

Teatr

Teatr – rodzaj sztuki widowiskowej, w której aktor lub grupa aktorów na żywo daje przedstawienie dla zgromadzonej publiczności. Terminem tym określa się też czasem sam spektakl teatralny lub też budynek w którym on jest grany.

Teoretyczne podstawy wiedzy o teatrze

Aktor i widz to dwa najistotniejsze składniki, bez których istnienie teatru nie byłoby możliwe. Teatr może obyć się bez reżysera, inscenizatora, choreografa czy scenografa, ale spektakl bez widzów lub bez aktorów nie jest możliwy. Aktor jest więc podstawowym twórczym teatru, elementem niezbędnym. Z kolei sam teatr to ukierunkowane działania aktorów na użytek publiczności. Z drugiej jednak strony z nielicznymi wyjątkami aktorzy aż do XIX wieku byli pogardzani i biedni. Do wyjątków należeli artyści opłacani przez mecenasów.

Pełnowartościowy spektakl teatralny to taki, w którym następuje swego rodzaju porozumienie pomiędzy sceną a widownią.

Teatr to rodzaj sztuki, która odwołuje się niemal do wszystkich zmysłów człowieka. Łączy obraz z dźwiękiem, ukazuje bezruch lub ruch. Czasem nawet może odwołać się do zmysłu węchu lub dotyku.

Rzeczywistość teatralna to rzeczywistość umowna.

Rodzaje widowisk teatralnych

- **przedstawienie dramatyczne**; por. dramat (może też zawierać elementy innych rodzajów widowisk teatralnych)
- **opera**, pierwotnie *opera seria* (poważna), od XVII wieku także komiczna
- **operetka** – z mniej skomplikowaną fabułą niż opera, z niej wykształciły się gatunki współczesne:
 - **śpiewogra**
 - **musical**
- **balet**, który wykształcił się z komedii dell'arte i widowisk jarmarcznych
- **pantomima** – oparta wyłącznie na geście, mimice, ruchu, z wyeliminowanym słowem
- **teatr plastyczny** – opierający się na plastyce ruchu, dekoracji i sposobu wyrażania się (por. np. twórczość Józefa Szajny i Henryka Tomaszewskiego).



Teatr Wielki w Warszawie – ilustracja z roku ok. 1915

Rodzaje teatru

- sceniczny
- bulwarowy
- ogródkowy
- radiowy
- telewizyjny
- uliczny
- objazdowy
- szkolny
- lalkowy
- muzyczny

Elementy struktury spektaklu

- **tekst** bądź **scenariusz** – jest punktem wyjścia do realizacji spektaklu
- **aktor** – decyduje o autonomiczności teatru i jego wyróżnienia od innych dyscyplin artystycznych; odwiecznym problemem jest pytanie, czy aktor jest twórcą, czy jedynie odtwórcą, wykonawcą
- **gest, mimika**
- **choreografia**
- **ruch sceniczny** – uwidacznia zmiany sytuacji scenicznych (jeśli powtarza się ten sam ruch sceniczny na początku i na końcu, nazywa się to **klamrą**)
- czas scenowy – musi być wymierny, konkretny, jest różny w różnych warunkach historycznych i kulturowych; obecnie spektakl trwa 2-3 h (nie jest równoznaczny z czasem percepcji); z góry zostaje zagospodarowany przez dramaturga
- **przestrzeń sceniczna** – stosowane są różne środki, aby unaocznić widzom miejsce lub sytuację
- **scenografia**
- **oprawa muzyczna**
- **reżyseria**

Widownia teatralna

Niezbędnym elementem spektaklu teatralnego jest też **widownia teatralna**, czyli zbiór osób, które znajdują się na sali w danym czasie. Do przełomu XIX i XX wieku widzowie mogli aktywnie uczestniczyć w przedstawieniach. Obecnie należy to do rzadkości (z wyjątkiem prezentacji kabaretowych). Widzów od przedstawienia oddziela tzw. "Czwarta ściana". Dzieło sztuki jest dziełem sugestywnym. Na sugestie dochodzące ze sceny najbardziej reagują widzowie, którzy są wrażliwi lub aktywni. Z kolei na ich reakcje reagują inni.

