

Stefania Skwarczyńska

O TYPOLOGIĘ DZIEŁ SZTUKI TEATRALNEJ ZE WZGLĘDU NA
STOPIEŃ ICH ODCHYLENIA OD DRAMATYCZNYCH TEKSTÓW

Z pewnością jakaś interdyscyplinarna praca naukowa naświetli z czasem *sine ira et studio* unikalne chyba w skali światowej zjawisko, jakim jest toczący się u nas od lat spór pomiędzy dwoma antagonistycznymi teoriami naukowymi dotyczącymi sztuki teatralnej, spór o wielorakich konsekwencjach tak teoretycznych, jak i praktycznych, o silnym chwilami napięciu dramatycznym i o poważnym zasięgu społecznym; zdołał on przecież wciągnąć w ogień polemiki nie tylko naukowców — literaturoznawców i teatrologów, nie tylko literatów i dramaturgów, lecz także i przede wszystkim wybitnych artystów teatru, którzy — wypowiadając się w tej sprawie niekiedy *expressis verbis* — biorą w nim udział przede wszystkim wymową swych dzieł teatralnych, legitymujących się bądź jedną, bądź drugą z tych teorii; zdołał on także zagarnąć w swoją orbitę nie tylko krytyków teatralnych, oceniających widowiska z pozycji bądź jednej, bądź drugiej z tych teorii, lub lawirując pomiędzy nimi, ale także szersze rzesze publiczności, której opinia w postaci aprobaty lub dezaprobaty konkretnego widowiska — przebiegająca często, jak wskazują doraźne sondaże, granicą pokoleniową — bywa mniej lub więcej świadomie motywowana założeniami jednej z dwóch teorii. O dramatycznym zaś napięciu tego sporu świadczy chociażby tak silny jego odskok od atmosfery czystej polemiki naukowej, jakim był ostatnio pomysł powołania do życia „żyrantów”, a może po prostu prewencyjnej kontroli mającej chronić skarb narodowy dramatu przed „samowolą” artystów teatru, oraz odzew prasy na ten pomysł wraz z zasadniczą a ciętą nań repliką Z. Hübnera¹.

Ale, że ten właśnie dramatyczny moment sporu ujawnia szczególnie wyraźnie zakusy jednej z tych teorii — niebezpieczne dla dziś i jutra

¹ Z. Hübner, *List otwarty do pani Klary Dąbrowskiej z Wrocławia*, „Dialog” 1977, 7, s. 154—157.

naszej kultury — nasuwa się pytanie, czy zwolennicy, a zwłaszcza promotorzy obu tych teorii naukowych mają prawo czekać spokojnie na przyszły osąd nauki zamiast — w imię swej odpowiedzialności — podjąć już teraz pewną próbę konfrontacji odnośnych dzieł teatralnych z założeniami tychże teorii, a to dla wyraźnego orzeczenia, które z tych inscenizacji mieszczą się w polu promieniowania ich teorii na sztukę dramatyczno-teatralną, na jakiej zasadzie, a może także, w jakiej mierze. To z kolei zapewne zmusiłoby ich do swoistego stypologizowania tychże inscenizacji pod kątem widzenia ich stosunku do odnośnych tekstów dramatycznych, co przyczyniłoby się niewątpliwie do uzupełnienia, uzasadnienia czy też pogłębienia tychże teorii — usuwając może jakieś nieporozumienia.

Mowa tu, oczywiście, o literackiej i o teatralnej teorii dramatu z ich postulatywnym rzutowaniem na sztukę dramatyczno-teatralną.

Parę słów o historii tychże teorii i ich wrośnięcia w problematykę teatru.

Literacka teoria dramatu tkwiła *in nuce* poprzez wieki w tradycyjnej poetyce, która uważała dramat za rodzaj literacki, równorzędny z rodzajami epiki i liryki. Nie aktywizowała się w kierunku problematyki teatru tak długo, jak długo teatr uchodził w zasadzie li tylko za przekątnik tekstów dramatycznych, czyli jak długo był — wedle młodopolskiej frazeologii — „wiernym sługą” literatury. A zatem do czasu zwycięstwa tzw. Wielkiej Reformy, która podniosła teatr do rangi samoistnej sztuki, równorzędnej z innymi sztukami, ze sztuką literacką włącznie. Wówczas owa utajona w poetyce literacka teoria dramatu uaktywniła się, ukierunkowując się na sprawę teatru. Co więcej: nabrała w społecznej praktyce jakby cech doktryny o dynamice normatywnej i o postawie bojowej, co początkowo ujawniało się tylko w ocenach krytyki teatralnej. W zasadzie argumentem dla owej postawy bojowej była literacko-filologiczna troska o wierny przekaz w teatralnym widowisku tekstu dramatycznego. Jednakowoż w Polsce, gdzie ta bojowość przejawiała się z czasem z nie znaną gdzie indziej siłą i zaciętością, wyłonił się i niebawem ustabilizował — jeszcze w początku XX w. — argument drugi, który zdominował argument pierwszy siłą społecznego przebiccia. Tak się złożyło, że tzw. Wielka Reforma spotkała się u nas z faktem teatralnym o podstawowej doniosłości i o skutkach w skali rozległej. A mianowicie z faktem śmiałej inscenizacji poetyckiego dramatu romantycznego, uchodzącego dotąd za niesceni-czny. Siłą rzeczy musiał on ulec przystosowaniu choćby do normy czasowej przedstawienia, do technicznych możliwości ówczesnego teatru, czyli musiał zostać poddany adaptacji, a zatem i odchyleniu sce-

nariusza od „litery” tekstu dramatycznego. Równocześnie owe odchylenia nagiwały się coraz wyraźniej do współcześnie żywotnych treści ideowych poprzez interpretację adaptatora-inscenizatora, jak tego dowodzi choćby Wyspiańskiego scenariusz *Dziadów* Mickiewicza. Dla części krytyki zorientowanej na literacką teorię dramatu zrodziło to problem, czy wobec takich konieczności nie byłoby rzeczą słuszną zrezygnować z inscenizacji tego dramatu, pozostawiając go recepcji tylko lekturowej². Tu już odezwał się ów drugi argument, wzmagający bojową dynamikę literackiej teorii dramatu. W grę wchodziła przecież poezja romantyczna, ów skarb narodowy, który walnie przyczynił się w naszym społeczeństwie do zachowania w dobie zaborów świadomości narodowej, a więc podwaliny bytu naszego narodu. A że nadal, u świtu nowego wieku, przewodził on swymi ideami bodaj części polskiego społeczeństwa — urósł w jej oczach do rangi nietykalnej świętości narodowej. Strażnikiem tej świętości poczuła się literacka teoria dramatu.

