

# Andrzej Tadeusz Kijowski

---

## Teoria dramatu epickiego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (34), 165-168

---

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

pomnieć o tym, że z empirycznego punktu widzenia przedmioty są zawsze wartościowe dla kogoś, dla reprezentantów określonych grup społecznych. Nie ma przedmiotów wartościowych w ogóle, nie ma ich poza tymi, które są przez kogoś za wartościowe uznawane. Wszystkie systemy wartościowań to historycznie ukształtowane i uwarunkowane wytwory myślowe i ich sprzężenia motywacyjne, których struktura częściowo tylko opiera się na zgodnych z nauką logiki powiązaniach zasad i kryteriów wartości — częściowo natomiast jest rezultatem tradycyjnych socjopsychologicznych skojarzeń i oddziaływania modeli kulturowych. Systemy te mogą więc łączyć wartości, które teoretycznie nie muszą mieć z sobą wiele wspólnego. Wydaje się, że cechą tę mają także różne systemy estetyczne, a między nimi również i poglądy literackie.

Krzysztof Krasuski

## Teoria dramatu epickiego

Peter Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu*. Tłum. E. Misiólek. Warszawa 1976 PIW, ss. 169.

Czy minęły już czasy wielkich syntez? Czy nie ma już potężnych umysłów, które objąć byłyby w stanie poważne zagadnienia w całej ich rozciągłości? Piszemy dziś i czytamy głównie opracowania szczegółowe. W najlepszym wypadku przygotowuje się na użytek studentów: zarysy teorii, wprowadzenia do nauk, wybrane zagadnienia, wstępy do wiedzy itd. itp.

Z tym większym zainteresowaniem biorę do rąk książkę zatytułowaną ambitnie. Rozprawę, która nie odstręcza mnie z góry zapowiedzią pobieżności i fragmentaryczności. Może się komuś wydać niepodobnieństwem, ale tak jest — przetłumaczona ostatnio przez Edmunda Misiółka na język polski *Theorie des modernen Dramas 1880—1950* Petera Szondiego jest drugą dopiero na naszym gruncie, a pierwszą od przeszło połowy wieku monografią tego zagadnienia. Wydana w 1922 r. przez Henryka Życzyńskiego *Teoria dramatu* rozwijała poglądy niemal sześćdziesiąt lat wcześniej sprecyzowane przez Gustawa Freytaga w nigdy nie tłumaczonej na polski *Die Technik des Dramas*. Od tego czasu, pomijając rozprawy Lidii Łopatyńskiej, szczegółowe analizy i programowe wypowiedzi Stefanii Skwarczyńskiej i Ireny Sławińskiej, nie ukazała się u nas żadna całościowa teoria dzieła dramatycznego.

Słowo „dramat” ma w języku teoretyka literatury przynajmniej trzy

znaczenia. Po pierwsze oznacza rodzaj literacki, charakteryzujący się tym, że autor nie zwraca się do czytelnika wprost, lecz „poprzez słowa i czyny bohaterów przedstawia zdarzenia bezpośrednio w procesie ich stawania się”<sup>1</sup>. Po drugie rozumie się przez „dramat” gatunek dramatyczny, tzw. dramat właściwy albo psychologiczno-obyczajowy. Cechą charakterystyczną utworów tego typu jest skoncentrowana akcja i poszukiwanie motywacji realistycznej. Po trzecie w końcu, coraz częściej bywa rozumiany „dramat” jako utwór z pogranicza sztuki teatru i literatury. Zwraca się uwagę na jego strukturalną gotowość nie tylko do bezpośredniej konkretyzacji w procesie czytania, ale także do rozumienia go za pośrednictwem reprezentacji scenicznej. Podkreśla się fakt, że ta ostatnia, ze względu na możliwość równoległego przedstawiania wielu działań, stwarza możliwości dużo pełniejszego odbioru dzieła, zaliczanego w takim razie do sztuki widowiskowej i podporządkowanego jej naczelnym regułom.

