanesa. Do tych, najbardziej teatralnych i najbardziej naturalnych, wzorców sięgną dramaturdzy początku dwudziestego wieku, przenosząc akcję swoich sztuk do czasów mitycznych i wykorzystując i twórczo przetwarzając mityczne, częstokroć zapomniane wątki w sposób, który pozwala spojrzeć na nie zupełnie inaczej, odnaleźć nowe ich znaczenia, idee. Czas Wielkiej Reformy jest bowiem okresem, można by rzec, wielkiego powrotu do zjednoczenia dramatu i teatru, które w momencie ich narodzin było przecież zupełnie oczywiste.

Drugim czynnikiem uprawniającym i naturalnie sprzyjającym połączeniu tych dwóch dziedzin sztuki jest niezwykle zainteresowanie samych dramatopisarzy teatrem, wyrażające się w powstawaniu licznych wypowiedzi teoretycznych i krytycznych na temat teatru¹⁶ i aktywnym uczestnictwie w przygotowywaniu przedstawień¹⁷, nie tylko własnych. W najbardziej interesującej nas Rosji autorzy dramatów nierzadko pisali z myślą o określonym typie teatru, i co również istotne, nierzadko o bardzo konkretnym teatrze: Czechow o MChAcie Stanisławskiego, Blok o MChAcie Meyerholda, Cwietajewa, jak można się domyślać z jej bliskich związków z aktorami i reżyserem – dla teatru studia Wachtangowa, na Zachodzie zaś Schnitzler, a szczególnie Hofmannsthal czy Vollmoeller dla teatru Reinhardta, Brecht dla Piscatora, Toller dla Jessnera. Tak prostej i bezpośredniej klasyfikacji wymyka się Jewreinow, który, jak może się na pierwszy rzut oka wydawać, swoje teksty dramatyczne pisze dla stworzonego lub projektowanego przez siebie teatru. Trudno więc podejrzewać, że dramaty powstawały w oderwaniu od panującego zamieszania w dziedzinie teatru i nie odzwierciedlały powstających w nim teorii. Związek ten nie miał jednak cech relacji jednokierunkowej. Wzajemne powiązania i kontakty doprowadziły zapewne do sytuacji odwrotnej – kształt

¹⁶ Do grona takich twórców należeli: Fiodor Sologub (tekst *Teatr – świątynia, Teatr jednej woli*), Blok (*O teatrze*), Andriejew, Jewreinow i inni. Związkom ich twórczości z ideami Wielkiej reformy poświęciłam książkę: *Dramaturgia rosyjska przelomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*. Katowice 2001.

¹⁷ Aleksander Blok brał udział w próbach do swoich spektakli realizowanych przez Meyerholda.

sceniczny dramatów wpływał na oblicze sceny, poniekąd kształtując teorię zmierzającą do jego zreformowania. Sytuacji takowej sprzyjał, jak należy sądzić, jeszcze jeden czynnik: fakt istnienia w najbardziej interesującej nas w niniejszej rozprawie Rosji (ale nie tylko: odwoływać się bowiem będziemy również do sytuacji i działalności twórców sztuki Melpomeny Niemiec czy Polski) studiów teatralnych, charakterystycznych, jak podkreśla Katarzyna Osińska¹⁸, dla rosyjskiej gałęzi Reformy, gdzie spektakle realizowano według pomysłów spadkobierców Reformatorów, w sposób mniej lub bardziej zbliżony do pierwotniej idei Wielkich Prawodawców. Studia te stały się ośrodkiem życia teatralnego Moskwy, Berlina czy Paryża, z czasem przekształcały się w nowoczesne teatry dla większej publiczności¹⁹. W nich spotykali się nie tylko reżyserzy i aktorzy, ale przede wszystkim wszyscy twórcy teatralni, miłośnicy i znawcy teatru, w tym gronie również autorzy dramatyczni. Nowatorskie spektakle, dyskusje i spotkania, nierzadko przesyczone emocjami, wzajemnym oskarżaniem się o niezrozumienie kwestii najistotniejszych i nierzadko dość jaskrawe wyrażanie takich poglądów, stworzyły atmosferę, w której rodziły się dramaty oraz w tym samym czasie kształtowały i precyzowały poglądy reżyserskie.

Najważniejsze etapy działalności takich studiów znaczyły wystawienia dramatów uznanych za najważniejsze i najbardziej typowe dla danego studia²⁰. Dzięki relacjom z poszczególnych wystawień stanowiących najczęściej jedyny ślad istnienia konkretnej realizacji scenicznej prześledzić możemy ich rozwój i pośrednio, sięgając do zapisków poszczególnych reżyserów, zaobserwować, jak ewoluowały ich poglądy. Zagadnieniom tym, oczywiście prócz wypowiedzi samych reżyserów²¹,

¹⁸ Mamy tu na uwadze książkę autorki: *Klasztory i laboratoria*. Wrocław 2003. Wypada w tym miejscu wspomnieć, że Katarzyna Osińska jest również autorką licznych tekstów poświęconych historii teatru rosyjskiego początku XX wieku.

¹⁹ Tak jak na przykład teatr Reinhardta, którego pierwszą sceną stał się *Kleines Theater* powołany do życia w 1902 roku. W 1919 powstał *Grosses Schauspielhaus*.