Ale jej gotowość do otwartej walki osłabił w paradoksalny sposób sam teatr, ów teatr podniesiony zwycięsko do rangi samoistnej sztuki. Sam bowiem wprzęgnął się w kult romantyzmu. Zapragnął stać się urzeczywistnieniem Mickiewiczowskiej koncepcji przyszłego teatru ludowo-narodowego, a zwiąawszy z nią ideę Wyspiańskiego „teatru ogromnego” postawił chyba jeszcze przed I wojną światową pierwsze kroki ku przybraniu postaci „Teatru Monumentalnego”. Czyż jednym z takich pierwszych kroków nie była A. Szyfmana warszawska inscenizacja *Irydyona* (1913)? W prostej konsekwencji wobec patronatu Mickiewicza i jego wizji repertuaru przyszłego teatru ludowo-narodowego (*Nie-Boska Komedia*, *Dziady*) uznał ów Teatr za bazę swego repertuaru poetycki dramat romantyczny, dołączywszy do niego, na razie *in spe*, dramat Norwida³, niebawem romantyczno-antyromantyczny dramat Wyspiańskiego, z czasem Micińskiego i Żeromskiego. Tak więc Teatr wyzwolewszy się z obediencji wobec literatury odebrał niejako wyzwawcom literackiej teorii dramatu monopol na kult poezji romantycznej, a ich literacko-filologiczny argument w obronie tekstu dramatycznego paraliżował Mickiewiczowską wizją przyszłego teatru ludowo-narodowego.

² M. in. krytyka w związku z pierwszą inscenizacją *Nie-Boskiej Komedii* (Kraków, 1902) także samego pomysłu jej inscenizacji; por. S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nie-Boskiej Komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Warszawa 1959, s. 60, 63—65.

³ O *Kleopatrze* Norwida jako o pozycji bazy repertuarowej pomyślał pierwszy S. Wyspiański; por. jego notatki w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 12, Kraków 1961, s. 218, oraz *ibidem* L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny*, s. 282—298.

W Polsce niepodległej okresu międzywojennego jakby przygasła ranga ideowa, a chyba także i gotowość bojowa literackiej teorii dramatu. W krytyce teatralnej sprzęgła się ona z polityczną orientacją pravicową, stając się jej narzędziem przeciw teatralnej interpretacji w duchu rewolucyjnym arcydzieł polskiego dramatu (inscenizacja L. Schillera w Teatrze im. W. Bogusławskiego, 1925—1926). Zresztą, być może, że przygaszało ją także olśnienie artystycznymi osiągnięciami owego „Teatru Monumentalnego”, osiągnięciami, które weszły do historii naszej kultury narodowej. W późniejszych latach dwudziestolecia może odbierała jej rozmach także i niechęć do współdziałania w potępianiu takich inscenizacji, jak np. L. Schillera lwowska inscenizacja *Snu srebrnego Salomei* Słowackiego (1932), z brutalnymi wobec nich metodami politycznej represji.

Tak więc „Teatr Monumentalny” kwitnął przy stosunkowo słabej opozycji zwolenników literackiej teorii dramatu, i mimo „odgórnych” represji wobec niektórych inscenizacji, w toku całego dwudziestolecia; osiągnął swoje szczyty w inscenizacjach L. Schillera, J. Osterwy (zwłaszcza *Księżę Niezłomny sub Iove*), W. Horzycy, E. Wiercińskiego i innych.

Z pewnością pietyzm dla romantycznej poezji i dla każdego w niej słowa wzmógł się jeszcze w okresie okupacji, teraz już bez kolizji z jakimś „sobiepańskim” rozmachem ku monumentalności teatru, skazanego w praktyce na przestrzeń co najwyżej jakiegoś salonu. I w teoretycznych przemyśleniach o przyszłym teatrze po wojnie musiał się wówczas pogłębić patriotyczny kult naszego wielkiego dramatu; stanął on — w projektach konspiracyjnej Rady Teatralnej — u bazy repertuaru przyszłego teatru narodowego.

Po wojnie wygasła idea „Teatru Monumentalnego”. W pierwszych latach — przy ówczesnym ograniczeniu repertuaru romantycznego — pojawiał się jeszcze jego artystyczny zakrój w niektórych inscenizacjach, także dramatu przedromantycznego (m. in. *Krakowiaczy i górale* W. Bogusławskiego w inscenizacji L. Schillera, 1946), w inscenizacjach wielkiego dramatu światowego (zwłaszcza Shakespeare’a), a nawet współczesnego dramatu polskiego o tonacji heroicznego tragizmu (*Wielkanoc* S. Otwinowskiego w inscenizacji L. Schillera, 1946). Wyznawcy literackiej teorii dramatu nie mieli właściwie w tych latach czego bronić wobec braku na afiszach arcydzieł poezji romantycznej, tych najbliższych „Teatrowi Monumentalnemu” — z *Dziadami* i *Nie-Boską Komedią* na czele. Ostatecznie „Teatr Monumentalny” zszedł ze sceny narodowej wraz ze zgonem swoich wielkich promotorów — L. Schillera, W. Horzycy, J. Osterwy, E. Wiercińskiego; ich wybitni uczniowie — J. Grotowski, K. Dejmek, K. Swinarski — tylko na niektórych jego

przesłankach zbudowali koncepcje swoich teatrów, zwanych własnym ich imieniem.

Ale kult romantyzmu, a wraz z nim, literacka teoria dramatu, znalazły się w II połowie lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych znowu w sytuacji iście paradoksalnej. Z jednej strony po upadku idei „Teatru Monumentalnego” zniknął przeciwnik zagrażający „swobodną” interpretacją wielkiego dramatu, z drugiej — wraz z nim upadł patronat nad teatrem Mickiewicza. Patronat ten przypadł teraz S. I. Witkiewiczowi jako teoretykowi teatru i dramaturgowi; jego to dramat — dramat groteski, gorzkiej ironii i katastrofizmu — stanął u bazy repertuaru, zdobywając równocześnie sceny zagraniczne. On to stał się jednym z modeli — obok zagranicznych, otwierających nowe rejony inwencji poetyckiej — polskiego „nowego dramatu”, który przejąwszy od Witkacego groteskę i gorzką ironię, przekształcił katastrofizm w ostrą satyrę. Jednym z jej obiektów stał się romantyzm, jego patos i wszczepiony narodowi kult „bohaterszczyzny”.