Peter Szondi uważa, że dramat: „Jako pojęcie historyczne wyraża (...) określone zjawisko w dziejach literatury, mianowicie ten dramat, jaki powstał w elżbietańskiej Anglii, zwłaszcza jednak we Francji XVIII stulecia, i kontynuował swój żywot w niemieckim klasycyzmie” (s. 8). „Nie należą do tego *gatunku* (podkr. A. T. K.) ani religijne widowiska średniowieczne, ani kroniki historyczne Szekspira. Historyczna metoda traktowania przedmiotu każe też abstrahować od greckiej tragedii” (s. 9). Droga rozwojowa dramatu rozumianego jako gatunek literacki prowadziła więc od Szekspira i mieszczańskich sztuk Diderota czy Lessinga do utworów Sudermanna. Najwyższą doskonałość osiągałyby zaś dramaty Czechowa czy Ibsena. Już w tych sztukach można wszakże dostrzec pierwsze zarodki sprzeczności, które rozwiązać ma dopiero epoka późniejsza.

Książka Szondiego nie ma nic wspólnego z poetyką. Nie normalizuje reguł tworzenia dramatów ani nie opisuje metod, które do tego celu służą. Sposób wykładu ma wyraźne korzenie w dialektyce historycznej i rozpatrywany być musi wobec wynikających stąd *implicite* założeń. Z *Teorii nowoczesnego dramatu* wyczytać można heglowskie przeświadczenie, że: „Poezję dramatyczną (...) należy uważać za najwyższy szczybel poezji i sztuki w ogóle”. Jest ona bowiem: „właśnie tą sztuką, która jednoczy w sobie obiektywność epopei z subiektywną zasadą liryki”, czyli prowadzi do zapośredniczenia „momentu epickiego przez stronę wewnętrzną podmiotu jako aktualnie działającego (...)”<sup>2</sup>. Szondi tak to wyraża: „okazuje się on (dramat — A. T. K.) fenomenalnym w literaturze świata dokumentem ludzkich dziejów” (s. 8). „W przepaściach między formami poetyckimi zakłeta

<sup>1</sup> M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1972 PZWS, s. 258.

<sup>2</sup> G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. T. III. Warszawa 1967 PWN, s. 568.

jest historia, a przerzucać ponad nimi mosty potrafi jedynie historyczna refleksja” (s. 9).

Założenie wyższości czy dominacji określonej formy sztuki wynika bezpośrednio z metody, która każe teorie wyprowadzać z procesu historycznego. Jeżeli istnieje rozwój, to każdy kolejny jego etap wyznacza nowe jakości. Trzeba więc odrzucić wszelkie kategorie niezmiennie, abstrahować od synchronicznie określonego rodzaju literackiego. Definicja dramatu jako historycznie umiejscowionego gatunku jest mniej więcej zgodna z podanym wyżej drugim rozumieniem tego słowa i wynika z przyjętego założenia.

Szondi zakłada, że forma dramatyczna ewoluuje ku strukturze epickiej, tzn. takiej, w której autor ma możliwość ukazywania zdarzeń w takim świetle, w jakim sam je widzi. Dążąc do maksymalnego wzbogacenia treści, autorzy dramatyczni nie zadowalają się — jego zdaniem — przedstawianiem zdarzeń *in statu nascendi*, lecz pragną ukazać związki terażniejszości z przeszłością. Dawni dramaturgowie wprowadzali w tym celu postać Prologa lub nadawali którejś z *dramatis personae* funkcję rezenera, autorskiego *porte parole*. Podobnym celem mogła też służyć analityczna konstrukcja sztuki scenicznej.