Dramat literacki a dramat sceniczny

Dramat literacki

Tworzywem dzieła literackiego jest słowo. Dramat w znaczeniu utworu literackiego (**dramat literacki**) może być utworem niescenicznym, tzn. takim utworem, którego autor założył, że dzieło to nie jest przeznaczone do realizacji scenicznej, nie brał pod uwagę wymogów, konwencji i środków technicznych spektaklu teatralnego^[1]. Rzecz jasna dramat taki można mimo to zrealizować na scenie, jednak potrzebna jest do tego adaptacja.

Dramat sceniczny

Z kolei w **dramacie scenicznym** (zw. też dramatem **właściwym** bądź **teatralnym**) nie tylko słowo jest ważne, ale też np. aktor, scena, czas scenowy. Ponadto samo słowo może zostać zredukowane do minimum albo też całkowicie zlikwidowane. Niezbędne są natomiast pozostałe elementy (wszystkie naraz lub niektóre), aby można było mówić o

zrealizowanym widowisku teatralnym.

W dziele scenicznym istnieje możliwość zrealizowania opisów z dzieła literackiego (to, co zostało opisane, przekłada się na to, co ma obejrzeć widz, oraz na to, co będzie wskazówką dla realizatorów). Można też wykorzystywać całą gamę tworzyw oprócz bądź z pominięciem słowa.

Oprac. na podst. Stefania Skwarczyńska, *Dramat – literatura czy teatr?* w *Problemy Teorii Dramatu i Teatru*. Tom 1, Wrocław 2003, ISBN 83-229-2414-3.

Teatralna teoria dramatu

Teatralna teoria dramatu – teoria, wg której dramat nie jest samodzielnym gatunkiem literackim, lecz staje się nim dopiero w momencie jego realizacji na scenie teatralnej^[2].

Presje wywierane na twórców teatru

- publiczność
- cenzura
- krytyka
- zdrowie i kondycja
- sprawy finansowe (zwłaszcza od XIX wieku)

Teatrologia

Nauka o teatrze nazywana jest **teatrologią**. W Polsce kierunek ten można studiować w szkołach filmowych lub teatralnych bądź na niektórych innych uczelniach jako studia podyplomowe po ukończeniu filologii polskiej.

Teatrolog stara się patrzeć na teatr obiektywnie, zazwyczaj analizuje tekst dzieła dramatycznego w różnych kontekstach (np. historii sztuki).

Pierwszym polskim dziełem teoretycznym z tej dziedziny są *Dzieje Teatru Narodowego* Wojciecha Bogusławskiego. Teatrologia w Polsce rozwija się dynamicznie od czasów Stanisława Wyspiańskiego.

Do najwybitniejszych dokumentalistów polskiego teatru należy Karol Estreicher. Wśród polskich teatrologów wymienić należy też takich, jak: Zbigniew Raszewski, Stanisław Marczak-Oborski, Jerzy Grotowski, Julian Lewański, Stefania Skwarczyńska, Jan Błoński oraz Janusz Degler.

Krytyka teatralna

Oceną twórczości teatralnej zajmuje się krytyka teatralna. Osoby zajmujące się nią tworzą często recenzje, ale także szkice, reportaże bądź felietony.

W Polsce największe dokonania w tej dziedzinie mają: Jan August Kisielewski, Tadeusz Boy-Żeleński, Karol Irzykowski, Artur Sandauer, Antoni Słonimski, Konstanty Puzyna, oraz w czasach nam bliższych: Jacek Sieradzki, Grzegorz Niziołek, Marta Fik, Elżbieta Morawiec, Tadeusz Nyczek, Krzysztof Mieszkowski.

Recenzja

Recenzja spektaklu teatralnego może mieć funkcję propagandową i/bądź informacyjną. Powinna zawierać:

- zarys fabuły spektaklu,
- informacje dotyczące zapytania o poprawność przedstawienia widowiska,
- informacje na temat zgodności przedstawienia teatralnego z literackim pierwowzorem,
- opis roli dekoracji w danym przedstawieniu,
- opis roli oprawy muzycznej w analizowanym widowisku,
- ocenę gry aktorskiej w całym przedstawieniu,

oraz zawierać rzeczowe sprawozdanie i krytyczną ocenę spektaklu w sposób rzetelny i fachowy^[3].