Z drugiej jednak strony, te same lata święciły powrót na scenę romantycznego dramatu. A że ów powrót zaczął się ingresem na scenę *Dziadów* (w inscenizacji A. Bardiniego, 1955) i *Nie-Boskiej Komедii* (w inscenizacji B. Korzeniewskiego, 1959), a więc tych właśnie arcydzieł, które Mickiewicz widział był w repertuarze przyszłego teatru narodowego, kult romantyzmu, a więc także i literacka teoria dramatu, odzyskiwały pole dla swego działania. A do odzyskania tego pola przyczyniła się także — czy w roli wyłącznie sprzymierzeńca? — ówczesna nauka, która wzięwszy na warsztat romantyzm, odślaniała jego wewnętrzną dialektykę, co dodatkowo upoważniało teatr do ekspozycji w dramacie jego walorów rewolucyjnych i aktualnie żywotnych, a więc z ryzykiem dla jego „literalnej” wierności. Co więcej: badania w kraju, jak i za granicą, podniosły do szczytowej rangi w światowym romantyzmie polski romantyzm, wykazując jego prekursorski artyzm, co zresztą czyniąc zadość ambicjom tradycyjnego kultu romantyzmu, mogło także zaniepokoić jego tradycjonalizm tym, że zachęcało teatr do interpretacji artyzmu romantycznego dramatu poprzez poetykę dwudziestowiecznych szkół i prądów, z surrealizmem na czele. A więc znów swoiste odchylenia od tekstów dramatycznych, co mogło aktywizować czujność i bojowość zwolenników literackiej teorii dramatu. Pole walki znacznie się rozszerzyło w latach siedemdziesiątych gdy wielki dramat opanował właściwie wszystkie sceny polskie, co było odpowiedzią — w kontekście nowej sytuacji politycznej w Polsce i w świecie — na zdynamizowanie patriotyzmu i troski o umocnienie w świadomości społecznej wielkich tradycji naszej kultury narodowej. A że do głosu w reżyserii doszło młode pokolenie, śmiało w poczynaniach ideowo-artystycznych,

bojowość niektórych zwolenników literackiej teorii dramatu uzyskała dogodnie warunki dla ujawnienia swej agresywności, czego wykładnikiem — powtórzmy — choćby ów pomysł objęcia kuratelą twórczości artystów teatru.

Ale właśnie ten wykładnik wskazuje na alarmową w tej dziedzinie sytuację, bo na dezorientację opinii publicznej, apelując do zwolenników zwłaszcza literackiej teorii dramatu o pewne teoretyczne, lecz oparte na konkretnym materiale teatralnym wyjaśnienia, które by przekreśliły możliwe nieporozumienia, wynikłe z przemilczeń i niedopowiedzeń. W gruncie rzeczy nie jest jasne, czego domagają się oni od teatru, postulując jego wierność wobec tekstów dramatycznych; czy ograniczają się do postulatu wiernego przekazu jego materii werbalnej (i w jakim stopniu), czy żądają także wierności wobec wpisanej w niej wizji teatralnej? A, że wymaga ona interpretacji całości tekstu, czy życzą sobie, by inscenizator podjął interpretację któregoś z literaturoznawców, wybierając ewentualnie jedną spośród kilku, czy jednak używają mu prawa do interpretacji własnej. W sumie: czy i jakie dopuszczają odstępstwa artysty teatru od jakiegokolwiek jego wyłącznej sprawności w przekazie teatralnym tekstu dramatycznego na rzecz jego twórczej interpretacji, artystycznej inwencji i prawa do dialogu z tekstem. A więc, czy ich zadowala np. E. Axera inscenizacja *Kordiana*, przekazująca niemal całą materię werbalną tekstu, lecz przecież eksponująca wizualnie pewne momenty fabularno-ideowe według interpretacji inscenizatora, bez odpowiednika w „literze” tekstu⁴. Czy akceptują np. K. Swinarskiego krakowską inscenizację *Nie-Boskiej Komедii*, śmiałą w transpozycji jej fabularnego i ideowo-artystycznego kształtu, acz wierną słowom tekstu⁵. Steoretyzowane odpowiedzi na te pytania nie będą mogły się skonkretyzować — powtarzamy — bez jakiegokolwiek typologizacji inscenizacji ze względu na miarę i rodzaj ich odchyżeń od odnośnych tekstów.

Przejdźmy z kolei do teatralnej teorii dramatu.

Metryka jej nie sięga poza okres tzw. Wielkiej Reformy, aczkolwiek pewnych jej antecedensów można by się dopatrywać w niektórych pracach dotyczących teatru z doby klasycyzmu⁶. I nie uzyskała ona już wtedy swojej postaci sformułowanej. W okresie międzywojennym i tuż po II wojnie światowej operowano nią jako pewną oczywistością w pracach poświęconych teorii teatru, jak we Francji m. in. w pracach E. Souriau, H. Gouhier, nieco później A. Veinsteina. Chyba dopiero

⁴ Por. M. Fik, *Ważny Kordian*, „Polityka” 28 V 1977, nr 22. Premiera, Warszawa, Teatr Współczesny, 19 IV 1977.

⁵ Por. Z. Osiński, „*Nie-Boska Komedia*” w inscenizacji Konrada Swinarskiego, [w:] tenże, *Teatr Dionizosa*, Kraków 1972, s. 282—302.

⁶ M. in. J. de la Mesnandière, *La Poétique*, Paris 1639.

w Polsce tuż po II wojnie światowej uzyskała swoją postać sformułowaną i wyraźnie przeciwstawiła się literackiej teorii dramatu.

Zasadnicze jej ukierunkowanie na teatr wiąże się z najbardziej trwałym zwycięstwem tzw. Wielkiej Reformy, którym było podniesienie teatru do rangi samoistnej sztuki, równorzędnej z innymi sztukami. I z konsekwencją tego awansu teatru, a mianowicie z tym, że twórcy widowiska teatralnego pasowani zostali na samodzielnych „artystów teatru”, spośród których pozycję szczytów uzyskał inscenizator, twórca koncepcji widowiska i jego władczy realizator. Władza jego objęła również tekst dramatyczny, pozwalając mu jako adaptatorowi, interpretatorowi i realizatorowi w teatrze na silną weń ingerencję; szło w niej najczęściej o uwspółcześnienie dramatu we wszystkich jego aspektach, a zwłaszcza w jego wymowie ideowej, i to nawet z pozycji jej kontestatora. Ten stan rzeczy, któremu — powtarzamy — nasza kultura zawdzięcza niejedno arcydzieło sztuki teatralnej, sprowokował teoretyków do przemyślenia od nowa zarówno samej natury dramatu, jak i jego stosunku do sztuki teatralnej. Rezultatem tych przemyśleń jest właśnie teatralna teoria dramatu. Stwierdza ona, że inscenizacja dramatu nie jest tylko jednym z możliwych sposobów prezentacji tekstu dramatycznego, lecz jest jego postacią docelową, tą, którą zakłada dla niego sama natura dramatu. Ponieważ już jego postać wcześniejsza, tekst dramatyczny, zawiera w sobie projekt jego postaci teatralnej, dramaturg z natury rzeczy wkracza poza *status* literata, osiągając *de facto status* artysty teatru. Toteż jako współtwórca dzieła teatralnego wchodzi — żywy czy umarły — do zespołu twórców odnośnego dzieła teatralnego, owej postaci docelowej swego utworu dramatycznego. Tym samym jednak wypadło teoretykom przesunąć dramat z orbity literatury w orbitę sztuki dramatyczno-teatralnej. Dramaturg — a powtarzamy: żywy czy umarły — jako członek określonego zespołu artystów teatru proponuje wpisaną w swój utwór wizję teatralną inscenizatorowi, który liczy się w większej lub mniejszej mierze i w pewien sposób z tą propozycją, ale zawsze się z nią liczy, co nie umniejsza jego twórczej władzy nad inscenizacją.

Takie ujęcie z jednej strony zakłada odchylenia twórczej koncepcji inscenizatora od propozycji realizacji teatralnej zawartej w tekście dramatycznym, z drugiej zakłada rzeczywisty ich związek, który gwarantuje utworowi dramatycznemu jego obecność — w zdecydowanym przez inscenizatora kształcie — w odnośnym dziele sztuki teatralnej. Teatralna teoria dramatu, która dotąd nie dopracowała się teorii tych odchylenia i związków, uznaje naturalność tych odchylenia, a to nie tylko ze względu na twórczą naturę sztuki teatralnej, lecz

także i przede wszystkim ze względu na naturę dramatu. Odchylenia idą najczęściej w kierunku — uogólniając — uwspółcześnienia dramatu w jego treściach ideowych i w artystycznej formie, zapewniając mu tym żywotność poza granicami czasu jego powstania⁷. Do takiej żywotności ma prawo każde dzieło sztuki; ma je szczególnie dramat, bo także w imię racji „ontologiczno-egzystencjalnych”, skoro jego postać teatralna jest jego postacią docelową. Oczywiście, może się tu nasunąć pytanie, czy teatralne postacie konkretnego dramatu zrealizowane w różnych czasach, a więc i z różnymi odchyleniami, mogą w równej mierze zachować ów związek z jego tekstem, związek konieczny, skoro inscenizacja stanowi postać docelową dramatu. Przypomnijmy tutaj stwierdzenie E. Souriau, że im większego jest dramat kalibru, tym szerszy jest krój zawartej w nim wizji teatralnej, tym więcej mieści w sobie — jak *Hamlet* — możliwości dla twórczych ujęć inscenizacyjnych; tym bardziej licznym inscenizacjom zapewnia swoją w nich obecność⁸. Czyli o owym związku koncepcji inscenizacyjnych z odnośnym tekstem dramatycznym decyduje ich swoista interakcja, nie zaś wyłącznie wola czy samowola inscenizatora.

Uwspółcześniające odchylenia inscenizacji od odpowiednich tekstów dramatycznych nie tylko są zgodne z naturą dramatu i jego prawem do żywotności poza czasem jego powstania, ale także konieczne z punktu widzenia sztuki teatralnej. Tekst dramatyczny apeluje przecież swą wizją teatralną do siebie współczesnego teatru — do jego konwencji, do jego możliwości technicznych, do jego artystycznego stylu, do jego publiczności w określonym kontekście historyczno-społecznym. „Wierny” przekaz tej wizji w dziesiątki czy setki lat po jego powstaniu wymagałby od teatru przede wszystkim tego, aby zagrał sam siebie z minionej doby, czyli by włączył w inscenizację coś w rodzaju „teatru w teatrze”, odchylając się już tym samym od tekstu; ponadto groziłoby takiej inscenizacji przekształcenie się w okaz muzealny, dostępny nie-licznym znawcom, lub w obrzędowy akt komemoracyjny.

Ale to tylko ogólnikowe twierdzenia teatralnej teorii dramatu w odniesieniu do inscenizacyjnych odchyłeń od tekstów dramatycznych. Brak jej — jak i literackiej teorii dramatu — bliższego rozpracowania tych odchyłeń. I ona powinna by się zastanowić, czy wszystkie inscenizacje powołujące się na afiszu na konkretny dramat stanowią jeszcze

⁷ Jeśli wymowa ideowa dramatu nie daje możliwości jego współgry z późniejszą rzeczywistością, jego późniejsza inscenizacja może być uznana za pomyłkę repertuarową; por. R. Szydłowski, *Daremny powrót starszej pani*, „Trybuna Ludu” z 21 IX 1977, nr 223, s. 8.

⁸ E. Souriau, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1960 (Les Cours de Sorbonne, Centre de Documentation).

jego inscenizację, czyli czy mieszczą się — i ewentualnie, w jaki sposób jeszcze się mieszczą w jej orbicie. Nie może się to odbyć bez jakiejś próby stypologizowania inscenizacji ze względu na ich odchylenia od tekstów dramatycznych. Próba taka leży w interesie obu teorii — literackiej i teatralnej.

Wymaga ona jednak nie byle jakiego trudu badawczego, a to choćby ze względu na konieczność analizy potężnej ilości inscenizacji. Toteż tutaj sygnalizujemy tylko potrzebę takiego badawczego dokonania, i tylko tytułem niezobowiązującej naukowej próby rzucimy parę uwag na temat jednego z możliwych sposobów podejścia do tej sprawy.

Do takiej próby zachęca nas przykład Leona Borowskiego, twórcy — mniejsza z tym na ile oryginalnego — teorii wzoru literackiego i jego literackich funkcji, teorii skryształizowanej jeszcze około 150 lat temu. Uderza tu przewyższenie klasycznego pojęcia wzoru o nadrzędnej i niedościgłej doskonałości w stosunku do „wypromieniowanych” przez siebie utworów, a to na rzecz preromantycznego wplecenia go w historyczny proces literacki, ujawniający i aktywizujący różne aspekty jego oblicza; doprowadziło to z jednej strony do stypologizowania jego funkcji literackich, z drugiej — do stypologizowania dzieł literackich ze względu na ich stosunek do wzorca, co nie odbyło się — *antiquo modo*, acz niekonsekwentnie — bez wartościowania tych funkcji wzoru oraz tych typów dzieł literackich niejako „wypromieniowanych”, a rozmaicie, przez wzorzec⁹.