Czytając *Teorię nowoczesnego dramatu*, odnosi się wrażenie, że książka ta znaczy więcej niż się pozornie wydaje, że treść jej jest równie wieloznaczna jak bogate w sensy jest użyte w tytule słowo „dramat”. Wydaje się, że autor ma nieraz ambicję traktować *toto pro pars* i — mówiąc konsekwentnie o dramacie jako formie określonej historycznie — formułuje istotne i inspirujące tezy, które odnosić można do całego rodzaju dramatycznego. Stwierdza on mianowicie, że dramat to „forma służąca zawsze przedstawieniu terażniejszego (1), międzyludzkiego (2) wydarzenia (3)” (s. 69). Dla tych cech charakterystycznych dotychczasowego dramatu szuka kontrpojęć w nowszej dramaturgii. Wykazuje, że utwory Brechta, Pirandella, O’Neill’a, Wildera i Millera pojęcie terażniejszości zastępują przeszłością i przedstawiając przeżycia subiektywnego „ja”, stopniowo rezygnują z realistycznie umotywowanych wydarzeń.

Rzecz nie wydaje mi się rzeczą tak całkowicie pewną. Można z pewnością wskazać na preferencje formalne określonych epok. Bywają okresy, w których dominuje dramatyczna relacja i inne, kiedy do głosu dochodzą liryczne refleksje. Przechodzą też czasy opowieści. Jedne gatunki ustępują miejsca innym. Zmieniają się tak samo jak ludzie, którzy zawsze i niezmiennie starają się opisać swoje przemiany w liryce, epice bądź dramacie.

Myślę, że Szondi nie myli się, zwracając uwagę na narracyjny charakter współczesnej sztuki. Trudno powiedzieć, skąd się on bierze. Zapewne duży wpływ wywiera tu coraz bardziej rozwijająca się forma opowieści filmowej. Jakkolwiek by jednak było, nie zdaje mi się to wskazywać na jakieś zasadnicze zmiany rodzajowe. Jakości epic-

kie, liryczne i dramatyczne wyrastają ponad odpowiadające im nazwą rodzaje literackie. Są kategoriami ogólnoestetycznymi. Nigdy nie zostały w pełni zrealizowane. Zawsze i wszędzie odkryć można poezję o charakterze dramatycznym lub opisowym. Istnieją powieści poetyckie i takie, które polegają głównie na dramatycznej akcji. Wśród dramatów zaś, dziś tak samo jak w przeszłości, obok sztuk scenicznych o charakterze epickim czy lirycznym, powstawać będą takie utwory jak sztuki Ionesco czy Becketta, w których wyraźne jest dążenie do przedstawiania zdarzeń bezpośrednio w chwili ich narodzenia.

Ten nurt współczesnego dramaturgii został przez Szondię zupełnie pominięty. Być może dlatego, że zaprzeczyłby tezie, którą należało udowodnić, a może utwory te nie wywodzą się zdaniem autora z dramatu właściwego, którego teorii i przemianom poświęcona została jego książka.

*Teoria nowoczesnego dramatu* Petera Szondię to niezmiernie ciekawa rozprawa o nieco zwodniczym tytule. Ten, kto biorąc ją do ręki spodziewałby się poznać dzięki niej *differentia specifica* rodzaju dramatycznego, jego związki z teatrem i literaturą czy reguły tworzenia dramatów, porzuci lekturę zawiedziony. Nie wyjaśni mu ta książka, gdzie kryje się „to coś”, co łączy dzieła tak odległe w przestrzeni i czasie jak *Blagalnice* Ajschylosa i *Czekając na Godota* Becketta. Słowa „dramat” używa się tu bowiem w jego gatunkowym rozumieniu i — ze względu na tak określony zakres — teoria zbudowana jest bez zarzutu. Tak dalece bez zarzutu, iż wydaje się nieraz, że formułowane w niej tezy mają zasięg nieco szerszy; dotyczą całego rodzaju. Ale to nieprawda. Rodzaj dramatyczny żyje i ani mu w głowie zamienić się w epos.

Andrzej Tadeusz Kijowski

## Piękna przygoda

Maria Niemojowska: *Zapisy zmierzchu. Symboliści angielscy i ich romantyczny rodowód*. Warszawa 1976  
Czytelnik, ss. 490.

Nudne są epoki uporządkowane, zadufane w sobie, jak nudni są ludzie, którzy zawsze wiedzą na pewno. Maria Niemojowska tak zwierza się ze swojej skłonności do epok przejściowych — jednej z przyczyn powstania *Zapisów zmierzchu*: