

M A T E R I A Ł Y

DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Hasła bieżącego zestawu należą do twórczości dramatycznej i teatralnej dwóch narodów: angielskiego i niemieckiego. Niektóre z prezentowanych sztuk mają wspólne korzenie w średniowieczu, inne powstały w wiekach nowożytnych, aż do XX wieku włącznie. Widać w nich zarówno wspólny dla nich nurt europejskości jak i indywidualność odpowiadającą odrębnemu kształtowaniu się doświadczeń i kultur obu narodów. Dlatego czasem pozornie ta sama nazwa – jak np. „sztuka ludowa” – niemiecka *Volksstück* i angielska *folk play* (z XXI tomu 2/41) zeszytu „Zagadnień” – to zupełnie inne rzeczywistości. Angielska *charade*, której odpowiednika nie ma chyba w innych kulturach europejskich, jest – jak angielska *folk play* – na pół teatrem, na pół zabawą, analogicznie do znaczenia słowa *play*. Powstające w XX wieku formy dramatyczne, jak *dramat epicki*, *dramat dokumentalny* należą do zupełnie innych doświadczeń i potrzeb autorów i widzów niż angielski *dramat kościelny*.

Redakcja

BALLAD OPERA: ang. „opera balladowa”. Nazwa ta powstała gdy w Lincoln Inn Fields Theatre wystawiono w 1728 r. operę z librettem poety Johna Gaya i z muzyką Johna Christophera Papuscha. Jej natychmiastowy sukces przyniósł autorowi 800 funtów zysku, co wyraziło się w powiedzeniu, że „opera zrobiła Gaya bogatym (rich), a właściciela teatru Richa wesołym (gay)”. Jej tytuł – *The Beggar's Opera* – tradycyjnie tłumaczony na język polski jako *Opera żebracza*, powinien brzmieć *Opera żebraka*, ponieważ to Żebak, który występuje w scenicznej *Introdukcji*, w rozmowie z Aktorem, jest autorem nowej opery, odbiegającej od przyjętego włoskiego szablonu. Ten sam Żebak decyduje pod koniec utworu o jego zakończeniu, gdyż bieg wypadków prowadzi do powieszenia bandyty Macheatha i do zesłania innych przedstawicieli kryminalnego świata. Gdyby się tak stało, opera stałaby się tragedią, przeciw czemu protestuje Aktor. W ostatniej więc chwili Żebak wprowadza ulaskawienie i opera kończy się śpiewem i tańcem.

The Beggar's Opera nie tylko nie jest operą poważną, lecz jest niepoważną sa-

tyryczną burleską na poziomie artystycznym i społeczno-politycznym. Powstała w atmosferze angielskiej niechęci do opery włoskiej, która wydawała się Anglikom nienaturalna. Już w 1693 r. „*The Gentleman's Journal*” pisał, że „opery za granicą są sztukami, w których śpiewa się każde słowo; nie smakuje to Anglikom”. Opera Gaya składa się więc z dialogów prozą i z arii śpiewanych za znane tradycyjne melodie angielskich ballad. Stąd jej nazwa – *ballad opera*.

Prócz tej cechy w rozmowie między Żebrakiem i Aktorem wymienione zostały inne jej rysy odróżniające *Operę żebraczą* od „tych, które są w modzie”. Jedną z nich jest to, że jest ona nie całkiem naturalna. Nie ma w niej *Recitativo*. Nie ma *prologu* i *epilogu*. Poprzedza jej akcję *uwertura*, ale chyba sprowadzona do arii jednej z głównych postaci – Peachuma.

Z motywów przyjętych z konwencji Żebak wymienia motywy stylistyczne w tekstach śpiewanych i zaprawioną sentymentem scenę w więzieniu.

Ballad opera Gaya dzieli się na *Introdukcję*, która stanowi – wraz z przedostatnią sceną utworu – ramę dla 3 aktów

sztuki. Akty, z wyjątkiem pierwszego, zaczynają się od scen mówionych prozą i przeplatanych ariami. W I akcie mamy 13 scen z 18 ariami; w II i III zaczyna się scenami prozą. Ostatniej ze scen towarzyszy śpiew i taniec.

Na płaszczyźnie tematycznej *The Beggar's Opera* jest satyrą na świat przestępczy i wymiar sprawiedliwości w XVIII wieku, notorycznym z bandytyzmu i korsarstwa. Jedną z głównych postaci sztuki jest Peachum (po polsku: Syp ich), odpowiednik znanego wówczas Jonathana Wilde'a. Wilde był hersztem organizacji bandycko-złodziejskiej i arcypaserem, który prowadził biuro rzeczy znalezionych, gdzie można było wykupić rzeczy skradzione na jego polecenie przez jego kieszonkowców. Pozostawał także w dobrych stosunkach z władzami, którym od czasu do czasu wydawał niektórych ze swoich podwładnych lub rywali. Kariera jego skończyła się w roku 1725 na szubienicy.

Wątek dramatyczny opery powstaje, gdy córka Peachuma Polly, zakochana w młodym bandycie Macheath'u (Jacku Sheppardzie) wychodzi potajemnie za niego za mąż, choć ojciec jej jest temu przeciwny. Rywalką Polly jest Lucy, córka strażnika więzienia Newgate w Londynie. Lucy pomaga Macheathowi uciec z tego więzienia. Jednak młody highwayman zostaje ujęty i ma zostać powieszony. Decyzja Żebraka w ostatniej chwili skazuje go na zesłanie do kolonii. W rzeczywistości Macheath-Sheppard zawisł na szubienicy z inicjatywy Wilde'a w 1924 r., nieco wcześniej niż jego szef. Fakt, że *The Beggar's Opera* wprowadziła na scenę poznane znane wszystkim z wydarzeń sprzed paru lat, ogromnie zaważył na jej popularności. Dodatkową sensacją było to, że widziano w ambiwalentności społecznej jej głównej postaci ministra Roberta Walpole'a, który sprawował władzę przekupując opozycję.

Władze zbyt późno zorientowały się, że mają do czynienia z satyrą polityczną

na scenie. Ale gdy Gay napisał jej dalszy ciąg pt. *Polly*, Lord Chamberlain, cenzurujący sztuki teatralne, zakazał jej wystawienia. Nie wykluczyło to jednak możliwości druku w 1729 r., co przyniosło poecie 1200 funtów.

Polly to również lekka *ballad opera*, która przedstawia przygody zesłanego do Indii Zachodnich Macheatha i Polly, która popłynęła za Atlantyk w poszukiwaniu kochanka i męża.

Macheath ucieka z transportu i zostaje piratem. Polly zostaje uwięziona w domu plantatora Ducata, któremu się podoba. Macheath jako pirat uwalnia ją przypadkiem podczas napadu na plantację Ducata. Przebrana za mężczyznę Polly przyłącza się do Indian, którzy starają się odeprzeć atak piratów. Bierze w niewolę Morana i zbyt późno rozpoznaje w nim Macheatha, by uratować go od egzekucji. W końcu wychodzi za mąż za indiańskiego wodza.

Jeśli w oświadczeniu Żebraka w *Introdukcji* nie kryje się jakiś żart, wokalna strona jego opery była tworzona na cześć małżeństwa „dwojga najwspanialszych śpiewaków balladowych” – Jamesa Chantera i Moll Lay. Angielski zwyczaj układania nowych dowcipnych tekstów do znanych powszechnie melodii balladowych ułatwiał rozpowszechnianie arii wśród publiczności. *Ballad opera* nie rozwinęła się w licznie reprezentowaną odmianę. Do jej następczyni należy *Duenna* (1775) Richarda B. Sheridan, autora *Szkoły obmowy*.

W 1920 i 1925 r. wznowiono *Operę żebraczą* w Londynie. Pod wpływem tych wznowień Bertolt Brecht przerobił ją na *Dreigroschenoper* (*Opera za trzy grosze*, 1929). Muzykę w stylu amerykańskiego jazzu dorobił do tekstu Brechta Kurt Weill, wprowadzając zamiast arii songi. W operze Brechta Macheath jest wrogiem społeczeństwa współpracującym z głupim i przekupnym szefem policji, a Peachum jest ofiarą tego sojuszu, świadomą zła kryjącego się pod powierzchnią politycznej supremacji Anglii. Pewne ce-

chy *ballad opera* można rozpoznać w późniejszych *Savoy operas* (zob.).

Bibliografia: J. Gay, *The Beggar's Opera*, Haldemam-Julius Co., Girarg, Kansas b.r., J. Gay, *Opera żebracza* (przeł. Juliusz Żuławski (PIW, Warszawa 1959; P. Hartknoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP, London 1967; P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1958; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, Harmondsworth 1966.

Witold Ostrowski

CHARADE: ang. „szarada” *Chambers's Twentieth Century Dictionary* pisze o niej: „gra, w której jeden zespół odgrywa serię małych sztuczek zawierających sylaby wyrazu, który drugi zespół stara się odgadnąć”.

Charade jest grą towarzyską ludzi wykształconych stanowiącą połączenie zagadki z zaimprovizowanymi scenkami. Poszczególne jej części zawierają słowa-sylaby, podczas gdy scena ostatnia zawiera pełne słowo, które z gry aktorów ma odgadnąć zespół stanowiący publiczność tego małego teatrzyku. Wzmianki o charade spotyka się w powieściach angielskich.

Bibliografia: *Chambers's Twentieth Century Dictionary* W. and R. Chambers, Edinburgh 1962; *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, OUP, 1992.

Witold Ostrowski

CHURCH DRAMA: ang. „dramat kościelny”. Określenie używane głównie w związku z Canterbury Festival of Music and Drama, który od 1929 r. stał się wydarzeniem kulturalnym w Anglii. Festiwal został ustanowiony przez władze

Kościła anglikańskiego w celu uzyskania pieniędzy na naprawy zabytkowej gotyckiej katedry w Canterbury, założonej około 600 r., a zbudowanej w obecnym kształcie od XI do XV wieku, stolicy prymasa Anglii.

Church drama miał pewne wyróżniki treściowo-formalne. Był to dramat o charakterze religijnym i poetyckim. Sceną dla niego były piękne mury wiekowej katedry – portal i krużganki klasztorne. Sztuki grali obok aktorów zawodowych także amatorzy. Festiwal w Canterbury powstał jako część odrodzenia chrześcijańskiego dramatu religijnego, które miało miejsce w Anglii w pierwszej połowie XX wieku. Jednym z pionierów tego odrodzenia był aktor i reżyser William Poel (1852-1934), który w 1901 r. wznowił po wielu wiekach moralitet średniowieczny *Everyman* (Kazdy, XV w.). W 1911 r. powstało Morality Play Society, aby wspólnymi siłami wystawić sztukę Mabel Dearmer pt. *The Soul of the World* (*Dusza świata*). Powstały również inne grupy oddane religijnemu dramatowi.

W ruchu tym brał również udział znany poeta, powieściopisarz i dramaturg, od 1930 r. poeta-laureat, John Masefield (ur. 1878), (który inscenizował swoje sztuki religijne w swoim wiejskim domu. Należały do nich: *Good Friday* (*Wielki Piątek*, 1917), *The Trial of Jesus* (*Proces Jezusa*, 1926), *A King's Daughter* (*Królewska córka*, 1928) – sztuka o biblijnej Jezebel – i *The Coming of Christ* (*Przyjście Chrystusa*, 1928). Ta właśnie sztuka była pierwszym church drama wystawionym na festiwalu w Canterbury.