Wydawnictwa polskie związane z teatrem

- "Pamiętnik Teatralny" – zapoczątkowany przez Leona Schillera
- "Dialog", miesięcznik, w którym drukuje się m.in. sztuki współczesne i wcześniejsze (polskie i zagraniczne)
- "Wrocławski Notatnik Teatralny"
- "Teatr", podejmujący analizę życia teatralnego
- "Didaskalia", krakowski miesięcznik o polskim i zagranicznym teatrze

Teatromania

Miłośnicy teatru – niezbędni dla jego istnienia – nazywani są **teatromanami**. W przeciwieństwie do teatrologów mogą mieć emocjonalny stosunek do spektakli.

Dokumentowanie teatru

Dokumentacja teatru powstaje na podstawie relacji i przekazów. Uzależniona jest więc od ich ilości, jakości i charakteru.

W Polsce istnieje Dział Dokumentacji Teatralnej Związku Artystów Scen Polskich, w którym gromadzone są "materialne świadectwa działalności polskich teatrów od 1945 roku" (programy teatralne, zdjęcia, akta personalne, archiwa prywatne, wycinki prasowe). Obowiązkiem każdego teatru jest przesłanie do tego archiwum zaraz po premierze kompletu dokumentacyjnego, tzn. 2 programów i 3 zdjęć ze spektaklu^[4].

Dokumenty pracy

Dokumenty pracy są to dokumenty, które powstają przed premierą teatralną:

- teksty (w tym tekst reżysera, tekst właściwy),
- szkice sytuacyjne i szkice dekoracji (pojawiły się w XIX wieku),
- spisy dekoracji, rekwizytów, kostiumów.

Dokumenty dzieła

Dokumentami dzieła nazywamy te, które powstały po premierze:

- dokumenty ikonograficzne (np. akwaforty, litografie, portrety),
- filmy (raczej o spektaklach, a nie sfilmowane spektakle).

Sztuki teatralne

- **Maski**
- **Marionetki**
- **Kukielki**
- **Pacynki**
- **Sycylijki** – są to lalki używane w teatrze (często czeskim). Mają do głowy, pleców i rąk przyczepione uchwyty, za które aktor trzyma lalkę. Aktor, trzymając lalkę i chcąc by "szła" pcha lekko lalkę. Wtedy jedna noga na chwilę unosi się w górę. W tym momencie aktor musi przesunąć lalkę w miejsce, w które miała zrobić krok.
- **Cienie**

Historia teatru

Źródła teatru

Sztuka ta ma swoje źródła w starożytnych formach kultu religijnego. Pochodzi od **dionizji** – świąt w starożytnej Grecji organizowanych na cześć Dionizosa – boga wina, urodzajów, a także narodzin i śmierci. (Według innej koncepcji człowiek od najmłodszych lat ma skłonności do naśladowania – teoria Arystotelesa).

Starożytna Grecja

Wykształcenie się form teatralnych

W starożytnej Grecji wykształcił się jeden z rodzajów literackich – **dramat**. Z Dionizji Wielkich, czyli obrzędów i procesji urządzanych wiosną w miastach, wykształciła się tragedia^[5]. Z kolei Dionizje Małe, święta ku czci Dionizosa obchodzone jesienią na wsiach, dały początek komedii^[6]. Natomiast z dytyrambów – pieśni śpiewanych ku chwale Dionizosa – wykształcił się dialog koryfeusza (czyli przewodnika chóru) z chórem. Koryfeusz stał się też prototypem aktora^[7].

Po raz pierwszy **aktora** wprowadził w 543 roku p.n.e. Tespis. Później Ajschylos dołączył drugiego aktora, a Sofokles uznał za stosowne wprowadzenie aktora trzeciego. W jednym czasie na scenie starogreckiego teatru nie pojawiała się więcej niż 3 aktorów. Aktorzy występowali w kolorowych maskach, które odzwierciedlały humor granej przez nich postaci.