²⁰ W historii tych teatrów odnajdziemy spektakle najlepiej zapamiętane i opisane. Niektóre z nich uznano za najbardziej reprezentatywne dla danego studia w danym momencie jego rozwoju: np. *Cud św Antoniego* Wachtangowa, typowy dla początkowego etapu rozwoju studia i reżysera, czy np. *Jutrnie* Meyerholda reprezentujące dojrzały okres jego działalności reżyserskiej. Oczywiście, podobne sytuacje miały miejsce na Zachodzie Europy.

²¹ Dysponujemy dość bogatą spuścizną poszczególnych autorów-reżyserów. Na grun-

poświęcono już nieco uwagi w różnego typu opracowaniach²². Znajdziemy wśród nich prace o charakterze monumentalnym, przekrojowym, których rola i znaczenie pozostają niezmiennie ogromne. Dzięki nim można zapoznać się z ilością i różnorodnością działalności studiów teatralno-reżyserskich i poznać kierunki ich rozwoju, biorąc pod uwagę zarówno sposób realizacji spektaklu, jaki i sam dobór repertuaru. Niewątpliwie do takich dzieł zaliczyć należy monumentalną *Historię teatru europejskiego* Franza Kindermanna²³, w której odnaleźć można wzmianki bądź dłuższe fragmenty poświęcone poszczególnym wystawieniom dramatów, uznanych za najbardziej reprezentatywne, charakterystyczne lub ważne dla swojego okresu. Podobną rolę spełnia również znane *Dzieje dramatu*²⁴ i *Dzieje teatru*²⁵ Allardyce Nicol-

cie polskim ukazała się cała seria publikacji prezentujących poszczególnych reżyserów: Meyerholda, Tairowa, Wachtangowa. W: seria *Teorie współczesnego teatru*. Redakcja Konstanty Puzyna. Prace teoretyczne twórców niemieckojęzycznych przybliża publikacja: M. Reinhardt: *O teatrze i aktorze*. Przeł. M. Leyko. Gdańsk 2005.

²² W literaturze przedmiotu znaleźć można np. wypowiedzi dotyczące studiów rosyjskich: K. Osinska: *Klasztory i laboratoria...*; europejskich: D. Ballet: *Revolucje sceniczne XX wieku*. Przeł. Z. Strzelecki, K. Mazur. Warszawa 1980; porewolucyjnej działalności Meyerholda J. Brochow: *Das Theater Meyerholds und die biomechanik*. Berlin 1997. *The world lacks and needs a Belief. Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918*. Trier 1998. M. Frithum: „Ich begann Träume zu träumen”. *Beobachtungen zur Aufnahme von Edward Gordon Craig in Wien – Rezension einer nicht erfolgten Rezeption*. Uni Wien 2002. J. Gregor: *Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts: große Regisseure der modernen Bühne*. Austria-Edition 1958. Z najnowszych pozycji zasługujących na uwagę wymienić należy: M. Braunec: *Theater in 20 Jahrhundert*. Hamburg 2009. Ze względu na charakter rozprawy poszczególne teksty będziemy wprowadzać stopniowo w kolejnych rozdziałach. Wtedy też będziemy się odwoływać do szczegółowych stwierdzeń. Wypada tu też zwrócić uwagę na publikację, rozpatrującą związki pomiędzy utworami i spektaklami powstającymi w Niemczech i w Rosji: zob. W. Bałentchikow: *Rußland und die deutschen Expressionisten 1910–1925*. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Paris–New York 1993.

²³ F. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Salzburg 1978. Praca, niestety, nie została przetłumaczona. Wspomnieć tu również wypada późniejszą publikację o podobnym charakterze: M. Braunec: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. T. 1–5. Stuttgart–Weimar 1993–2005. Wymienić tu również należy: *История русского драматического театра в семи томах*. Ред. Ю. Дмитриев. Москва 1977–87. *Dzieje teatru* zostały również przedstawione w pracy: *Historia teatru*. Red. J. R. Brown. Przeł. H. Bałtyn. Warszawa 2007.

²⁴ A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. Tłum. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. Warszawa 1983.

²⁵ A. Nicoll: *Dzieje teatru*. Przeł. A. Dębicki. Warszawa 1974.

la. Z nowszych pozycji nie sposób tu nie wspomnieć o pracy Styana *Współczesny dramat*²⁶, zaś na gruncie rosyjskim o publikacji jednego z bohaterów niniejszych rozważań Nikołaja Jewreinowa o historii teatru²⁷. Wśród publikacji omawiających zagadnienia związanym z teatrem rosyjskim należy wymienić próbę pewnej syntezy dziejów teatru w Rosji podjętą przez Bogusława Muchę²⁸. W ostatnich latach powstały również teksty poświęcone w całości działalności rosyjskich studiów teatralnych autorstwa Katarzyny Osieńskiej²⁹. Wszystkie te pozycje stanowić mogą doskonały punkt wyjścia do dalszych badań i zapewne w wielu wypadkach stały się inspiracją dla badaczy dziejów dramaturgii pojedynczych twórców lub też historii wystawień wybranych dramatów. Podobnie rzecz ma się z przeglądem podstawowych teorii teatralnych. W tej dziedzinie również dysponujemy dość dużą liczbą opracowań o charakterze zbiorowym – jak na przykład praca Jolanty Brach-Czajny *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*³⁰, czy też *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*³¹. Nie sposób tu również nie wspomnieć o pracy Krzysztofa Pleśniarowicza *Przestrzenie deziluzji*, w której autor, wychodząc od Wielkiej Reformy, ukazuje zmiany w postrzeganiu teatru i spektaklu³².