Proces krystalizacji teorii Borowskiego dokonał się na terenie trzech jego prac naukowych: *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy* (1820), *O Jakubie Żebrowskim i jego przekładaniu* (1821)¹⁰ i *O wpływie obcych wzorów, starożytnych i nowych, na ukształcenie smaku* (1826). Teoria ta dotyczy, jak wskazuje tytuł ostatniej z tych prac, wzoru „obcego”, „starożytnego i nowego” w ich odniesieniu do innojęzycznej literatury narodowej. Toteż w wywodach Borowskiego gra poważną rolę pojęcie przekładu. Zainteresuje nas tu najbardziej owa typologia utworów literackich ze względu na ich stosunek do wzorów, oraz sposób uporządkowania tych typów w szereg, według wzrastającego ich odchylenia od wzoru. Nie pozostanie dla

⁹ Por. m. in. S. Buśka-Wroński, Wstęp [w:] L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytyczno-literackie*, wybrał i oprac. S. Buśka-Wroński, Warszawa 1972.

¹⁰ Artykuł w roli wstępu w: Publiusza Owidiusza Nasona, *Metamorphoseon, to jest Przeobrażenia ksiąg piętnaście przekładania J. Żebrowskiego*, wyd. 2, Wilno 1821; por. S. Skwarczyńska, *Zapoznany artykuł Leona Borowskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Filologia Polska XVI, Nauki Humanistyczno-Społeczne”, z. 100, Toruń 1979, s. 233—255.

nas również obojętne analogiczne stypologizowanie funkcji literackich wzoru, tudzież zasada wartościowania tych funkcji wzoru i typów dzieł literackich.

Otwiera ów szereg typów typ wiernego, a sprawnego językowo przekładu wzoru-oryginału (np. przekład J. Żebrowskiego *Metamorfoz* Owidiusza). Z kolei występuje typ przekładu odchylający się od wzoru przez nagięcie zawartego w nim obrazu rzeczywistości do rzeczywistości rodzimej, bez naruszenia układu fabularnego (np. Piotra Kochanowskiego przekłady Tassa i Ariosta). Po nim wymienia Borowski typ utworów przejmujących z wzorca pewien jego aspekt, w szczególności aspekt tematyczno-fabularny, ale z odchyleniem się od niego czy w ujęciu np. fabuły, czy w artystycznym opracowaniu, nieraz doskonalszym niż we wzorcu (np. bajki Lafontaine'a — bajki I. Krasickiego). Następnie byłoby miejsce na dwa typy, wprawdzie pominięte tu, w typologii, ale ewokowane przy innych sposobnościach. Oba charakteryzują się swoistym dialogiem z wzorem z pozycji twórcy rodzimego dzieła. Pierwszy z nich to typ utworów podnoszących zasadniczą tonację wzoru do jeszcze wyższego poziomu środkami właściwymi poetyce rodzimej (przekład psalmów Jana Kochanowskiego dynamizujący jeszcze ich podniosłość nadaniem im kształtu poetyckiego według wersologicznych norm ówczesnej poezji polskiej). Drugi z tych typów to typ utworów wykorzystujących wzorzec dla wykpienia jego sensu przy wykorzystaniu bądź jego tematu, bądź artystycznych a skonwencjonalizowanych jego metod; taki jest stosunek — w polu genologii — poematu heroikomicznego do poematu heroicznego, o czym pamiętał Borowski, autor cennej pracy o *Monomachomachii* I. Krasickiego. Wreszcie zamieszcza Borowski u krańca szeregu tych typów, szeregu otwartego „wiernym” przekładem, typ utworów, dla których wzorzec był jedynie ogólną inspiracją. Nie przekreślając związku utworów tego typu z konkretnym wzorcem, widzi on pełną oryginalność tychże utworów; widzi je jako owoc aktu twórczego, w najbardziej uwznioślonym pojęciu tego słowa. Stanowi to zarazem istną naukową apoteozę twórczości oryginalnej, na wskroś rodzimej.

Borowskiego typologia utworów literackich ze względu na ich stosunek do wzoru, oraz uporządkowanie ich typów w szereg według wzrastającego przyrostu odchyień od wzorca z równoczesną hierarchizacją ich znaczenia dla rozwoju literatury narodowej — stanowi zarazem typologię funkcji literackich wzorca wraz z hierarchizacją wartości tychże funkcji. A wynika z niej — powtarzamy — że Borowski przyznaje wartość najwyższą tej funkcji literackiej wzorca, jaką jest jego twórcze pobudzenie do zaistnienia dzieła oryginalnego, a więc

„pierwotnego”, czyli dzieła które opiera się na źródłach kultury narodowej i daje ujście poetyckiej wyobraźni rodzimej.

Czy typologia Borowskiego może się okazać przydatna dla wypracowania jakiegoś zarysu interesującej nas tutaj typologii „teatralnej”? Zdawałoby się, że dla występujących w niej pojęć łatwo znaleźć odpowiedniki w świecie sztuki dramatyczno-teatralnej. I tak: można by chyba podstawić w miejsce wzoru w teorii Borowskiego — tekst dramatyczny. Podobnie jak w teorii Borowskiego — i tutaj wchodzi w grę dwa twory artystyczne, i oba te twory leżą, jak tam, acz w różny sposób, w polu jednej sztuki, tam — literatury, tu — sztuki dramatyczno-teatralnej. I tu i tam idzie o związek oraz stosunek obu tych tworów. Ale typologia Borowskiego nie odpowiada dzisiejszym rygorom naukowym, choćby z braku w niej jakiejś solidnej jednostki miary, potrzebnej do określenia przyrostu odchyłeń od wzoru pomiędzy uporządkowanymi w szereg typami utworów. I nie sposób temu zaradzić przez zastosowanie w typologii „teatralnej” jakiegoś jej odpowiednika, bo takiej jednostki miary nie opracowała dotąd, jeśli da się ona w ogóle opracować, teoria teatru; a byłaby to praca żmudna i trudna, choćby ze względu na konieczność objęcia jednym mianownikiem heterogennych elementów i aspektów, właściwych z jednej strony materii werbalnej tekstu dramatycznego, z drugiej — licznym tworzywom sztuki teatralnej. Ale, że nie sposób podjąć w tej chwili tej pracy, i że tym samym, niczym innym nie może być nasza próba, tak potrzebnej teraz, doraźnie, typologizacji, jak impresyjnym jej zarysem — nic nie stoi na przeszkodzie, aby ją oddać pod patronat typologii Leona Borowskiego.