Miejsce spektakli, ich czas trwania

Pierwsze przedstawienia odbywały się po prostu tam, gdzie mogliby się zebrać mieszkańcy całego miasta i obejrzeć duże widowisko, np. na zboczach wzgórz. Miało to poniekąd związek z ideą sztuki greckiej, głoszącej przyjaźń i zgodę z naturą. Spektakle zaczynały się o wschodzie słońca, a kończyły o jego zachodzie; odbywały się przez kilka dni z rzędu^[8].

Amfiteatr

Miejsce, w którym odbywało się przedstawienie, nazywano amfiteatrem. Wyróżniano tam następujące elementy:

- **teatron** – miejsce dla publiczności,
- **orchestra** – miejsce dla chóru (okrągła powierzchnia amfiteatru),
- **proskenion** – nieszerokie prostokątne podwyższenie, na nim pokazywali się artyści (było to miejsce niezwykle krótkich spotkań chóru z aktorem),
- **skene** (gr. *skene* – 'buda') – budynek z pięknymi kolumnami, przypominał wyglądem świątynię lub pałac. Miał zwykle front z trzema parami drzwi, przez które wchodził i wychodził aktorzy^[9].

Elementy spektaklu

Spektakle zawsze były rozpoczynane przez **chór**, potem na scenę wychodził aktor. Takich regularnych zmian było 5. Wejście chóru nazywano **parados**, pierwsze słowo (pierwszą kwestię) – **prologiem**. Z kolei zejście chóru to **eksodus**, a ostatnie słowo to **epilog**.

Chór nazywano **stasimon**, a jego funkcją było komentowanie, dopowiadanie oraz charakteryzowanie postaci i wydarzeń.

Aktorami byli wyłącznie mężczyźni. Nazywano ich **epeisodia**.

Funkcje teatru

Dla starożytnych Greków było to prawdziwe święto, obcowanie ze sztuką, a z drugiej strony konkurs poetycki i muzyczny. Ponadto wydarzenie to było okazją do spotkania ludzi z całej miejscowości czy społeczności, a także zaproszonych gości spoza niej (np. w Atenach spotykało się przy takiej okazji od 14 do 30 tysięcy widzów). Sama fabuła nie miała dla starożytnych większego znaczenia – była bowiem oparta na mitach, które każdy wówczas dobrze znał, lub na nieobcych ludziom wydarzeniach rozgrywających się w czasach im współczesnych^[8].

Można więc wyróżnić następujące **funkcje teatru** greckiego:

- propagandowa,
- estetyczna,
- informatywna,
- usługowa (dostarczała rozrywki).

Odbiór sztuki, kostiumy aktorów

Z odległych miejsc zajmowanych przez widzów nie zawsze można było dobrze widzieć aktora, jednak odbiór przedstawienia ułatwiały dobra akustyka i odpowiednio skonstruowana **maska** zwiększająca natężenie dźwięku mowy aktora. Duże znaczenie miały też stroje – z daleka widoczne **kostiumy** w zdecydowanych kolorach (tuniki). Kolory były związane z odgrywanymi rolami (np. tunika biała oznaczała postać pozytywną, niewinną).

Ponadto aktorzy nosili **peruki** (onkosy) oraz drewniane obuwie (tzw. **koturny**, których wysokość sięgała nawet 70 cm). Również te elementy sprzyjały byciu bardziej widocznym^[9].

Twórcy repertuaru

- Arystofanes (ok. 446 – ok. 386 p.n.e.)
- Ajschylos (Eschyl; 525–456 p.n.e.)
- Eurypides (ok. 480–407-406 p.n.e.)
- Sofokles (496-406 p.n.e.)

Starożytny Rzym

U podłoża teatru starorzymskiego leży rzecz jasna teatr starożytnej Grecji. Często aktorami w Rzymie byli właśnie Grecy. Znacznie częściej wystawiano jednak komedie niż tragedie.

Pierwsze przedstawienia były – tak jak w Grecji – związane z obrzędami religijnymi. Potem stały się samodzielnymi widowiskami. Fundatorami tych kosztownych przedsięwzięć byli zamożni obywatele.