Oczywiście istnieje również cały szereg różnych prac o charakterze krytycznym czy interpretacyjnym poświęconych twórczości wymienionych powyżej dramaturgów³³. Ich nazwiska i sztuki w wielu przypadkach weszły do historii dramatu i zajęły w nim należne so-

²⁶ L. J. Styana: *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przeł. M. Sugiera. Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.

²⁷ N. Jewreinow: *The theatre in life*. New York–London 1927; *Le théâtre en Russie Soviétique*. Paris 1946; *Histoire du théâtre russe*. Paris 1947; *История русского театра*. H.-И. 1953.

²⁸ B. Mucha: *Historia teatru rosyjskiego*. Łódź 2002.

²⁹ K. Osieńska: *op.cit.*

³⁰ J. Brach-Czajna: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*. Wrocław 1978. Wypada tu również wspomnieć o pracy T. Trojanowskiej i K. Pleśniarowicza: *Poszukiwania nowego teatru, w kręgu teorii 1887–1939*. Kraków 1988.

³¹ *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. M. Sugiera, K. Pleśniarowicz. Kraków 1995.

³² K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie deziluzji*. Kraków 1996.

³³ Prace te jednak są tłumaczone jedynie w niewielkiej liczbie. Dlatego też powołując się na nie w dalszych częściach rozprawy, korzystając będziemy z tłumaczenia własnego.

bie miejsce, jak ma to miejsce w przypadku Hofmannsthal³⁴ czy Luigiiego Pirandella³⁵. W wymienionej grupie autorów odnajdziemy jednak również nazwiska mniej znane, choć nie znaczy to przecież, że zapomniane. Należą do nich Franz Werfel, Ernst Toller czy Arthur Schnitzler. Z kolei twórczość Cwietajewej bywała ośrodkiem zainteresowania badaczy, którzy najpierw dostrzegli w niej wielką poetkę, a później również docenili jej dramaturgię. Na gruncie polskim pionierską pracą poświęconą w całości dramaturgii autorki stało się studium Haliny Mazurek *Róża i płaszcz*³⁶. Podobnie rzecz miała się z innymi przedstawicielami tego okresu: Władimirem Majakowskim (porównywanym z Brechtem)³⁷. Podkreślić tu jednak wypada, iż najczęściej w orbicie zainteresowań badawczych pozostaje ich spuścizna liryczna. W grupie tej dramaturgiem, którego dorobek przeznaczony dla sceny pozostawał długo poza orbitą zainteresowań badaczy, jest Wielemir Chlebnikow. Spuścizna dramaturgiczna autora, niesłusznie, jak mamy zamiar wykazać, pozostała prawie całkowicie białą kartą. Podobny los spotkał innego futurystę: Aleksieja Kruczonycha, którego dorobek dramaturgiczny nie zaistniał w myśli krytyczno-literackiej przez wiele lat. Wspomnieć również wypada, że jego tekst dramatyczny pt. *Zwycięstwo nad słońcem*³⁸ pojawił się znacznie wcześniej

³⁴ A.K. G i s b e r t z: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. Fink, München 2009; M. M a y e r: *Hugo von Hofmannsthal*. Metzler, Stuttgart 1993; J. L e r i d e r: *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien–Köln–Weimar–Böhlau 1997.

³⁵ R. Z e i s e r: *Themen und Techniken des Dramatikers Luigi Pirandello im Französischen Theater der fünfziger und sechziger Jahren*. Berlin 1988; M. H e n n i n g: *Pirandellos „Enrico IV“ und das Problem der multiplen Persönlichkeit*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift“ 1978, s. 325; E. Т о п у р и д з е: *Философская концепция Луиджи Пиранделло*. Тбилиси 1971.

³⁶ H. M a z u r e k: *Róża i płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej*. Katowice 2009.

³⁷ *Die Dramatik des jungen Vladimir Majakowski und des jungen Bertolt Brecht: eine kontrastive Analyse unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsverfahrens und der Montagetechnik*. Red. S. U l b r e c h t. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien: Lang 1996.

³⁸ Przekładu dokonała Gisela Erbslöh, tekst znajduje się na stronie: <http://SCRIPTORIUM.HFG-KARLSRUHE.DE/SONNE.HTML> [data dostępu – 26.03.2012]. Nadmienić wypada, że tekst został opublikowany w Rosji dopiero w latach 90. na łamach Sovriemiennej dramaturgii. Co ciekawe, również w Niemczech pojawiła się publikacja: *Aleksej Krucenyh v svidetelstvach sovremennikov / sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja, podgotovka teksta i kommentarii Sergeja Suchoparova*, München: Sagner 1994. Wypada tu również wspomnieć, że właśnie

w tłumaczeniu na język niemiecki niż został opublikowany w czasach współczesnych. Zapomnianą kartą pozostawała również długo dramaturgia bodaj najbardziej interesującego twórcy: Daniila Charmsa³⁹. Niemniej jednak, pomimo istniejących pozycji⁴⁰, jak się wydaje, twórczość pisarzy dramaturgów pierwszego trzydziestolecia wieku dwudziestego stanowi wciąż niewyczerpany i co ważniejsze nie do końca zbadany materiał dla działań interpretacyjnych, a powstałe prace poświęcone zagadnieniom z nią związanym są raczej źródłem inspiracji dla dalszych poszukiwań badawczych, punktem wyjścia, a nie zamknięciem dyskusji.