Oto owa próba:

1. Typ 1: Inscenizacja stanowiąca „wierny” przekaz całego czy niemal całego materiału werbalnego tekstu dramatycznego oraz „wierny” przekład wpisanej w niej wizji teatralnej na „język” tworzyw teatralnych. Parę uwag: a) konkretna inscenizacja ma największe szanse „najczystszej” realizacji tego typu, jeśli dramaturg jest zarazem inscenizatorem oficjalnie, czy tylko faktycznie (Wyspiański w premierowej inscenizacji swego *Bolesława Śmiałego*, 1903), zwłaszcza jeśli dopiero po premierze dodał do tekstu dramatycznego ową wizję teatralną w ramach dopisanych didaskaliów (Wyspiański, faktyczny inscenizator *Wesela*, a tekst tego dramatu)¹¹; b) jeśli inscenizacja ukierunkowana jest — mocą tradycji teatralnej, a w niezbyt odległym od premiery czasie — na ową premierę (ewentualnie inny wybitny spektakl) jako na swój

¹¹ Por. Stanisław Wyspiański, *Wesele, tekst i inscenizacja z roku 1901*, oprac. J. Got, Warszawa 1977.

wzorzec (bodaj lwowska inscenizacja *Warszawianki* Wyspiańskiego, 1901); c) jeśli inscenizacja premierowa odtworzona zostaje w imię kultu dla dramatu i jego twórcy nawet w dziesiątki lat później (np. krakowska inscenizacja *Wesela* w reżyserii P. Paradowskiego, w oparciu o dokumentację J. Gota i Z. Raszewskiego, 1973); d) jeśli twórca dramatu żywo i bezpośrednio współpracuje z inscenizatorem, nawet w czasie dość odległym od powstania tekstu.

Jak więc widzimy, także w odniesieniu do tego typu inscenizacji, „wiernej” w zasadzie w przekazie słowa i wizji teatralnej tekstowi, zarysowują się jego odmiany według wzrastających możliwości jej odchylenia od zasadniczej „wierności”. I tak np. dojdzie do realizacji takiej możliwości ad b): przy twórczym odchyleniu się aktora od gry jego poprzednika w premierowej inscenizacji, mimo intencji powtórzenia jego aktorskiej koncepcji; ad c): jeśli przy rekonstrukcji premierowej inscenizacji braknie dostatecznej dokumentacji; ad d): gdy dramaturg doszedłszy do przekonania o przestarzałości np. formy w teatralnej wizji tekstu, sam optować będzie, a skutecznie, wobec inscenizatora o jej unowocześnienie.

Także tutaj warto zwrócić uwagę na pewną paradoksalną sytuację tego typu inscenizacji „wiernej” wobec tekstu; zachodzi ona wówczas, gdy akcja w tekście dramatycznym odnosi się do czasu jemu współczesnego. Inscenizacja znacznie od niego późniejsze starają się zwykle w imię „wierności” wobec niego utrzymać ową minioną współczesność, czemu dają wyraz m. in. kostiumy aktorów, wystrój scenograficzny. Ale wówczas ulega zmianie sam charakter gatunkowy dramatu — np. komedia współczesna zmienia się w komedię historyczną. Tak więc intencjonalnie skrupulatna „wierność” wobec tekstu doprowadza do poważnej wobec niego „niewierności”. — Czyli na typ 1 inscenizacji, inscenizacji „wiernej” tekstowi, czyhają zewsząd w praktyce różnego rodzaju odchylenia.

2. Typ 2: Inscenizacja oparta na pełnej kultu interpretacji tekstu, wierna z zasadniczej jego materii werbalnej i fabularnym treściom, ale potęgująca tonację dramatu aż do stopnia narzucania całości utworu sensu metafizycznego czy religijnego, oraz tej formy gatunkowej, która najpełniej sens ten przekazuje. Twórca inscenizacji tego typu podporządkowuje swojej koncepcji wszystkie tworzywa teatralne — stąd zwykle patos w mowie i gestyce aktorów (zwłaszcza protagonisty), stąd podporządkowanie ruchu scenicznego tempu i formie ruchu obrzędowego, stąd nasycenie wystroju scenograficznego symbolami. Klasycznym przykładem tego typu inscenizacji wydaje się L. Schillera lwowska inscenizacja *Dziadów* (1932) — z jej trzema krzyżami na horyzoncie w toku całego przedstawienia, z kratą przesłaniającą niektóre sceny,

z misteryjną formą wprowadzie poprzednio w nauce dostrzeżoną¹², ale tutaj konsekwentnie narzuconą całości dzieła Mickiewicza. Podobna chyba w typie jest K. Swinarskiego krakowska inscenizacja *Dziadów* (1965), dyskretniejsza w symbolice krzyża, nie dominującego nad całością utworu, lecz wyznaczającego dla pewnych scen obszar akcji w sali teatralnej, a więc krzyża deptanego, i narzucająca publiczności czynną postawę obrzędową, co odrywa niejako utwór od sfery sztuki, nadając mu piętno prawdy życia. Wydaje się, że ten typ inscenizacji był szczególnie bliski Osterwie jako i aktorowi i inscenizatorowi (np. *Książę niezłomny*, dramaty Wyspiańskiego, zwłaszcza *Wyzwolenie*, także *Przepióreczka* Żeromskiego).

3. Typ 3: Inscenizacja przekazująca wyłącznie, w pełni lub częściowo (zwłaszcza, gdy w grę wchodzi adaptacja), materiał werbalny tekstu dramatycznego i ogólny zarys jego wizji teatralnej, ale aktualizująca fabułę, sens czy sensy utworu, w szczególności zaś jego wymowę ideową. Przykładem tego typu może być *Nie-Boska Komedia* w inscenizacji L. Schillera (Teatr im. W. Bogusławskiego, 1926). Wierność inscenizatora wobec tekstu stała się tutaj niewiernością wobec tradycji teatralnej, i to w tak ważnym momencie dla charakteru całości inscenizacji, jakim jest pominięcie wizualnej prezentacji postaci Chrystusa-Sędziego, który w tekście jest przecież tylko wewnętrzną wizją Pankracego, niedostępną — poza jego słowami — obecnym na scenie postaciom. Natomiast przeniesienie fabuły we współczesność — m. in. współczesna odzież, a nie historyczne kostiumy — nakierowanie sensów, w tekście chwiejnych, na współczesny etap walki klasowej, a wymowy ideowej tekstu — ambiwalentnej — na wymowę rewolucyjną o niemal agitacyjnym ostrzu — to z kolei poważne odchylenia i od tekstu i od tradycji inscenizacyjnej *Nie-Boskiej*¹³. Z pewnością w ramach tego typu różnią się poszczególne inscenizacje choćby ukierunkowaniem i stopniem wyostrenia wymowy ideowej utworu.

4. Typ 4: Inscenizacja przekazująca wyłącznie i niemal w pełni materię werbalną tekstu, zarys postaci i fabuły, lecz na mocy wyinterpretowanego sensu utworu koncentrująca jego rozpieczętowane ogniwa w zamkniętą całość jakby jednego obrazu, przemawiającego przede wszystkim symbolami. Typ ten reprezentowały może najpełniej K. Swinarskiego inscenizacja *Nie-Boskiej Komedii* (1965)¹⁴, skoncentrowana we wnętrzu

¹² Z. Niemojewska-Gruszczyńska, „*Dziady*” drezdeńskie jako dramat chrześcijański, Kraków 1920; później tejże, *Walka Szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym*, Kraków 1935.