W starożytnym Rzymie wykształcił się nowy typ **spektaklu mimicznego** oraz **pantomima**, w której pojawiał się tylko jeden aktor. Z towarzyszeniem śpiewów i tańców przedstawiał on wybraną historię z mitologii greckiej.

Pierwsze przedstawienie starożytnego Rzymu odbyło się w roku 364 p.n.e. i było to **ludi scaenici** – występy mimiczne zespołu z Etrurii z towarzyszeniem tańców, śpiewów i przy akompaniamencie fletu. Występ ten był jednocześnie prześlągiwaniem bogów. Kolejnym istotnym wydarzeniem był 4-dniowy spektakl **Ludi Romani** w 387 p.n.e. Od tej pory **Ludi Romani** wystawiano każdego roku we wrześniu. Później zaczęto też wystawiać **Ludi Plebeii**

w listopadzie, *Ludi Ceriales* i *Ludi Megalenses* ku czci bogini Kybele w kwietniu, a także *Ludi Apollinares* w lipcu. Występowali – podobnie jak w Grecji – sami mężczyźni, jedynie w przedstawieniach mimicznych pojawiały się czasem kobiety. Początkowo aktorzy nie zakładali masek, występowali jednak w perukach. Z czasem zaczęli zakładać lekkie maski, które miały wyobrażać różne postacie.

Miejsce spektakli, ich czas trwania

Pierwotnie spektakle realizowano na podeście wykonanym z drewna, otoczonym półkolem przez widownię, która przedstawienie oglądała stojąc. Jak opisuje badaczka historii teatru, Margot Berthold, "krok po kroku prymitywne rusztowanie sceniczne przybierało kształt bardziej odpowiadający wymogom sztuki. Najpierw zastąpiono *siparium* drewnianą budą, gdzie przebierali się aktorzy. (...) za czasów Plauta pojawiły się zaczątki "frons scene", przyszłego odpowiednika greckiej skene. Pierwotnie była to konstrukcja drewniana złożona ze ściany frontowej i dwu ścian bocznych. Ściana frontowa miała 3 otwory wejściowe: po obu stronach bramy środkowej (*porta regia*) znajdowały się niższe otwory, po jednym w każdej ścianie bocznej"^[10]. Pierwszy budynek sceniczny ozdobiony kolumnami *frons scenae* nakazał wybudować Kassjusz Longinus, konstrukcja ta została jednak rozebrana po igrzyskach. W roku 56 p.n.e. po raz pierwszy użyto **kurtyny**.

Pompejusz założył pierwszy teatr rzymski zbudowany z kamienia, postawiony na południowym krańcu Pola Marsowego. Konstrukcja wewnętrzna odpowiadała strukturze zewnętrznej – niższe półkole z rzędami dla widzów dzieliło się na 6 sektorów, z kolei wyższe – na sektorów 12. Całość była zwieńczona galerią wspartą na kolumnach w stylu korynckim.

W roku 161 n.e. Herod Attyk postanowił uczcić swoją zmarłą żonę, fundując odeon o półkolistej formie widowni i skene ozdobionej kolumnami. Początkowo wystawiano tam widowiska muzyczne.

Koloseum

W historii teatru rzymskiego znaczną rolę odegrały **igrzyska**. Miały one dostarczać rozrywki i mocnych wrażeń. Na potrzeby tych wydarzeń powstał **amfiteatr**, łączący formuły cyrkową i teatralną. Dlatego też w latach 72-80 n.e. zbudowano **Koloseum**. Przedstawienia, które tam się odbywały, stanowiły mieszaninę różności – atellany, mimy, pantomimy, krótkie skecze, występy błaznów cyrkowych, rewie, popisy akrobatów, intermezza realizowane na wodzie, a także pokazy tresury dzikich zwierząt oraz walki z nimi. O wiele rzadziej przedstawiano tam dramaty mówione.

Twórcy repertuaru

- Liwiusz Andronik
- Gnejusz Newiusz
- Kwintus Enniusz
- Plaut z Sarsiny (ok. 254–184 p.n.e.)
- Publiusz Terencjusz Afer (ok. 190 – ok. 159 p.n.e.)

Oprac. na podst. M. Berthold, *Historia teatru*, przeł. z niem. Danuta Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, s. 140–159.