Wśród wymienionych publikacji nie powinno również zabraknąć tych, które traktują o realizacjach scenicznych dramatów interesujących nas autorów. Prace te, choć, przyznać należy niezbyt imponujące swoją liczbą, stanowią nierzadko jedyne świadectwo obecności w teatrze danego tekstu i są przez to tym bardziej cenne. Zazwyczaj pojawiały się w formie notatek czy recenzji ze spektakli, publikowanych w gazetach teatralnych. Wypada tu przecież podkreślić niebagatelny fakt, rzutujący na kształt niniejszych rozważań. Jedynym częstokroć materiałem dla naszych rozważań są właśnie owe skąpe informacje zawarte w dziennikach teatralnych, strzępy recenzji czy też fotografie, które nie są przecież w stanie oddać całej treści i znaczenia spektaklu. W sukurs badaczowi poszukującemu związków między obydwo- ma dziedzinami w tym wypadku przychodzi dogłębna analiza tekstu, który można porównać ze spektaklem. Oczywiście, jest to możliwe tylko dzięki takiemu rozumieniu dzieła dramatycznego, które akceptuje również zawartą w nim teatralność. Przekonanie to przeto, jak

w Niemczech prace omawiające spuściznę rosyjskich futurystów pojawiły się wcześniej i powstają do dziś: A. N i e d e r b u d d e: *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne: Florenskij – Chlebnikov – Charms*. München 2006; e a d e m: „Was sind und was sollen die Zahlen?“ *Zahlen-Mengen, Rechnen und Zählen bei Florenskij, Chlebnikov und Charms*. München 2004.

³⁹ Za jedno z pierwszych całościowych ujęć jego twórczości można uznać: G. L e h m a n n: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*. Arco, Wuppertal u. a. 2010. Na gruncie rosyjskim: A. К о б р и н с к и й: *Даниил Хармс. М. Молодая гвардия*, 2009.

⁴⁰ Próba wypełnienia tej luki, a co najmniej wskazaniem na nowe możliwości badawcze, jest tekst: *Drama der russischen und tschechischen Avantgarde als szenischer Text*. Red. W. S c h w a r z. Frankfurt am Main–Bern–Cirencester 1980.

wielokrotnie podkreślaliśmy, wraz z koncepcjami rozumienia dzieła dramatycznego wyrosłymi z doświadczenia wielkiej Reformy leży u podstaw niniejszych rozważań.

Dzieło dramatyczne w interpretacji Wielkiej Reformy Teatru mogło być podstawą i jednym z najważniejszych elementów składających się na spektakl (gdy reżyser uznał je za wystarczająco sceniczne i teatralne i zrezygnował ze skrótów i eksperymentów z tekstem) lub też jedynie inspiracją dla niego (co oczywiście zdarzało się częściej, a reżyser dokonywał reinterpretacji tekstu). W obydwu przypadkach finalnym produktem jego przeobrażeń stał się spektakl. Inscenizatorzy bowiem:

Biorąc odpowiedzialność za wszystkie dziedziny sztuki teatru, wzięli też odpowiedzialność za słowo. Powstały adaptacje sceniczne oparte na powieściach i poematach, tekstach średniowiecznych misterii religijnych i współczesnych reportażach politycznych. Znaleźli się też pisarze sekundujący reformatorom, dostarczający dramatów nowego typu, w których dialog nie ograniczał rozpędzonej wyobraźni inscenizatora⁴¹.

Zarówno pierwsza z koncepcji wypracowanych przez Wielką Reformę, która akcentowała oczywiście antynomię dramat/ teatr⁴², jednocześnie akcentując ponowne ich zjednoczenie, jak i druga, oddająca całość władzy w ręce inscenizatora, pozwala, a wręcz zachęca do porównania teorii teatralnej i wizji teatralnej dramatu. Wydaje się, że nie będą one zbyt od siebie odległe. Czynnikiem sprzyjającym ich zespoleniu jest wielokrotnie podkreślane zainteresowanie twórców dramatycznych teatrem, intensyfikacja życia teatralnego, przeobrażenia w obrębie sceny, ale również świadomości widza. Przede wszystkim w tym wypadku widza szczególnego, autora dramatu, wrażliwego na piękno teatru i wsłuchanego w jego potrzeby. W rozprawie zamierzamy na podstawie analizy tekstów dramatycznych i ich zestawienia z postulatami wybranych reformatorów teatru – nie tylko wielkich Prawodawców, ale w większym stopniu ich uczniów, kontynuatorów dzieła lub oponentów – pokazać, do jakiego stopnia te dwie dziedziny sztuki były ze sobą połączone.

⁴¹ K. Braun: *op.cit.*, s. 29.

⁴² K. Pleśniarowicz: *Przestrzenie...*, s. 9–21.

W dramaturgii bowiem odnaleźć można nierzadko zapomniane ślady tych postulatów Wielkiej Reformy, jej pierwszego etapu, które zostały porzucone nawet przez ich twórców. Tym bardziej interesującym zagadnieniem wydaje się spotkanie teorii z praktyką – czyli przeobrażenia w obrębie teorii teatralnej, wynikające po części z uświadomienia sobie ograniczeń, jakim wciąż teatr podlega, doprecyzowania nieco mglistych postulatów, które zweryfikowała prawda sceny, i próby dodania do niej indywidualnych wyobrażeń i przekonań o istocie sztuki teatru kolejnych twórców teatralnych. Przeobrażenia te miały również wpływ na dramaturgię, tak jak ona oddziaływała na teatr. Każdy z dramaturgów w sposób mniej lub bardziej wyraźny w swoich sztukach opowiada się przecież za konkretnym obrazem sceny, konkretnym, właściwym ze swego punktu widzenia sposobem jego realizacji, konstruując w sposób je odzwierciedlający jego wizję teatralną. I dlatego owo wzajemne oddziaływanie dramatu i teatru jest aż tak fascynującym zagadnieniem. Trudno bowiem jednoznacznie i ostatecznie odpowiedzieć na pytanie, choć oczywiście będziemy się starali przynajmniej w ograniczonym stopniu to uczynić, na ile dramaturgia wpłynęła na przeobrażenie teatru i w jakim stopniu zmieniła jego percepcję, i z drugiej strony, na ile teoria teatralna ukształtowała dramat i myślenie o nim. W tego typu rozważaniach trudno też nie odnotować, na ile odzwierciedlający teorię teatralną dramat wykroczył poza tradycyjnie pojmowany (nawet w koncepcji Reformy) teatr, a stał się czynnikiem warunkującym i tworzącym nie tyle przedstawienie teatralne, ile widowisko o zupełnie innym charakterze.