Festiwal stał się sławny z chwilą wystawienia głośnego dramatu wybitnego poety anglo-amerykańskiego T. S. Eliota (1888-1965) – *The Murder in the Cathedral* (*Mord w katedrze*, 1935). Dramat ten, odtwarzający męczeństwo św. Tomasza Becketa, który jako arcybiskup Canterbury padł pod ciosami mieczów pięciu rycerzy króla Henryka II podczas odprawia-

nia mszy w katedrze, był czymś nowym. Napisany nowym językiem poetyckim XX wieku i czerpiący dramatyczne napięcia nie z historyczno-politycznego konfliktu, lecz z wewnętrznej walki Tomasza, aby nie ulec pokusie zostanie męczennikiem, skierował pielgrzymki publiczności do Canterbury.

Następnym *church drama* był *Thomas Cranmer of Canterbury* (1936) anglikańskiego poety i autora mistycznych powieści Charlesa Williamsa (1886-1943) – poetycko-ekspresjonistyczne ujęcie tragicznej postaci arcybiskupa Canterbury, którego oportunizm wobec władzy królewskiej doprowadził w końcu do rozdarcia moralnego za Marii Katołiczki i śmierci na stosie w Oxfordzie. Głębi tej sztuki, w której występuje Szkielet jako negatywna postać cierpiącego śmierć Chrystusa, prowadząca Cranmera do śmierci, aby go wybawić, starała się dorównać Dorothy L. Sayers (1893-1957), tłumaczka *Boskiej Komedii* i autorka oryginalnych powieści detektywnych. Jej sztuka, napisana na festiwal – *The Zeal of House* (*Gorliwość o Twój dom*, 1937) nawiązuje do odbudowy chóru katedralnego w XIV wieku i podejmuje problem pychy artysty. Bóg dopuszcza, aby architekt spadł z rusztowania i został kaleką w celu wyleczenia go z pychy. Artysta buntuje się przeciw okrucieństwu Opatrzności, ale w końcu poznaje i uznaje, że Bóg, który podjął się męki na krzyżu, ma prawo zsyłać na ludzi cierpienia, aby wydobyć ich z grzechu. Sztuka, pełna emocji i humoru ilustruje jednocześnie w sposób naoczny współdziałanie przeznaczenia i wolnej woli przez udział w jej akcji aniołów.

Inna sztuka D. L. Sayers, *The Devil to Play* (*Diabła sprawa*, 1939), jest próbą interpretacji legendy o Fauście ze stanowiska psychologii chrześcijańskiej z odwołaniem „zapisu duszy diabła”.

Powodzenie festiwalu w Canterbury spowodowało powstanie podobnych działań w zakresie *church drama* na tle

innych zabytkowych katedr – Chichester, Bristol, Exeter i Lichfield, gdzie Dorothy L. Sayers wystawiła *Just vengeance* (*Sprawiedliwa pomsta*, 1946), łącząc tematykę religijną z drugą wojną światową.

Church drama znalazł nowe kontynuacje w czasie owej wojny. E. Martin Browne (1900–) zorganizował objazdową trupę Pilgrim Players, która szerzyła teatr religijny wspomagana przez Arts Council. Działalność dramatyczna Dorothy L. Sayer znalazła w 1940 r. nowy wymiar w radiowym cyklu sztuk *The Man Born To Be King, A Play-Cycle on the Life of our Lord and Saviour Jesus Christ* (*Człowiek, który narodził się Królem, Cykl sztuk o życiu Pana Naszego i Zbawcy Jezusa Chrystusa*).

Realizm tego cyklu, który zaczął się od sztuki o Bożym Narodzeniu, był reżyserowany przez Vala Gielguda i ciągnął się od grudnia 1941 r. do października 1942 r., był wstrząsem dla słuchaczy BBC, przyzwyczajonych do pobożno-sentymentalnego stylu tradycyjnych wersji Ewangelii z XIX wieku, był wstrząsem dla radio-słuchaczy. Spotkał się z protestami. Ale przeważały zachwyty. Stał się ważnym wydarzeniem artystycznym i nowym ustaleniem stosunku do Ewangelii.

Church drama przyczynił się także do odrodzenia średniowiecznych misteriów. W latach 1951, 1954 i 1957 wznowiono wystawianie w Yorku, na tle zabytkowej katedry York Minster i świetnie zachowanego średniowiecznego miasta, grywanego tam w średniowieczu *The York Cycle of Mystery Plays*, którego teksty należą do angielskiej literatury dramatycznej.

Bibliografia: J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, Harmondsworth 1966; Ph. Hartknoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP London 1967; D. Daiches, *The Present Age in British Literature*, Indiana University Press, Bloomington 1969; W. Ostrowski, *Nowy dramat*

chrześcijański w W. Brytanii w: „Znak” 18, Kraków maj-czerwiec 1949; T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, Harcourt, Brace and Co., New York 1952; *Mord w katedrze*, Pax, Warszawa 1976; Ch. Williams, *Thomas Cranmer of Canterbury w: Four Modern Verse Plays*, Penguin Books, Harmondsworth 1957; D. L. Sayers, *The Man Born To Be King*, Victor Gollancz, London 1943.