Średniowiecze

Historyk literatury Teresa Michałowska zauważa, że u progu średniowiecza w VI i VII wieku główne przejawy życia teatralnego ulegały stagnacji i wręcz zanikły, co spowodowane było upadkiem cywilizacji Cesarstwa Rzymskiego i brakiem zainteresowania literaturą antyczną.

Ze względu na władzę Kościoła początkowo "legalne" były wyłącznie widowiska religijne i realizowane w kościele. Rozwojowi nowych form dramatycznych sprzyjała liturgia, teksty były bowiem często dialogowane (np. responsoria). Niemalże znaczenie miała też widowiskowość nabożeństw (śpiew, charakterystyczne gesty, szaty, światła, kadzidła).

Dramat liturgiczny i oficja

W średniowieczu wykształcił się **dramat liturgiczny**, w którym pierwotnie "aktorami" stawali się uczestnicy nabożeństwa, wcielając się w role, jakie narzucała dana sytuacja, a posługiwali się **gestem, ruchem i śpiewem**. Przykładem takiego widowiska mogą być inscenizowane w X wieku *Depositio Crucis* (pogrzeb Chrystusa), *Coena Domini* (Ostatnia Wieczerza), *Elevatio Crucis* (zmartwychwstanie), *Sacrum triduum* (ostatnie 3 dni Wielkiego Tygodnia). Jeszcze bardziej teatralnej konwencji dopatrzeć się można w tzw. **oficjach** (dialogizowanych lub dramatyzowanych). Uczestniczyli w nich ubrani w odpowiednie kostiumy księży, klerycy lub żacy i prowadzili powstały z tekstów liturgicznych i śpiewów dialog. (Te formy teatralne rozwijały się do połowy XVI wieku, kiedy zostały zakazane przez sobór trydencki).

Najstarszym dramatem liturgicznym jest *Nawiedzenie Grobu* (*Visitatio Sepulchri*). Inscenizacja ta realizowana była w Anglii w 2. poł. X w. Pod koniec tego właśnie stulecia dramat ten został utrwalony na piśmie we Francji. Jego tematem jest przybycie Marii do pustego już grobu Jezusa.

Widowiska liturgiczne miały też często związek z liturgią świąt (np. związane z Bożym Narodzeniem inscenizacje to przybycie pasterzy do stajenki, adoracja małego Jezusa, pokłon Trzech Króli). Tworzone i wystawiane były w języku łacińskim.

Misteria, mirakle

Ok. XII wieku pojawiła się nowa forma teatralna – misterium – prezentująca zazwyczaj tematykę Nowego Testamentu uzupełnioną elementami starotestamentowymi, apokryficznymi czy też związanymi z żywotami świętych, w całości po łacinie.

Z czasem aktorzy wyszli przed kościół, na place i rynki miast, a do tekstów misterii zaczęły przenikać języki narodowe. Przedstawienia stawały się coraz bardziej rozbudowane, tworzyły całe cykle, trwały też bardzo długo – kilka lub kilkanaście godzin, nieraz nawet kilka dni lub tygodni.

Akcja prezentowana w misteriach toczyła się na dwóch płaszczyznach – ziemskiej i pozaziemskiej (raj, piekło), bohaterami byli zarówno ludzie, jak i postacie nadprzyrodzone. Istotną rolę odgrywały kostiumy. Tekst był recytowany i śpiewany.

Przykładami średniowiecznych misterii są: angielska *Gra o Adamie* oraz utwory francuskie: *Gra o świętej Katarzynie*, *Gra o Świętym Mikołaju* (aut. Jean Bodel), *Cud o Teofilu* (aut. Rutebeuf).

Inscenizacje, w których dominowała tematyka cudów, zwane były miraklami (*miracula*, łac. 'cuda'). W tego rodzaju utworach prezentowano często upadek grzesznika, któremu zostawała udzielona cudowna pomoc istot nadprzyrodzonych, aby osoba taka mogła się nawrócić i uniknąć wiecznego potępienia.

Misteria wystawiano najintensywniej w Europie Zachodniej w XIII i XIV wieku; w niektórych miejscach przetrwały do wieku XVII.