Oczywiście, nie zdołamy omówić całości dramaturgii wybranego okresu. Znalezienie odpowiedzi na postawione pytania i wskazanie na istniejące związki wymagało dokonania wyboru i, niestety, ograniczenia tekstów, tak dramatycznych, jak i teorii teatralnych. By wyraźnie pokazać istniejące związki i relacje wybrane grupy dramatów omawiać będziemy w związku z konkretnymi teoriami, zestawiając postulaty twórcy teatru z wybranymi sztukami. W pierwszym rozdziale naszej pracy – *Niech śni się sen na scenie* – zwrócimy uwagę na wzajemne relacje teorii eksponujących echa pierwszego etapu Reformy (Wachtangow, Reinhardt) i dramaturgii symbolistów i akmeistów. Druga część – *Rzeczywistość sceny* – zostanie poświęcona

przekształceniom teatru, które doprowadziły do powstania scen eksperymentalnych, czyli daleko idącym przeobrażeniami teorii pierwszego etapu, postulowanym przez Meyerholda, Tairowa, Jessnera, Piscatora i ich odzwierciedleniu w dramaturgii futurystów i ekspresjonistów. Ostatni rozdział – *Teatr ponad rzeczywistość* – poświęcimy tym dramatom i teoriom teatralnym, w których zaakcentowana została teatralność teatru, poprzez wykorzystanie w nich zarówno chwytu „teatru w teatrze”, jak i podkreślanie nierealności spektaklu. Zwrócimy w nim również uwagę na obecne w nich ślady minionych, ale fascynujących Reformatorów, technik i praktyk teatralnych: pantomimy i commedia dell'arte.

Indeks nazwisk

- A**gate James 112
 Andriejew Leonid 12, 33, 61, 63, 181
 Appia Adolphe 7, 37, 66, 76, 77, 114, 125, 133, 177, 181, 183
 Artaud Antonin 186
- B**ab Juliusz 84
 Bablet Denis 77, 82
 Bataillon Michael 110
 Bernard Jean Jacques 133
 Bieniewski Henryk 129
 Blok Aleksander 31, 37, 52
 Braun Kazimierz 8, 30, 159, 179, 184
 Brecht Bertolt 13, 20, 184
- C**arter Hauntly 150
 Charms Daniil 12, 21, 109–116
 Claudel Paul 13, 75
 Cocteau Jean 75
 Craig Edward Gordon 7, 8, 11, 12, 29, 30, 37, 47, 48, 54, 58, 61, 63, 64, 66, 71, 72, 74, 76, 77, 79, 87–89, 104, 105, 107, 125, 128, 129, 131, 133, 139, 156, 182–184, 186
- Csato Edward 129
 Cwietajewa Marina 12, 15, 33, 37, 37, 45, 52, 65, 181
- Č**apek Karek 13
- D**alcroze Jaques 10
 Dehmel Richard 133
 Duncan Isadora 10
- E**dschmid Kasimir 82
- F**uchs Georg 7, 37, 76, 130, 133, 181, 183
 Fuller Loie 10
- G**oethe Johann Wolfgang 141
 Gogol Mikołaj 135, 136
- H**asenclever Walter 85
 Hofmannsthal Hugo von 10, 12, 20, 33, 36, 47, 49, 52, 55, 57, 58, 65, 74, 117, 139, 181
- J**essner Leopold 14, 24, 81, 84, 94, 97, 111, 125, 127, 129, 133, 139, 140, 173, 183, 184

