

Rudolf Münz, VOM WESEN DES DRAMAS, Umriss einer Theater- und Dramentheorie, Halle 1963, ss. 156.

Książka R. Münza należy do cyklu publikacji Beiträge zur Gegenwartsliteratur, wydawanych przez Związek Pisarzy Niemieckich i przeznaczonych zarówno dla twórców, jak i dla szerszego kręgu czytelników. Cykl ten obejmuje szeroki zakres problemów — poezję, powieść, dramat, zagadnienia stylistyki i publicystyki — a ich wykład, przy możliwie największej naukowości, jest przystępny.

Na wstępie autor zwraca uwagę na szereg trudności, jakie wylaniają się przy podejmowaniu rozważań na temat „istoty tego, co dramatyczne” (*das Wesen des Dramatischen*). Po pierwsze, określenia takie, jak *dramatisch*, *Dramatik*, *Drama*, są używane w różnych znaczeniach. Po drugie, istoty „tego, co dramatyczne” nie można uchwycić od strony formy. Wreszcie ani „to, co dramatyczne”, ani dramat jako gatunek teatralno-literacki nie są danymi z góry, niezmiennymi, systematycznymi kategoriami, lecz kategoriami historycznymi, które podlegają przemianom. Aby uchwycić istotę „tego, co dramatyczne”, konieczne jest uprzednie przeprowadzenie szeregu szczegółowych analiz dzieł dramatycznych z różnych okresów historycznych oraz uogólniające ujęcie odpowiednich systemów dramatycznych z uwzględnieniem ich treściowych i formalnych przemian i — w szczególności — społecznych założeń leżących u podstaw tych systemów. Nie można też pominąć wzajemnych stosunków pomiędzy literacką twórczością dramatyczną a twórczą interpretacją teatralną oraz problemu jedności dzieła i jego scenicznego kształtu w teatrze. Dlatego wyczerpujące opracowanie problemu „tego, co dramatyczne”, które spełniałoby wspomniane warunki, przerasta możliwości jednostki i może być jedynie wynikiem kolektywnej pracy.

W pierwszej części swej pracy, zatytułowanej „Sztuka teatralna” („Die Kunst des Theaters”) autor omawia zagadnienie samodzielności i swoistości sztuki teatralnej i jej środków oraz cel i funkcję teatru. Zwraca uwagę na to, że do dzisiejszego dnia uznanie teatru za sztukę samodzielną, swoistą i twórczą jest przed-

miotem sporów. Od czasów Arystotelesa, wedle którego tragedia miała dowodzić swej siły bez scenicznego przedstawienia i widzów, panowała literacka teoria, która nie pozwalała dostrzec swoistości teatru. W obrębie rozmaitych systemów estetycznych teatr w zasadzie nie pojawia się jako samodzielną, równowartościową sztuką. Nieliczne próby estetycznej oceny teatru mówią o „sztuce mieszanej” (*Mischkunst*) lub w najlepszym razie o „całościowym dziele sztuki” (*Gesamtkunstwerk*) w sensie zespolenia różnych sztuk, które przy tym nie tracą swej odrębności (*Eigen-gesetzlichkeit*) i nie tworzą żadnej nowej jakości.

Za przyczynę tego stanu rzeczy uważa autor szczególne właściwości sztuki teatralnej, które utrudniają ocenę estetyczną, przede wszystkim syntetyczny charakter sztuki teatralnej oraz czasowy (w sensie ograniczony w czasie) charakter dzieł sztuki teatralnej — przedstawień (*Aufführungen*). Ten czasowy charakter dzieł sztuki teatralnej, które wymykają się późniejszemu badaniu, był powodem tego, że przy ocenie estetycznej teatru koncentrowano się głównie na „uchwytnych” (*greifbar*) poszczególnych sztukach składających się na syntetyczną sztukę teatralną. Wskutek tego pozostawała poza właściwą syntezą sztuka gry scenicznej (*Schauspielkunst*), którą identyfikowano ze sztuką teatralną. Także próby uznania *Schauspielkunst* za sztukę samodzielną, niezależną od tekstowego lub muzycznego podkładu (*Vorlage*) prowadziły często do nieporozumień w kwestii jej znaczenia dla teatru.

Sztuka teatralna polega na szerokim, masowym oddziaływaniu. Cel teatru upatruje więc autor w przekazywaniu widzom możliwie totalnego obrazu życia za pomocą opartej na zasadzie przyczynowo-skutkowej akcji.

Teatr winien w szczególności poruszać problemy narodowe i społeczne w najszerszym tego słowa znaczeniu oraz tzw. problemy ogólnoludzkie. Istnieje więc bezpośredni i konieczny związek sztuki teatralnej z życiem. Nie oznacza on oczywiście kopiowania rzeczywistości na scenie. Chodzi raczej o to, aby „das Leben künstlerisch geformt überhöht, sinnvoll geordnet, von allen Zufälligkeiten befreit und

perspektivisch gezeichnet, dem Zuschauer nahebringen". Cel ten jest jednak jedynie środkiem, który ma prowadzić do poznania, zrozumienia i opanowania życia.