Witold Ostrowski

DOKUMENTARDRAMA: niem. - *dramat dokumentalny* bądź *dokumentarny*, *dramat dokumentu*, *dramat faktu*; gatunek reportażowo-dokumentalny w dramaturgii niemieckojęzycznej, należący do nurtu literatury politycznej. Z racji związku z określoną propozycją teatralną utożsamiany jest też w terminologii niemieckiej z *teatrem dokumentu* (*Dokumentartheater*). Powstanie i rozpowszechnienie się tej formy dramatycznej przypada na lata sześćdziesiąte XX wieku i wiąże się z nasileniem się politycznie zaangażowanych tendencji w literaturze i teatrze niemieckim w kontekście rozrachunku z faszyzmem i II wojną światową. Pojawienie się tego gatunku było nie tylko reakcją na niedostateczne rozliczenie się z hitleryzmem i wypieranie ze zbiorowej świadomości Niemców odpowiedzialności za nazizm, lecz stanowiło jednocześnie opozycję wobec zaczynającej dominować w literaturze niemieckiej abstrakcji. Konsekwencją politycznego impetu *dramatu faktu* jest jego prowokacyjny charakter. Za pierwszą spektakularną sztukę tego nurtu uważany jest *Der Stellvertreter* Rolfa Hochhutha, obarczający dostojników kościoła katolickiego z papieżem Piusem XII na czele współwiną za zagładę Żydów. Wystawiony w 1963 r. przez Piscatora dramat Hochhutha wywołał międzynarodową falę protestów i dyskusji, inicju-

jąc jednocześnie popularność gatunku. Do czołowych przedstawicieli *dramatu dokumentalnego* obok Hochhutha należy Heinar Kipphardt, a przede wszystkim Peter Weiss, który w 1968 r. w *Notizen zum dokumentarischen Theater* („Notatki o teatrze faktu”) sformułował programowe założenia tego nurtu.

Dramat faktu wywodzi się z tradycji teatru epickiego. Przejmując dydaktyczno-moralizatorski charakter dramatu epickiego z jego dążeniem do kształtowania poglądów politycznych, *dramat dokumentu* wykracza jednak poza brechtowską formułę. Twórcy teatru dokumentalnego poddali w wątpliwość polityczną skuteczność stosowanej przez Brechta paraboli, stawiając na nową formę dramaturgii, która miała za zadanie literacką adaptację historycznie doniosłych i kontrowersyjnych faktów. Jej celem miało być wyjaśnienie wypadków historycznych, dotarcie do ich genezy, a czasami ich reinterpretacja. W przeciwieństwie do tradycyjnego dramatu historycznego oraz dramatu epickiego, *dramat faktu* nie koncentruje się na uwypukleniu ponadczasowości konfliktów i mechanizmów historycznych, lecz ma ambicje dotarcia do obiektywnej prawdy konkretnych wydarzeń historycznych. *Dramat faktu* stanowi więc rodzaj relacji wyprowadzonej z dokumentów historycznych, która każdorazowo uwierzytelniona zostaje dołączonymi do tekstu głównego aneksami bądź przypisami przywołującymi teksty źródłowe. Konstrukcja *dramatu dokumentalnego* opiera się zatem na montażu, przez co charakterystyczną cechą jego warstwy językowej staje się cytat Konstytuująca ten gatunek intertekstualność nie jest jednak równoznaczna z dokumentalnym naturalizmem, a autentyczne wypowiedzi zostają poddane artystycznej obróbce. Jako problematyczny jawi się w tym gatunku zarówno stosunek między literacką fikcją a historycznym dokumentem jak i obiektywizm prezentowanych faktów. Mimo pro-

gramowego „wzbraniania się przed każdą fikcją” (P. Weiss), adaptowanie autentycznego materiału w praktyce dramatopisarskiej wiązało się zawsze – w mniejszym lub większym stopniu – z tworzeniem fikcyjnego świata, a przedstawiane wypadki stanowiły siłą rzeczy subiektywną interpretację historii.

Formalnie *dramatów dokumentu* nie da się sprowadzić do jednego modelu, choć dominują w nich elementy dramatu epickiego, stymulujące krytyczny dystans u odbiorcy. Najpopularniejszą konwencją dramaturgiczną tego nurtu stała się natomiast, bez wątpienia formuła procesu i przesłuchania. Za jej prototyp można uznać *Die Ermittlung* (1965) Weissa, stanowiące literacki protokół z procesu oświeceniowskiego z lat 1962–64.

Dramaty dokumentalne podejmowały początkowo przede wszystkim ważne dylematy polityczno-moralne związane bezpośrednio z faszyzmem, a więc odpowiedzialność za holocaust (Joel Brand Kipphardt, 1965), za broń masowej zagłady (*In der Sache J. Robert Oppenheimer* Kipphardt, 1964; pol. tł. *Przestępczanie J. R. Oppenheimera*) czy bombardowanie ludności cywilnej (*Soldaten* Hochhutha, 1967). Z czasem autorzy sięgać zaczęli również do bieżących wydarzeń politycznych, jak powstanie w Angoli i wojna w Wietnamie (*Gesang vom Lusitanischen Popanz i Viet Nam Diskurs* Weiss, 1966 i 1968) czy rewolucja kubańska (*Das Verhör von Habana* H. M. Enzensbergera, 1970).

Mimo głosów krytyki, zarzucającej dramatowi faktu zaniedbywanie artyzmu na rzecz sprawozdawczości oraz stronniczość prezentowanych interpretacji, nurt ten ugruntował sobie ważną pozycję w literaturze niemieckiej. Posługując się materiałem dokumentującym, sam stał się literackim dokumentem politycznego zaangażowania swojej epoki.

Bibliografia: K. H. Hilzinger, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Thea-*

ters, Tübingen 1967; B. Barton, *Das Dokumentartheater*, Stuttgart 1987; M. Sugiera, *W cieniu Brechta, Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945–1995*, Kraków 1999.