¹³ Omówienie tej inscenizacji w: Skwarczyńska, *Leona Schillera* trzy..., s. 347—390.

¹⁴ Osiński, por. przyp. 5.

kościola, w którym każdy przedmiot przybiera pod dyktatem fabuły coraz to inne sensy i znaczenia, a wymowa całości powierzona zostaje symbolom, wiążącym sacrum z satanizmem i makabrą — zresztą nie bez sugestii tekstu.

5. Typ 5: Inscenizacja, która przejmując z tekstu część jego materii werbalnej, ogólny zarys postaci i częściowo poszczególnych scen, osadza je w teraźniejszości, aby w jej imię zwalczyć w ostrej polemice jego wymowę ideową. Z pewną przesadą można by powiedzieć, iż w skrajnych wypadkach typ takich inscenizacji zwraca się przeciw inscenizowanemu dramatowi, odchylając się od jego sensów o dystans parodii, gniewnej satyry, pamfletu. Dla nadania inscenizacji takiego oblicza wykorzystywane bywają — także w polu scenografii — różne współczesne poetyki, z poetyką turpizmu włącznie, przez co forma artystyczna inscenizacji przeciwstawia się formie artystycznej wpisanej w tekst dramatyczny. Niejedna inscenizacja *Wyzwolenia* Wyspiańskiego z lat niedawnych i ostatnich mogłaby uchodzić za reprezentantkę tego typu¹⁵ — zresztą w kilku jego odmianach; wszystkie one uderzają w romantyczny patos tego ideowo antyromantycznego dramatu, ale nie każda w tym stopniu, aby zamieszczać w śmietniku „dewocjonalia narodowe i religijne“.

6. Typ 6: Inscenizacja przekazująca poważną część materii werbalnej tekstu, zarys fabuły i postaci, ale wymieniająca poetycki świat w nim przedstawiony na świat inny. Za przykład, zresztą fascynujący, tego typu inscenizacji można by poczytać *Balladynę* w inscenizacji A. Hanuszkiewicza (1974). Świat w tekście ludowej baśni, czarującej pierwotności wyobraźni, został tu wyposażony w realia ery techniki — i to z punktu widzenia naszej rzeczywistości trochę „na wyrost” — że wspomnimy japońskie motocykle Honda, które zostały oddane do dyspozycji baśniowej lotności Goplany i duszków leśnych. Stary świat ludowej baśni otarł się tu w pewnej mierze o fantastykę science fiction, ulegając niemal niwelacji, a przynajmniej takiemu przytłumieniu, jak ilustracja pod odbitą na niej ilustracją inną. Odchylenie od tekstu jest tu spore, skoro dotyczy tak istotnego aspektu, jakim jest jego świat poetycki.

7. Typ 7: Inscenizacja adaptowanych¹⁶ z utworu literackiego czy pa-

¹⁵ Por. omówienie wszystkich inscenizacji *Wyzwolenia* po II wojnie światowej, w: M. Bukowska, *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*, Gdańsk 1977 (mpis, rozprawa doktorska).

¹⁶ Należałoby tu wziąć pod uwagę specyfikę adaptacji prozy artystycznej i prozy paraliterackiej, bo są one różne, a każda prowokuje sobie odpowiadającą poetykę inscenizacji; w wytworzeniu się specyfiki tych typów adaptacji odgrywa pewną rolę tradycja historyczna tego typu.

raliterackiego fragmentów jego materii werbalnej, jego wybranych scen czy obrazów, uzupełnionych często fragmentami z innych pism autora tegoż utworu, a to w celach różnych (m. in. dla naświetlenia osobowości tegoż twórcy, epoki, w której powstał utwór, epoki w nim przedstawionej, odniesień do niego doby współczesnej) — z przystosowaniem do tego materiału formy artystycznej zainspirowanej tyleż stylem utworu i jego epoki, co współczesnymi prądami w poetyce teatralnej. Przykładem tego typu inscenizacji mogłaby być A. Hanuszkiewicza znakomita inscenizacja *Beniowskiego* Słowackiego (1971), indywidualnie znamienna w swej formie teatralnej poetyką wtrąconych cytatów z własnej twórczości inscenizatora. W ramach tego typu, może jako jedna z jego odmian, mieściłaby się inscenizacja Z. Hübnera *Ulissesa* Joyce'a według adaptacji M. Słomczyńskiego, opartej o jego własny przekład tego dzieła (1970) — jedno z arcydzieł inwencji naszej sztuki teatru.

8. Typ 8: Inscenizacja polegająca na przejęciu z konkretnego tekstu dramatycznego pewnych fragmentów materii werbalnej, głównie o motywach dalekonośnych i aluzyjnych, samej struktury utworu wraz z konturami niektórych z jego scen i zarysem niektórych postaci, ale przede wszystkim jego perspektywy ideowej, zwłaszcza gdy ukierunkowana jest na przyszłość lub na sprawy uniwersalne, a to dla podstawienia w miejsce jego treści fabularnych treści zupełnie nowych, bliskich doświadczeniu widzów, treści korespondujących antytetycznie z treściami utworu, ale o nowym sensie ideowym, wprawdzie mieszczącym się w „przyszłościowej” perspektywie utworu, ale sprzecznym z jego tonacją. Tu już raczej, zamiast o inscenizacji, można by mówić o inspiracji danego tekstu dramatycznego, który zdecydował o zaistnieniu i pewnych rysach samoistnego dzieła teatralnego. Przykładem tego typu inscenizacji-inspiracji może być J. Grotowskiego *Akropolis* w swoich kilku wersjach, z których jedno w programowych zapowiedziach opatrują tytuł zastrzeżeniem: „słowa Wyspiańskiego”, inne: „według Wyspiańskiego”¹⁷. Jak wiadomo, jest to w ramach *Akropolis* Wyspiańskiego rzecz o zmorze z czasów okupacji hitlerowskich obozów śmierci — i wielki rozrachunek z historią w imieniu podeptanego człowieczeństwa. Ku temu typowi inscenizacji-inspiracji grawitują i inne światowej miary arcydzieła teatralne J. Grotowskiego, że wspomnimy tutaj *Księcia niezłomnego* Calderona — Słowackiego.