- Jewreinow Nikołaj 12, 14, 15, 68, 74, 97, 131–133, 136, 138, 140, 146, 147, 150, 151, 154–156, 161, 164, 170, 171, 174–176, 178, 184, 185
- K**aiser Georg 81, 110
 Kindermann Franz 18
 Komissarzewska Wiera 74
 Konigson Elie 162
 Kraus Karl 114
 Kruczonych Aleksiej 12, 20, 85, 101–109, 116
 Kuen Helmut 119
- Ł**unaczarski Anatol 8
- M**ajakowski Władimir 12, 15, 20, 84, 87–90, 95, 99, 109, 127
 Malewicz Kazimierz 105–109
 Mazurek Halina 20, 37, 52
 Mell Max 133
 Meyerhold Wsiewołod 14, 15, 24, 68, 79, 81, 86, 89, 90, 92, 94, 95, 99–101, 125, 127, 129, 133, 156, 157, 173, 177, 180, 183, 184, 186
 Moholy Nagay Laszlo 100
 Moreno Jacob 134
 Mucha Bogusław 19
- N**icoll Allardyce 18, 169, 181
 Niemirowicz-Danczenko Władimir 30, 79
- O**sińska Katarzyna 17
 Osterwa Juliusz 15, 65, 66, 184
- P**irandello Luigi 12, 13, 15, 131, 132, 149, 150, 175, 176
 Piscator Erwin 78, 81, 100, 101, 133, 139, 173, 184
- Poelzig Hans 96
- R**einhardt Max 12–14, 23, 31, 35, 45, 59, 66, 74, 76, 80, 81, 90, 94–97, 114, 121, 127, 131, 133, 134, 139, 156, 160, 177, 182–184
 Rerich Nikołaj 12, 15, 34, 68–72
 Rostworowski Karol Hubert 13
- S**chiller Leon 10, 152
 Schnitzler Arthur 12, 33, 45, 47, 131, 132, 155, 176, 178, 181
 Schreyer Lothar 113, 127
 Sologub Fiodor 33, 59, 60
 Stanisławski Konstanty 29, 61, 68, 79, 136, 142, 149
 Strindberg August 86, 110
 Suchowo-Kobylin Aleksander 110
- Ś**liwowski Rene 9
- T**airow Aleksander 15, 24, 94, 95, 107, 130, 139, 156, 157, 183, 184
 Toller Ernst 15, 20, 81, 100, 108, 110, 114
- V**ollmoeller Karl Gustaw 10, 12, 31, 80
- W**achtangow Jewgienij 12–14, 23, 30–34, 36, 44, 51, 55, 69, 70, 74, 76, 129, 130, 133, 158, 177, 180, 182, 184
 Wauer William 106, 126
 Weichart Richard 122
 Werfel Franz 12, 20, 81, 85, 124, 127
 Wesmantel Leo 132
- Z**eromski Stefan 12, 15, 34, 65–68

Ядвига Грацля

Драма и театр. Эхо театральных перемен в драматургии первого тридцатилетия XX века

Резюме

В данной работе анализируются избранные российские и западноевропейские пьесы, появившиеся в указанный в названии период времени. Исследования и интерпретация направлена прежде всего на поиск театральных концепций, отраженных в произведениях, связанных с изменениями принципов инсценирования во время Великой Театральной Реформы. Именно поэтому точкой опоры для представленных автором замечаний и рассуждений стали в равной степени как драматургические тексты, так и сами идеи театральных реформаторов, целью которых было внести изменения в облик сценических постановок. Таким образом сформулированная задача диссертации позволяет рассмотреть два основных вопроса: первый из них касается театральной концепции драмы, которая, как утверждают исследователи, вырастает из опыта Великой Реформы; второй указывает на тесные контакты режиссеров и драматургов, что подтверждается не только появлением текстов, являющихся своего рода ответом на заказ отдельных режиссеров, но прежде всего активным участием в театральной жизни драматургов связанных с Реформой.

Выявление связи драматургии с театральными теориями, проявляющейся в структурах пьес, а в особенности в их сцени-

ческом представлении, требовало провести особый отбор как самих произведений, так и теоретических тез, проследив тем самым их органическое взаимодействие. Вследствие такого рода селекции материала образовались три главы работы, посвященные соответственно:

- реминисценциям теории Эдварда Гордона Крэга, присутствующей как в пространственных конструкциях оговариваемых пьес, так и в концепциях построения спектаклей, выставленных учениками Крэга: Евгением Вахтанговым и Максом Рейнхардом;
- преобразованиям театральных теорий Крэга, Аппии и Фучса, проявляющихся в структуре экспрессионистских и футуристических пьес;
- концепции ретеатрализации театра, функционирующей в драматургии и театральной теории например у Николая Евреинова и Александра Таирова.

Производя отбор автору работы пришлось отбросить некоторую часть материала (например драматургию реализма и натурализма) с целью более ярко отразить перемены, присходящие внутри структуры драмы, а главное, показать наиболее существенные для второго этапа Реформы направления развития инсценировок. В первой главе *Пусть снится сон на сцене* представлены избранные пьесы Марины Цветаевой, Леонида Андреева, Николая Рериха, Федора Сологуба, Хьюго Гофманстала, Артура Шницлера, Стефана Жеромского. В произведениях можно проследить типичный для начального этапа Реформы прием – двойное пространство, построенное по принципу оппозиции отображаемое/воображаемое. Художественный мир рассматриваемых в работе пьес был сконструирован согласно идее креации – создания вымышленных несуществующих образов, провозглашаемую Крэгом. Драмы вышеназванных авторов стали своего рода носителями главного принципа Реформы, который частично отразился у Рейнхарда и Вахтангова. Кроме того, дополнительным, но не менее важным моментом в наших рассуждениях в этом разделе стали спектакли: *Принцесса Турандот*

дот, Дыбук, Великий Зальцбургский Театр Мира и Гамлет Крэга, созданный в МХАТ-е.

Продолжением исследования способа представления, отражающего главные направления развития театра и драмы, стала вторая глава: *Реальность сцены – единый мир*. В этой части работы анализируются пьесы Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Александра Крученых, Даниила Хармса, а также Франца Верфеля, Эрнста Толлера и Георга Кейзера, в которых видны связи с теориями Всеволода Мейерхольда и Леопольда Эсснера. Основываясь на проведенных исследованиях можно легко выявить схожие черты между сценическими произведениями вышеназванных авторов и концепциями конструирования пространства, присутствующими в постановках спектаклей режиссеров – новаторов. Подтверждением тому являются сценические представления, в которых особые конструкции отображают пространственные отношения, показанные в пьесах и призванные в некотором роде чтобы экспонировать их многомерность. Так например для изображения двух плоскостей представленных в тексте, размещенных одна над другой, в сценической реализации использовались различного рода площадки, наклонные и лестницы.