Artur Petka

DRAMAT DOKUMENTALNY: zob.
DOKUMENTARDRAMA

DRAMAT FAKTU: zob.
DOKUMENTARDRAMA

DRAMAT POSTACI: zob.
STATIONENDRAMA

EPISCHES THEATER: niem. *teatr epicki*; termin związany z doktryną Bertolta Brechta (1898–1956), obejmujący w jego zamyśle zarówno typ dramatu i rodzaj odpowiadającego mu widowiska teatralnego, określanych przez autora w różnych okresach również jako *dialektisches Theater* (*teatr dialektyczny*), *Theater der Verfremdung* (*teatr wyobcowania*) oraz *Theater des wissenschaftlichen Zeitalters* (*teatr epoki naukowej*). W odniesieniu do tekstu dramatycznego używał Brecht także w początkowej fazie terminu *episches Drama* (*dramat epicki*), później stosował określenie *nichtaristotelisches* bądź *antiaristotelisches Drama* (*dramat niearystotelesowski* | *antyarystotelesowski*). Teoretyczne założenia *dramatu epickiego* formułował Brecht od ok. 1930 r. raczej fragmentarycznie przy okazji swej działalności dramatopisarskiej i teatralnej. Pierwszym samodzielnym pismem, sumującym wcześniejsze wypowiedzi, był wydany dopiero w 1949 r. *Kleines Organon für das Theater* (*Mały organ dla teatru*, wyd. pol. 1955).

Idea *teatru epickiego* ma związek z nurtem ekspresjonistycznym, z którego wywodzi się Brecht, choć w równym stopniu jak ekspresjonizm na model jego dramatu wpłynęły teatr dalekowschodni, śre-

dniowieczne misteria, teatr jezuicki oraz klasyczny dramat hiszpański i elzbietański. U jego podstaw leżała jednak przede wszystkim chęć stworzenia formy dramatycznej zdolnej przedstawiać konflikty człowieka we współczesnym świecie. Forma i zasady kompozycyjne dramatu w doktrynie Brechta wiążą się nierozdzielnie z praktyką sceniczną i jej oddziaływaniem na odbiorcę. Epickość niearystotelesowskiego dramatu jest zatem przyczynkiem do epickiej inscenizacji, która prowadzi ma do antyarystotelesowskiej recepcji dzieła.

Koncepcja *dramatu epickiego* zakłada trojaką krytykę arystotelesowskiej *Poetyki*. Brecht odrzuca kategorię *katharsis*, którą utożsamia z identyfikacją, wywołującą jego zdaniem niepożądane emocje u odbiorcy. Wyobrażenie Arystotelesa o organiczno-homogenicznej strukturze dzieła dramatycznego zastępuje Brecht postulatami tworzenia złożonego z heterogenicznych elementów. Zamkniętej formie dramatu zaś przeciwstawia formę otwartą, zakładając ciąg luźno powiązanych ze sobą i często niezależnych od siebie scen, z których każda posiada właściwość bycia „sztuką w sztuce”.

Fabula *dramatu epickiego*, której zadaniem jest zilustrowanie pewnych procesów społecznych, nie rozwija intrygi lecz temat. Wydarzenia następują po sobie, nie będąc wprężone w ciąg przyczynowo-skutkowy. Daje to m.in. możliwość przedstawienia życia pojedynczych jednostek bądź grup społecznych jako niezależnych protagonistów bez konieczności konfrontowania ich z antagonistami, których miejsce zajmują społeczno-historyczne ility (np. zinstytucjonalizowany Kościół w *Życiu Galileusza* lub wojna trzydziestoletnia w *Matce Courage*).

Przy całej opozycji do *Poetyki* podziela Brecht przekonanie Arystotelesa o primacie akcji dramatycznej nad charakterami postaci. *Dramat epicki* koncentruje się bowiem na mającej paraboliczny

charakter anegdocie. Nie uwypukla on wewnętrznego życia bohaterów, lecz to, co dzieje się z nimi w interakcji z innymi postaciami – bądź anonimowymi i ponadindywidualnymi siłami. Postacie dramatu zostają odpsychofizowane, ich właściwości nie są jednolite i statyczne, stąd też bardzo charakterystyczne jest ich rozdwojenie (np. dobra Shen Tu i zła Shui Ta w *Dobrym człowieku z Seczuanu* albo życzliwy i nieludzki jednocześnie *Pan Puntila*).

W przeciwieństwie do opartego na mimesis dramatu iluzjonistycznego, *dramat epicki* posługuje się formą *diegesis*, ma charakter narracyjny. Fabuła nie jest dramatyzowana przez ukazywanie czy naśladowanie zdarzeń, lecz przywoływana przez postacie. Akcję dramatu epickiego tworzą głównie dialogi i monologi relacjonujące zdarzenia. Typowa jest przy tym obecność nie uczestniczących w wypadkach narratorów, którzy obserwują je i komentują, a często też uprzedzają (np. wspierany przez grupę muzyków narrator w *Kaukaskim kole kredowym* okazuje się być wszechwiedzącym opowiadaczem). Instancja komentatora-narratora wprowadza charakterystyczny dla *dramatu epickiego* punkt widzenia, z którego przedstawiana jest fabuła. Podobną funkcję pełnią tzw. songi, przerywniki śpiewane przez postacie, uogólniające i oceniające zdarzenia w świecie przedstawionym.

Istotą *dramatu epickiego* nie jest agitacja ani prosty dydaktyzm, dostarczający jednoznacznych pouczeń. Dramat ma pobudzać odbiorcę do krytycznej analizy, gwarantując mu jednocześnie przyjemność estetyczną. Kluczowym elementem jego estetyki jest *Verfremdungseffekt* (w skrócie *V-Effekt*; po polsku efekt wyobcowania lub obcości) stanowiący estetyczny zabieg, który opierając się na metodzie filozoficznej pozwala obnażyć mechanizmy i przyczyny społeczno-historycznych konfliktów. Jego działanie polega na tym, że

dobrze znane z rzeczywistości zjawiska lub przedmioty jawią się odbiorcy jako obce, co pozwala na stworzenie do nich dystansu, a w konsekwencji wywołanie krytycznej refleksji. Efekt wyobcowania wiąże się nie tylko ze stylem inscenizacyjnym (gra aktorska z dystansem, scenografia łamiąca iluzję itp.), ale wpisany jest także w strukturę dramatu. Objawia się on już w samej warstwie językowej, w której poprzez modyfikację powszechnie używanych idiomów odkrywane są nowe sensory.