Sztuka teatralna posiada więc, tak jak inne sztuki, poznawczo-teoretyczny i praktyczny charakter. Bardziej jednak niż inne sztuki związana jest ona ze współczesnością, z duchem, dążeniami i żądaniami epoki, w której powstaje, i współcześnie żyjących ludzi. Dlatego powinna ona uwzględniać zgodnie ze swym społeczno-wychowawczym charakterem najbardziej postępowe, humanistyczne dążenia współczesnego społeczeństwa. Stąd również wynika dla dzisiejszego teatru, jeśli chce on być żywym teatrem, a nie reproduktywnym muzeum, konieczność takiego traktowania utworów dramatycznych przeszłości, „... als wären sie für die gegenwärtige theatralische Verwirklichung geschaffen worden”.

Teatr posługuje się szeregiem środków artystycznych zapożyczonych z innych sztuk, takich jak: literatura, muzyka, sztuki przedstawiające oraz sztuka gry scenicznej (*Schauspielkunst*). Zostają one wchłonięte przez dzieło sztuki teatralnej i stają się środkami artystycznymi teatru. Zachowując swój własny charakter podporządkowują się one jednak przejściowo (*vorübergehend*) nowej, specyficzniej teatralnej właściwości (*Qualität*).

Należy koniecznie odróżniać — podkreśla autor — styl środków teatralnych (*Eigenstil der theatralischen Mittel*) — a do nich należą również utwory dramatyczne lub muzyczne przeznaczone do wystawienia — i styl przedstawienia teatralnego (*Eigenstil der theatralischen Aufführung*). Styl przedstawienia jest uwarunkowany wyłącznie teatralnymi potrzebami współczesnej publiczności. Style historyczne pojawiają się w dzisiejszym teatrze, dotyczą jednak jedynie poszczególnych środków danego przedstawienia, tekstu, scenografii, kostiumów lub pewnych form przedstawieniowych (*Darstellungsformen*) i nie określają stylu przedstawienia. Mają one tylko wtedy w teatrze usprawiedliwienie, kiedy współuczestniczą w wymowie scenicznej akcji.

W drugiej części pracy, zatytułowanej „O istocie dramatu” („Vom Wesen des Dramas”) autor zajmuje się analizą podstawowych pojęć dotyczących dramatu. Za najbardziej podsta-

wowe uważa kolizję (*Kollision*) i konflikt. Pierwsze z nich, którym posługiwali się Hegel, Marks i Engels, nie przyjęło się w teorii dramatu, jednak zdaniem autora może być dzięki swej dużej jednoznaczności używane na oznaczenie konfliktu centralnego (*Hauptkonflikt*). W tym znaczeniu kolizja może być uważana za gatunkową (*gattungsbestimmende*) kategorię dramatu. Autor podkreśla jednak mocno, że kolizja i konflikty dramatyczne powinny odpowiadać historycznej rzeczywistości, stosunkom społecznym i sprzecznościom panującym w społeczeństwie. Jeśli brak tej zgodności, „die konzentrierteste Einheit der Kollision, der zugespitzteste Kampf entgegengesetzter Kräfte, das spannendste Spiel und Gegenspiel bleiben ohne tiefere künstlerische Bedeutung”. Ten postulat zgodności (*Übereinstimmung*) konfliktów dramatycznych ze sprzecznościami życia społecznego, wysuwany np. przez V. Hugo i W. Bielińskiego, jest nadal aktualny — podkreśla autor.

Następnie autor omawia zagadnienie jedności konfliktu i charakteru w dramacie. Zgodny z historyczno-społeczną rzeczywistością konflikt wymaga odpowiedniego postępowania postaci dramatycznych. „Objektive kollidierende Gegebenheiten und entsprechend subjektives Verhalten der handelnden Personen müssen eng miteinander verflochten sein, zusammenhängen und sich gegenseitig bedingen [...] Die Nichtbeachtung dieses klassischen dramatischen Gesetzes kann nun nach zwei Seiten hin ausschlagen, die gleichermassen zu einer unrealistischen Gestaltung führen müssen: einmal zur »Versachlichung« der dramatischen Handlung auf Kosten der individuellen Menschengestaltung, zum anderen zur »Versubjektivierung« zum Überbetonen der dramatischen Helden, deren Verhalten dann ausschliesslich und allein den Gang der Dinge bestimmt”. To co jako pewien określony konflikt jest obiektywne powinno tworzyć z subiektywnym postępowaniem postaci dramatycznych nierozdzielną całość. Zasada jedności konfliktu i charakteru wymaga w dramacie bardziej niż w innych gatunkach literackich bezwzględnej, organicznej zbieżności (*Zusammenfallen*), określonych, zindywidualizowanych postaci z konkretnymi, obiektywnymi konfliktami dramatycznymi, wymaga, jak to

określił lapidarnie Engels, „typowych postaci wśród typowych okoliczności”.

Ograniczenie dramatu do tzw. „międzyludzkich związków” (*zwischenmenschlicher Bezug*) prowadzi do przedstawiania wyłącznie takich problemów, które rozgrywają się między ludźmi w ramach określonego konfliktu. Dla wyrażenia owych „międzyludzkich związków” jedyną możliwą formą językową w dramacie jest dialog. Pomimo podkreślenia tej niezmiennie ważnej funkcji dialogu dalsze rozważania autora na ten temat są jednak zbyt powierzchowne.

Z kolei autor zajmuje się zagadnieniem fabuły dramatu, podkreślając, iż prymat fabuły jest najistotniejszym kryterium oceny (*Beurteilung*) dramatu. Dla określenia fabuły istotne, lecz niewystarczające jest proste powiązanie (*Verknüpfung*) wydarzeń w dramacie. Należy jeszcze zbadać, jak są powiązane poszczególne wydarzenia i dlaczego dany ciąg wydarzeń ma taki, a nie inny przebieg. Oznacza to, że dla określenia fabuły istotne są motywy następstwa zdarzeniowego. Dlatego fabuła ujawnia punkt widzenia twórcy, stopień jego zaangażowania (*Parteilichkeit*). Zaangażowanie to nie wyklucza różnych ujęć fabuły, lecz jedynie absolutną arbitralność przy jej określaniu, interpretowaniu (*Auslegen*) względnie jej tworzeniu. Definicja fabuły — pisze autor na zakończenie swych ciekawych rozważań na ten temat — powinna zawierać trzy istotne składniki: „1) die Verknüpfung der wesentlichsten Begebenheiten oder die Folge eines bestimmten, abgegrenzten Geschehens die jeweils nach dem besonderen Zweck des von der Fabel Erstrebten sehr unterschiedlich, ja gegensätzlich sein kann; 2) die wichtigsten Motive für diese Verknüpfung, mittels deren das Wie und Warum, das heisst die kausalen Beziehungen des Geschehens deutlich werden; 3) den Standpunkt bzw. die Parteilichkeit bei der Ausführung dieser Absicht”.

Problematyce historycznej poświęcone są dwie ostatnie części książki: „Entwicklungstendenzen des nachklassischen Dramas” oraz „Skizze der dramaturgischen Entwicklung in der DDR”.

A oto kilka uwag, do których skłania omawiana książka. Na s. 101 czytamy: „Wenn

Engels' Ansicht, Realismus bedeute ausser der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen, die er in dem bekannten Brief an Margaret Harkness vom Anfang April 1888 geäußert hat, einen wichtigen Bestandteil des Realismus-Begriffes überhaupt darstellt, so kann man sagen, dass sie für das Drama noch von ganz besonderer Wichtigkeit ist”.

Wydaje się, iż to ważne powołanie się na wypowiedź Engelsa, wypowiedź nota bene o randze w pełni klasycznej, wymagałoby dokładniejszej ilustracji historycznej na terenie tak różnorodnego dramatu współczesnego, zwłaszcza w pracy typu analitycznego, jaką jest omawiana książka. Właśnie bliższe wejście w wielorakość realizacyjną i różnorodność postaw dramatu na odcinku „typowych charakterów w typowych okolicznościach” byłoby w tego rodzaju pracy cenne i pouczające.

Druga uwaga jest natury ogólniejszej. Autor określa pewien model dramatu, który obejmuje jedynie pewną część współczesnej produkcji dramatycznej. Czy ten określony model dramatu ma stanowić podstawę wartościowania? — Autor nie mówi tego *explicit*, ale cały wywód zdaje się o tym przekonywać. Zarzut ten skierowany jest nie przeciwko normatywizmowi w ogóle (jakkolwiek do przyjęcia wydaje się tylko taki, który dopuszcza pozytywną ocenę artystyczną dzieł nie spełniających warunków przezeń określonych), ale przeciwko temu, że nie dość jasno podkreślono w omawianej pracy, iż normatywny charakter niektórych wypowiedzi wynika z oparcia się na kryteriach również pozaartystycznych. Bardzo dyskusyjna jest zawarta w książce sugestia, że istocie „tego, co dramatyczne” odpowiada najpełniej ten właśnie model dramatu. Wydaje się, że należy mocniej podkreślić historyczne zrelatywizowanie „tego, co dramatyczne”.

Pracę Münza, a szczególnie jej część pierwszą poświęconą sztuce teatralnej, należy uznać za interesującą i wartościową, głównie dzięki temu, że stanowi ona próbę uporządkowania obszernego materiału badawczego; w zamierzeniu autora miała ona być właśnie punktem wyjścia do dalszych, bardziej szczegółowych badań.

Janusz Barczyński, Wrocław