В последней части диссертации *Театр больше чем реальность* представлены пьесы с ярко выраженной театральностью, которая однако в данном случае обозначает нечто большее чем только предназначенность для сценической реализации. В творчестве Николая Евреинова, Луиджи Пиранделло, Рихарда Демеля, Артура Шницлера, Карла Волмюллера можно увидеть не только эхо прошлых театральных техник (пантомима, комедия dell'arte), но и известный прием театр в театре. Именно с помощью таких средств вышеназванные драматурги стараются вернуть театру его историческое значение, его театральность, указывая в то же время на опасность затеряться в самой идее театра, забыв, что он является лишь иллюзией действительности. Согласно с их концепцией, театр должен стать чем-то на подобие вымысла, сказки, которые с одной стороны помогают человеку, но с другой, все-таки не могут заменить реальную жизнь.

На основании проведенных исследований автор приходит к выводу, что драматургия и театр представленного периода не только тесно связаны между собой, но также взаимодополняются, отражают и осуществляют одни и те же цели и идеи. Такой подход не мог не привести к тому, что оба эти вида искусства были практически тождественны и неразрывны. Более того, параллельный анализ драматургии и театра позволяет гораздо лучше понять процесс Великой Реформы и что не менее важно, познать те аспекты перемен, которые с ходом времени затерлись и отошли далеко на задний план.

Jadwiga Gracla

Drama versus stage. Echoes of evolution in the European theatre in the drama in the first thirty years of the 20th century

S u m m a r y

This dissertation analyses selected Russian and West European plays written in the first thirty years of the 20th century. The analysis and interpretation have been subjected to the search of theatrical concepts reflected in the plays connected with the second phase of staging during the Great Theatre Reform.

Therefore, the reference point for the remarks presented here is based to the same extent on texts of plays and concepts of theatrical reformers aiming at changing the face of the theatre. This orientation of the conducted analysis resulted from two factors: the first one was a theatrical concept of drama, which according to researchers is an experience originating, to some extent, from the Great Reform; the other one is intensity in the contacts of directors and playwrights, reflected not only in writing texts, as it were, on request of particular directors, but, first of all, in the active participation in the theatrical life of playwrights involved in the Reform.

Searching for connections of drama and theatrical theories present in the structure of a play, its theatrical vision in particular, required a selection of works and theories as well as their mutual relation.

The selection of the research material led to the division of the dissertation into three chapters. They are devoted respectively to:

- Reminiscences of Edward Gordon Craig's theory, present both in the construction of space systems of the discussed plays and in the concepts of constructing performances realised by Craig's followers: Yevgeniy Vachtangov and Max Reinhard;
- Transformations of Craig's, Apia's and Fuch's theatrical theories conspicuous in the structure of expressionist and futuristic plays;
- Concepts of retheatralisation functioning in drama and the theory of theatre, of among others: Nikolai Evreinov and Alexander Tairov.

Due to such a division a certain part of the research material was eliminated (e.g. realist and naturalist drama) in order to provide a better illustration of transformations occurring within drama structure, and what seems to be even more important, presentation of the essential directions in stage development during the second phase of the Reform. The first chapter *Niech się śni sen na scenie (May the dream be dreamt on the stage)* discusses selected plays by Marina Cvetaeva, Leonid Andreev, Nikolai Rerich, Fyodor Sologub, Hugo von Hofmannstahl, Arthur Schnitzler and Stefan Zeromski. In the presented plays double space typical of the initial phase of the reform has been found. It was constructed on the basis of reproduced-created opposition. The world presented in the analysed plays was constructed according to the Craig's creation rule i.e. creating the pictures non-existent in reality by the power of imagination. Thus, the works of the above mentioned playwrights were subjected to the principal rule of the Reform, which in the subsequent phase of this process was continued, partly by Reinhardt and Vachtangov. In addition, another point reference in this chapter was based on the realised performances: *Książniczka Turandot (Princess Turandot)*, *Dybuk*, *Wielki Salzburski Teatr Świata (Great Salzburg of the World)* or *Hamlet* by Craig, written in the Russian Mchat.

The second chapter *Rzeczywistość sceny – jedyny świat (the Reality of stage – the only world)* is a continuation of the way showing the basic directions in the theatre and drama development. This part of the dissertation presents plays by: Vladimir Mayakovsky, Vyelymyr

Chlebnikov, Alexandr Kruchony, Danyyil Charms and Franz Werfel, Ernst Toller or George Keiser, in which the relations with the theories of Vsevolod Meyerhold or Leopold Jessner. On the basis of the conducted analysis, far-reaching similarities can be observed between the plays of the discussed playwrights and the concept of constructing space present in stage realisations of directors-innovators. It is because space constructions are present there, these are the constructions implementing a shaping of space, which exposes its multi-dimensional character, which in the text was exposed by creating e.g. two spatial surfaces placed one above the other while in the stage realisation various platforms, ramps and stairs.

The last part of the dissertation *Teatr ponad rzeczywistość (Theatre over reality)* presents the plays which displayed theatricality, however, they were seen differently, as they were not meant solely for the theatre. In the works of Nikolay Yevreinov: Luigi Pirandello, Richard Dehmel, Arthur Schnitzler, Karl Vollmoeller not only the echoes of past theatrical techniques (pantomime, comedy dell'arte) can be found but also a known trick of the theatre within the theatre. Due to such ideas the discussed playwrights attempt to return to the theatre its historical role and theatricality, they also show at the same time a threat posed by getting involved in the theatre to distraction and forgetting that it is only an illusory reality. According to their concept, the theatre is to become a moment of delusion and fairy tale which is supposed to help the human being but cannot replace a real life.

On the basis of the conducted analysis, the author concludes that drama and the theatre of the discussed period are not only interrelated but they are also complement each other, reflect and realise postulates and ideas presented in the theories. Such a state brings closer drama and the theatre to the situation of birth for both of them, when they were virtually the same and inseparable. In addition, their combined analysis facilitates better cognition of the Great Reform, and what is also relevant, getting to know those of its aspects which faded away with time.

Jadwiga Gracla

Drama gegenüber der Bühne. Echoes of Evolution im europäischen Theater in dem Drama den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts

Z u s a m m e n f a s s u n g

Diese Dissertation analysiert ausgewählte russische und westeuropäische Dramen, die in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts geschrieben sind. Die Analyse und Interpretation sind hier der Suche nach theatralischen Konzeptionen der zweiten Phase der Großen Theater Reform unterzogen.

Der Bezugspunkt für die vorgeliegenden Bemerkungen waren in gleichen Maas die Texte der Dramen und die Konzeptionen der Theaterreformatoren. Solche Orientierung der Analyse war möglich durch zwei Faktoren: Theatertheorie des Dramas, die, wie die Wissenschaftler behaupten, auf Grunde der Theaterreform entstanden ist und die intensive Kontakte zwischen Regissere und Dramatikern, die oft die Stücke auf Bestellung schrieben und auch selbst aktiv im Theaterleben teilnahmen.

Für die Suche nach der Kohärenz zwischen Drama und Theatertheorien, die sich meistens in *mis en scene* abspiegelten, war eine Selection des Materials nötig. Im Folge dessen sind drei Kapiteln entstanden. In folgenden Kapiteln sind die Dramen analysiert, in den:

- die Spuren der Theorie des Craigs, die in dem Raum des Drama und in der Konstruktion der Szenografie die Erben von Craig (Vachtangov, Reinhardt) zu finden sind
- die Metamorphosen der Theorie des Craigs, Appia und Fuchs, die in der Struktur futuristischen und expressionistischen Dramen zu finden sind
- die Ideen der „Retheatralisierung“ die sowie in Drama als ob auch in Theatertheorie zu finden sind

Um besser die Veränderungen der Struktur des Dramas zum Vorschein bringen und die wichtigsten Ideen der Reformatoren zu präsentieren, ist ein Teil des Forschungsmaterial (zB realistische und naturalistische Drama) abgelehnt.

Im ersten Kapitel: **Lassen sie den Traum auf der Bühne träumen** sind einige Dramen von: Marina Cvetajeva, Leonid Andriejev, Nikolay Rerich, Fiodor Sologub, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Stefan Zeromski präsentiert. In ihren Dramen ist in der Regel doppelter Raum zu finden, also ein Teil der Wirklichkeit des Dramas ist nach dem Prinzip des Craigs „geschaffen sein“ konstruiert. Als zweiter Bezugspunkt in diesem Kapitel sind die Aufführungen von Vachtangov (*Prinzessin Turandot*, *Dybuk*), Reinhardt (*Das Salzburger grosse Welttheater*), Craig (*Hamlet* in MCHAT) verwand.

In dem zweiten Kapitel – **Die Bühne – einzige Wirklichkeit** sind die Dramen von Vladimir Majakovski, Aleksei Krutschonich, Velemir Chlebnikov, Daniil Charms, Franz Werfel, Ernst Toller und Georg Kaiser in Verbindung mit den Theorien und Aufführungen von Meyerhold und Jessner analysiert. Die Analyse hat weitreichende Gemeinsamkeiten zwischen den Theorien und die Struktur des Raums des Dramas gezeigt. Schon im Textform existiert die zweidimensionale Ebene, die auf der Bühne die Reformatoren durch Treppen, Plattformen, Rampen zeigten.

In dem letzten Teil der Dissertation: **Theater ausserhalb der Realität** sind diese Dramen präsentiert, die ihre Theatralität, die nicht nur die Bestimmung für die Bühne bedeutete, exponieren.

Im Werk von Nikolai Jevreinov, Luigi Pirandello, Richart Dehmel, Arthur Schnitzler, Karl Vollmoeller sind nicht nur die Spuren der Theatertradition (pantomime, commedia dell'arte), aber auch der Kunst-

griff „Theater in Theater“ präsent. Die genannten Techniken und Kunstgriffe sollen, nach der Meinung der Reformatoren, zur Wiedergeburt des Theaters führen – Theater soll wieder Theater sein.

Nach der Konzept der Reformatoren Theater soll einen Moment des Glücks und Traums bieten. Im keinen Fall darf man aber vergessen, dass die scenische Welt illusorisch ist und dass die Realität ausser der Bühne existiert. Die Wirklichkeit der Bühne soll helfen aber nicht das reale Leben ersetzen.

Auf der Grundlage der Analyse, kommt der Autor zu dem Schluss, dass die Dramen und Theatertheorien nicht nur zusammen verbunden sind, aber dass die sich einander ergänzen, dass die Theorien sich in Dramen abspiegelten und dass die Dramen die Theorien verwirklichen. So nah einander, untrennbar waren die nur in dem Altertum.

Die kombinierte Analyse führt auch zur besseren Verständnis des Processes der Reform und diese Aspekte der Reform entdeckt, die im Laufe der Zeit gelöscht sind.