Dramat epicki jako gatunek wywarł wpływ na dramaturgię niemiecką i światową. Choć z czasem stracił na swoim politycznym impecie, jego elementy strukturalne stały się powszechnie stosowane w powojennym dramacie.

Bibliografia: R. Grimm, *Bertolt Brecht*, Stuttgart 1961; B. Szydłowski, *Dramaturgia Bertolta Brechta*, Warszawa 1965; A. Wirth, *Struktura sztuk Brechta*, Warszawa 1966; *Zu Bertolt Brecht. Parabel und episches Theater*, red. T. Buck, Stuttgart 1979; J. Knopf, *Brecht - Handbuch Theater. Eine Ästhetik der widersprüche*, Stuttgart 1980; W. Hecht, *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt 1985; *Brechts Dramen*, red. W. Hinderer, Stuttgart 1995.

Artur Petka

LIGHT OPERA: zob. SAVOY OPERAS

SAVOY OPERAS: ang. „opera (z teatru) Savoy” – The Savoy Theatre, zbudowanego w 1881 r. przez brytyjskiego impresaria i przedsiębiorcę teatralnego Richarda D'Oyly Carte'a (1844-1901). Teatr ten jako pierwszy z teatrów londyńskich został wyposażony w oświetlenie elektryczne. Miał on zastąpić obskurny stary budynek teatru Opera Comique (nazwa ta często oznaczała utwory sceniczne

o charakterze romantycznym, nawet poważnym, z dialogiem prozą, śpiewami i tańcami. W Opera Comique występowała od 1871 r. trupa francuska Comédie Française, która znalazła w Londynie schronienie po ucieczce z Paryża zagrożonego przez Niemców i zajętego przez nich w owym roku. W tym samym roku zaczęli tworzyć swoje opery sir William Schwenck Gilbert (1836-1911), autor librett i reżyser, a także sir Arthur Sullivan (1842-1900), kompozytor muzyki lekkiej i kościelnej. Mimo różnic temperamentu i kłótni, stanowili oni pod względem artystycznym doskonale dobranych partnerów, którzy do końca XIX wieku tworzyli odrębną odmianę lekkiej opery angielskiej – *light opera*. Opera ta w pewien sposób nawiązywała do osiemnastowiecznej *ballad opera* (zob.).

Jej wyróżnikami kompozycyjnymi były następujące cechy: libretta, do których komponowano muzykę, były oryginalne, zabarwione komizmem i lekką satyrą, pełne dowcipnych aluzji do osób i zdarzeń bieżących; dialogi pisane prozą; teksty śpiewane pełne nieoczekiwanych rymów i gier słownych; miłe i łatwo wpadające w ucho melodie i angielska tradycja bardzo wyraźnej dykcji w śpiewie. Wszystkie te czynniki łączyły się na nośność i popularność oper Gilberta i Sullivana. Dobór tematyki dał im przeważający koloryt narodowy. Są to opery angielskie. Większość ich wystawiano w The Savoy Theatre i dlatego zyskały nazwę *Savoy operas*.

Pierwsze sukcesy odnieśli Gilbert i Sullivan operami wystawionymi jeszcze w Opera Comique. Były nimi: *Trial by Jury* (*Sąd przysięgłych*, 1875) i *The Sorcerer* (*Czarownik*, 1877). Następujące po nich: *H. M. S. Pinafore* (*Okręt Jej Królewskiej Mości Fartuszek*, 1878) i *The Pirates of Penzance* (*Piraci z Penzance*, 1880) ugruntowali sławę autorów.

Patience (*Cierpliwość*, 1881) była pierwszą operą przeniesioną na scenę The Savoy Theatre. Scena ta dała nazwę

wszystkim operom Gilberta i Sullivana. Za *Patience* weszły do The Savoy Theatre *Lolanthe* (1882) i *Princess Ida* (Księżniczka Ida, 1884), której libretto było przeróbką półzartobliwego, pół poważnego poematu Alfreda Tennysona, ówczesnego poety laureata pt. *Princess* (1847) na temat uniwersytetu dla kobiet, które złożyły „śluby panieńskie” podobne do tych w Szekspirowskiej komedii *Stracone zachody miłości* (1594). Do wyłącznie damskiej uczelni wślizgują się dwaj młodzieńcy przebrani za dziewczęta.

Światowy rozgłos zdobyła opera *The Mikado* (1885) o scenerii japońskiej, ale satyrze angielskiej. Nastąpiły: *Ruddigore* (1887), *The Yeoman of the Guard* (Gwardzista, 1888) z akcentami tragicznymi, *The Grand Duke* (Arcyksiążę, 1896) i *The Gondoliers* (Gondolierzy, 1889), ostatnia z tych, które są jeszcze dziś wznawiane przez D'Oyly Carte Company lub amatorów entuzjastów.

Wartość literacka tekstów *Savoy operas* i pamięć społeczną wprowadziły cztery dwuszpaltowe strony cytatów z tekstów operowych Gilberta do *The Oxford Dictionary of Quotations*.

Bibliografia: P. Harvey, *The Oxford Companion to English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1958; Th. Hartknoll, *The Oxford Companion to the Theatre*, OUP, London 1967; J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of the Theatre*, Penguin Books, Harmondsworth, 1966; *The Oxford Dictionary of Quotations*, OUP, London 1954.

Witold Ostrowski

STATIONENDRAMA: niem. *dramat stacji* ukształtował się w opozycji do modelu Arystotelesa – dramatu o budowie linearnej, zamkniętej, piramidalnej, z podziałem na akty. *Dramat stacji* nie zna chronologii wydarzeń, co odwraca uwagę czytelnika/widza od wyczekiwanego finału

i uwalnia ją na odbiór bieżący. Jako otwarta forma *dramat stacji* zbudowany jest z luźno ze sobą powiązanych pojedynczych scen skoncentrowanych zwykle wokół jednej postaci. Struktura taka umożliwia naświetlenie pewnego stanu z wielu perspektyw.

Dramat stacji wywodzi się ze średniowiecznego dramatu religijnego powstałego w ramach liturgii. Prototypem jego jest wielkopostny dramat Męki Pańskiej, który egzemplifikuje z jednej strony samotność i cierpienie człowieka miotającego między biegunami zbawienia i potępienia, z drugiej strony zaś wskazuje na rozkład świata zewnętrznego. Zgodnie ze wzorcem religijnego dramatu Męki Pańskiej *dramat stacji* implikuje możliwość przemiany i odnowy, jednak nie w wymiarze transcendentalnym jak w dramacie religijnym, lecz immanentnym, mimo częstego zaprzeczenia realnej możliwości.

Strukturą stacji charakteryzuje się tzw. *dramat postaci* (w odróżnieniu od dramatu środowiska i dramatu akcji) zawdzięczający swą jedność jedności postaci. Przykłady znaleźć można w dramacie elżbietańskim (Christopher Marlowe, *Dr. Faustus*, pol. *Tragiczne dzieje doktora Fausta*, 1908; *Tamburlaine*; William Shakespeare, *Hamlet*, wyst. pol. 1797, *King Lear*, pol. *Król Lir*, wyst. pol. 1812) oraz w dramacie okresu Burzy i Naporu w Niemczech (Johann Wolfgang von Goethe, *Götz von Berlichingen*, pol. *Götz z Berlichingen*, 1877).

Forma *dramatu stacji* zawdzięcza swe odnowienie i ożywienie sztuce pasyjnej Augusta Strindberga *Nach Damascus* (1898, pol. *Do Damaszku*, 1972), w której upatrywano „komórkę macierzystą” dramatu ekspresjonistycznego. To właśnie dramat ekspresjonistyczny wzorowany, obok Strindberga, na modelu Georga Büchnera (*Woyzeck*, wyd. pol. 1929), czy Franka Wedekinda stanie się najbogatszym źródłem gatunku. Tu stacje zyskują znaczenie możliwych światów, które, nie

pozostając w związkach przyczynowych, stanowią otwartą formę drogi i poszukiwania. Świat zewnętrzny to nierzadko wynik projekcji doświadczeń protagonisty, a więc świat ustanowiony. Zetknięcie irrealnych, fantastycznych wizji ze światem empirycznym i wiarygodnym wytwarza podstawowe napięcia, na których opiera się konstrukcja ekspresjonistycznego *dramatu stacji*. Nie klasyczny antagonistą jest motorem wydarzeń, lecz konfrontacja ze światem przeżywanym przez jednostkę jako chaos i zagrożenie. Główni przedstawiciele *dramatu stacji* okresu ekspresjonizmu w tradycji niemieckiej to Reinhard Johannes Sorge (*Der Bettler*), Ernst Barlach (*Der arme Vetter*), Walter Hasenclever (*Der Sohn*), Georg Kaiser (*Von morgens bis mitternachts*), Ernst Toller. W dramacie Tollera *Masse Mensch* dramat stacji musi uznać swe bankructwo ze względu na iluzjonizm mistycznych założeń odnowienia świata i człowieka.

Teatr epicki Bertolta Brechta nawiązuje wprawdzie do *dramatu stacji*, ale stanowi jednocześnie krytyczny komentarz i destrukcję gatunku poprzez zabiegi służące desiluzji i dystansowi jak wielość stylów, złamanie patosu i powagi, relatywizm treści (*Trommeln in der Nacht*).

Bibliografia: H. Vriesen, *Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama*. Diss. Kiel 1934; P. Stefanek, *Zur Dramaturgie des Stationenstücks*, w: W. (Hg.) Keller, *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt 1976.

Joanna Firaza

SZTUKA LUDOWA: zob. FOLK
PLAY i VOLKSSTÜCK

VOLKSSTÜCK: niem. *sztuka ludowa* w tradycji dramatu niemieckojęzycznego. Termin upowszechnia się w drugiej połowie XIX wieku i kontynuuje się wciąż na

nowo w zależności od rozumienia pojęcia *Volk* (lud, naród). Ta elastyczność wynika z ambicji dotarcia do adresata – szerokiego kręgu publiczności włączając niewykształconą jej część. W odróżnieniu od dramatu chłopskiego (*Bauernstück*) lub laickiego (*Laienspiel*) sztuka ludowa jest przeznaczona do wystawiania na miejskich scenach teatru ludowego oraz scenach podmiejskich, a także na scenach teatrów wędrownych.

Pojęcie pokrewne – *Volkstheater* rozumiane jako praktyka teatralna, instytucja lub budynek – stanowi odpowiednio przeciwieństwo do konkurencyjnego teatru dworskiego (*Hoftheater*), którego publiczność stanowiły wyłącznie wyższe klasy społeczne. Inaczej niż w teatrze dworskim lub mieszczańskim ciężar odpowiedzialności za treści jak i finansowanie rozkładał się na wszystkie warstwy społeczeństwa. *Volkstheater* nie jest jednak terminem poetologicznym, lecz obejmuje zagadnienia produkcji i recepcji oraz ich wzajemnych uzależnień. Największą popularność zyskał tzw. *Wiener Volkstheater*, specyficzny wiedeński teatr podmiejski działający od XVIII do połowy XIX wieku. Poza obszarem niemieckojęzycznym ośrodkami teatru ludowego były również Paryż oraz Wenecja.