9. Typ 9: Odnotujmy tu wreszcie typ dzieła teatralnego powstałego z inspiracji więcej niż jednego twórcy literackiego, i to twórców różnych autorów, którego najświetniejszym, a może na razie jedynym, okazem

¹⁷ Por. Z. Osiński, „*Akropolis*” w *Teatrze Laboratorium*, [w:] tenże, *Teatr Dionizosa*, s. 170—221.

jest J. Grotowskiego *Apocalipsis cum figuris*¹⁸. Zainspirowały z pewnością to dzieło nie tylko cztery Ewangelie i *Apokalipsa* św. Jana, ale ich inspiracja niewątpliwie dominuje w tym arcydziele sztuki teatralnej. Ewangelie natchnęły konstrukcję pewnych postaci i narzuciły im imiona, zarys pewnych scen i wątków fabularnych (jeśli wolno użyć tak nieadekwatnego wyrażenia), i pewne ujęcia ludzkich postaw, czynów, udręk duchowych. *Apokalipsa* natchnęła analityczno-syntetyzujący ob rachunek z sytuacją dzisiejszej ludzkości, rozdartej przez lęk przed ostatecznością, ucieczką przed nią i *contra spem* — nadzieję; zainspirowała teatralną poetykę wizji, koszmaru i trzeźwej obserwacji, paraboliczność i symboliczność tego sądu przed-ostatecznego. Oto arcydzieło teatralne, wobec którego — zdaniem Borowskiego — wzorce-teksty spełniły najwyższą ze swoich funkcji: zrodziły dzieło na wskroś oryginalne. Dzieło, które — wolne od obediencji wobec konkretnych tekstów dramatycznych — trudno już nazwać: inscenizacją, a nawet inscenizacją-inspiracją.

Z punktu widzenia teatralnej teorii dramatu, która uznaje — powtarzamy — odchylenia inscenizacji od odnośnych tekstów dramatycznych za naturalne i nieodzowne, z tym, że ich rodzaj i stopień widzi jako zależny od koncepcji inscenizatora, czyli jego wyboru, wszystkie wymienione tu według wzrastającego stopnia ich odchyłeń typy inscenizacji leżą w jej polu widzenia. Nawet dwa ostatnie, dla których teksty są jedynie — acz w różnym stopniu i sposobie — tylko inspiracją, a z których typ przedostatni można jeszcze określić „hybrydycznie” jako inscenizację-inspirację, podczas gdy typ ostatni wymyka się już pojęciu inscenizacji, reprezentując właściwie swoisty rodzaj dzieła sztuki teatralnej. Obok, ale już poza szeregiem tych typów, mógłby stanąć swoisty rodzaj widowiska, taki, w którym teksty stają się tylko elementem biografii swych twórców, czy obrazów ich środowiska, biografii czy obrazów stanowiących materię fabularną scenariusza, zwykle tworu inscenizatora; mógłby reprezentować ten rodzaj spektakl A. Hanuszkiewicza *Mickiewicz—Młodość—część I* (1976). W ramach tego rodzaju mieści się chyba tak swoiste w swej formie artystycznej dzieło J. Szajny, jak *Dante*, sukces polskiego teatru na arenie międzynarodowej.

Jeszcze o krok dalej od tego „typu” spoza typologicznego szeregu mieściłaby się parateatralna — bo tylko nieco „podreżyserowana” — swo-

¹⁸ Por. odnośne ilustracje w: Osiński, *Teatr Dionizosa*, il. 36, 37, 38, 39. Także rozprawę, *Współczesny teatr mityczny*, *ibidem*, s. 303—336. Ponadto: K. Puzyna, *Załącznik do Apocalipsis*, [w:] tenże, *Burzliwa przygoda*, Warszawa 1971, I. Guszpit, *Apocalipsis cum figuris*, „Dialog” 1974, nr 4, a zwłaszcza M. Dzieduszycka, *Apocalipsis cum figuris*, Warszawa 1976.

ista realizacja pewnej kulturowej koncepcji, takiej jaką jest Grotowskiego *Drzewo ludzi* — dzieło-rzeka o strukturze otwartej, wyzwala ono — powtórzmy za T. Burzyńskim — „strumień akcji, zdarzeń, mikrofabuły, sytuacji przestrzennych, wiekowych, psychologicznych, doraźnych międzyludzkich faktów; może trwać kilka dni i nocy, niemal bez przerwy w naturalnym rytmie przepływów i odpływów energii”¹⁹.

W świetle tej prowizorycznej typologii warto by się może zastanowić — a to na marginesie sporu pomiędzy literacką a teatralną teorią dramatu — czy typy mogą „same w sobie” być przedmiotem oceny, przysługującej chyba tylko konkretnym, poszczególnym inscenizacjom. A jakżeż często niechęć krytyka wobec pewnego typu inscenizacji włącza ocenę tegoż typu do oceny omawianego dzieła teatralnego, lub nawet ocenę tę zastępuje.....

Uniwersytet Łódzki

Stefania Skwarczyńska

POUR LA TYPOLOGIE DES OEUVRES DE L'ART THÉÂTRAL DU POINT DE VUE
DU DÉGRÉ DE LEUR ÉCART DES TEXTES DRAMATIQUES

Etant donné que la querelle entre les partisans de la théorie théâtrale du drame et la théorie littéraire du drame est tellement enflammée qu'elle menace le théâtre de tutelle des spécialistes de la littérature, il apparaît nécessaire d'établir d'une façon décisive si les partisans de la théorie littéraire du drame postulent une fidélité absolue de la mise en scène au texte littéraire, ce qui à tant d'égards n'est pourtant pas possible, ou bien s'il est seulement question d'un certain degré de l'écart de la vision théâtrale qui est toujours enfermée dans le texte dramatique.

Pour en prendre conscience il serait nécessaire d'établir une certaine typologie des écarts, ce qui n'est pas simple, étant donné le manque d'une mesure précise pour définir les différences entre les degrés des écarts. Malgré cette difficulté il est utile d'entreprendre cet essai vu la nécessité du moment.

On a proposé ici d'utiliser la théorie, créée il y a un demi-siècle, de Leon Borowski. Celui-ci a essayé d'ordonner en types les oeuvres de la littérature nationale créées sous l'influence des modèles étrangers, en les valorisant en même temps.

C'est la traduction „fidèle” qui ouvre le rang de ces types, et une oeuvre originelle le ferme. Cette dernière oeuvre écrite seulement sous l'inspiration d'un modèle étranger constitue, selon Borowski, le sommet des mérites et de la gloire de ce modèle.

Sous le patronage de cette conception, bien qu'avec un certain étouffement de son aspect valorisant, on a essayé d'appliquer la méthodique de cette typologie en classifiant les écarts des mises en scène de la „lettre” du texte dramatique, en donnant des exemples des mises en scène concrètes. La typologie esquissée a embrassé neuf types rangée selon le degré croissant des écarts.

¹⁹ Por. T. Burzyński, *Laboratorium Grotowskiego — rok dwudziesty*, „Polityka” XXIII, nr 14 (1153) z 1 IV 1970, s. 10.