Z racji przeznaczenia sztuka ludowa posługuje się prostą akcją rozgrywającą się w sferze prywatnej. Konflikty oraz rozwiązania nie wykraczają rangą poza stereotyp i ocierają się nierzadko o banał. Prosty język cechuje zastosowanie dialektu względnie żargonu środowiskowego. Elementy muzyczne, w tym śpiew, jak również taneczne i pantomimiczne oraz przestrzeń dla improwizacji decydują o popularności gatunku. Poważny lub nawet tragiczny przekaz otrzymuje lekką, komediową formę z dominującym komizmem postaci i języka oraz wirtuozerią wykonania. Krąg tematów obejmuje kwestie społeczne i polityczne, które objawiają się poprzez specyficzny język. To język sta-

nowi najbardziej zasadnicze kryterium gatunku a analiza języka jest najbardziej wydajnym źródłem informacji.

Ośrodkami sztuki ludowej u schyłku XIX wieku są Wiedeń (*Deutsches Volkstheater* powstały 1889), Berlin (związek *Freie Volksbühne* założony 1890) oraz Hamburg.

Wiedeńska sztuka ludowa Josefa Antona Stranitzky'ego rozwijająca się w XVIII wieku i w której upatruje się prototypu gatunku wywodzi się z dramatu barokowego (*Haupt-und Staatsaktionen*) i nacechowana jest elementami *commedia dell'arte* (gra improwizowana, stałe maski popularnych typów komicznych). Obecność gatunku w XVIII wieku znaczą m.in. Philipp Hafner, Josef Alois Gleich oraz Adolf Bäuerle.

Najznamienitsi przedstawiciele i rzemieślnicy gatunku do 1850 roku to wymienieni jednym tchem Ferdinand Raimund (*Zauberstück* – sztuka czarodziejska, tragicomedia) i Johann Nepomuk Nestroy (farsa, satyra, parodia, trawestacja). Ludwig Anzengruber znaczą historię gatunku swą próbą odnowienia go w drugiej połowie XIX wieku (realistyczna sztuka ludowa, środowisko chłopskie, problematyka społeczna). Do południowoniemieckiego modelu sztuki ludowej reprezentowanej przez Ludwiga Thome (*Bauernstück* – sztuka chłopska, elementy tragedii) nawiązywali m.in. Gerhard Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Bertolt Brecht (*O teatrze ludowym*, 1952). Z Berlinem XIX w. związani są Adolf Glassbrenner, Louis Angely, David Kalisch.

Lata dwudzieste XX wieku i okres Republiki Weimarskiej przynoszą ożywienie i oczekiwanie odnowienia *sztuki ludowej*. Znaczące impulsy zawdzięcza ona nie Carlowi Zuckmayerowi, mimo jego sukcesów scenicznych, lecz osobowości takim jak Ödön von Horváth, Marieluise Fleisser oraz Bertolt Brecht. O początku tzw. „nowej”, „krytycznej” *sztuki ludowej* stanowi pisarstwo Horvátha,

który zmodernizował gatunek poprzez zastosowanie tzw. *Bildungsjargon* (żargon wykształconych), formy zaanektowania języka standardowego przez niewykształcone klasy społeczne. Rozpowszechniony głównie przez prasę język „wysoki” jest tu synonimem niedoścignionego statusu społecznego. Jego nieadekwatne zastosowanie wywołuje efekt komizmu, służąc w zamyśle autora satyrze i ironii i stanowiąc medium, dzięki któremu dokonuje się „demaskacja świadomości”.

Do modelu Horvátha i Fleißer nawiązuje tzw. krytyczno-realistyczna lub nowa *sztuka ludowa* z okresu po roku 1965, która zajmuje się krytyką społeczną. Stąd też hasła o „odnowienie” gatunku w latach sześćdziesiątych XX wieku. Geneza renesansu gatunku leży w sytuacji polityczno-społecznej i gospodarczej Niemiec i Austrii tego okresu. Tu pojawiają się tacy przedstawiciele jak: Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Wolfgang Bauer, Wolfgang Deichsel, Peter Turrini, Fitzgerald Kusz. Nierzadko w skrajnie naturalistyczny sposób malują oni obraz niższych grup społecznych, ich logiki myślenia z balastem uprzedzeń wobec mniejszości społecznych i narodowych, a także wobec wszelkich przejawów inności. Nowa *sztuka ludowa* staje się zwierciadłem niepokoju o stan świadomości społeczeństwa ery postfaszystowskiej.

Bibliografia: *Das österreichische Volksstück*. Hrsg. vom Institut für Österreichkunde, Wien 1971; G. J. Nathan, *The popular theatre*, New York 1923, 1971; *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Jürgen Hein. Düsseldorf 1973; J.-C. Francois, *De Österreich von Horváth á Peter Turrini*. *Austrica* 5, 1979; G. Müller, *Das Volksschauspiel von Raimund bis Kroetz*. München 1979; T. Schmitz, *Das Volksstück*. Stuttgart 1990; J. Hein, *Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy*. Darmstadt 1991; C. N. Jones, *Nega-*

tion and Utopia: The German Volksstück from Raimund to Kroetz. New York 1993; H. Herzmann, *Tradition und Subversion: Das Volksstück und das epische Theater*, Tübingen 1997.

Joanna Firaza

TEATR EPICKI: zob. EPISCHES
THEATER