Moralitet

Istotnym elementem średniowiecznych form teatralnych jest moralitet, ukazujący dzieje Człowieka walczącego z pokusami i wchodzącego na drogę cnoty. Każdy z widzów mógł się utożsamić z prezentowanym bohaterem. Motywem przewodnim była zawsze psychomachia. Wariantem było też przedstawienie zamiast Człowieka jakiegoś stanu lub typu ludzkiego.

Gatunek ten rozwijał się od XII wieku, a w XIV, XV i na pocz. XVI w. osiągnął apogeum, najintensywniej realizowano w Niemczech, Holandii, Francji i Anglii. Przykładami moralitetu są angielska *Ludzkość (Mankind)* z 1470 r., holenderski *Każdy (Elckerlyc)* z 1495 i jego angielska wersja *Everyman* z 1509.

Nawiązania do antyku

W średniowieczu rzadko świadomie korzystano z dorobku epoki poprzedniej. Informacje o gatunkach antycznych czerpano ze scholiów lub z opracowań gramatyki. W XIII wieku teoretycy zdefiniowali tragedię jako utwór, którego początkowa fabuła jest radosna, a zakończenie smutne, tragiczne, z kolei komedię – jako utwór, który rozpoczynają wydarzenie smutne, a finał jest radosny.

Komedia elegijna

W XII wieku powstał nowy gatunek – komedia elegijna pisana dystychem elegijnym (klasycznym metrum łacińskim). Tworzono ją głównie w środkowej Francji, nieliczne dzieła pochodziły z okresu późniejszego z Italii. Jako twórcę tego gatunku wskazuje się Witalisa z Blois, który tworzył w latach 1150-1160, prawdopodobnie czerpiąc z dzieł Plauta. Zasadniczym tematem utworów były wątki przygodowo-miłosne, realizowane w konwencji komicznej albo sentymentalnej. W utworach tych występowały zarówno dialogi, jak i narracja, stąd też wątpliwości co do scenicznego przeznaczenia dzieł.

Widowiska świeckie

Z czasem zaczęły też powstawać inscenizacje niezwiązane z nurtem religijnym. W tych z kolei dominowała funkcja usługowa teatru – spektakle dostarczały widzom po prostu rozrywki. Były to inscenizacje przygotowywane przez grupy wędrownych aktorów, nazywanych **histrionami** (łac. *histrion* – 'aktor') lub **jokulatorami** (łac. *ioculator* – 'wesołek'). Działalność tych twórców spotykała się jednak z surową krytyką i wręcz potępieniem duchowieństwa, które określało ich mianem wędrownych błaznów i włóczęgów oraz posądzało o związki z siłami nieczystymi. Względą przychylnością Kościoła mogli się cieszyć jedyni ci artyści, którzy wychwalali dokonania władców i żywoty świętych.

Początki polskiego teatru

Tak jak w całej Europie początki życia teatralnego w Polsce mają ścisły związek z obrzędkiem kościelnym. Prawdopodobnie już w XII wieku pojawiły się tu dramaty liturgiczne i oficja. W zbiorze modlitw odnalezionym w Krakowie zapisane zostały scenariusze widowisk pochodzących z przełomu XII i XIII wieku – *Processio in Dominica Palmarum* oraz oficjum *Visitatio sepulchri (Nawiedzenie Grobu)*^[11]. Formy teatralne wywodziły się więc z mszy (które do dziś mają charakter spektaklu) i procesji. Jak można wnioskować, już w XIII wieku pojawiły się dramatyzacje liturgii Wielkiego Tygodnia (*Ostatnia wieczerza*, *Złożenie krzyża*, *Podniesienie krzyża*), których uczestnikami byli wyłącznie duchowni.

Wysoki poziom teatralny reprezentują oficja. Istotne w nich były specjalne kostiumy oraz starannie dobrane kwestie. Widowisko takie rozpoczynało się śpiewem chóru kanoników, następnie śpiewał kantor, co było odpowiednikiem starogreckiego prologu. Potem następował dialog pomiędzy duchownymi i chłopcami odgrywającymi role aniołów. W spektaklu tym brały też udział kobiety, które wcielały się w rolę Marii.

Rzadkie natomiast były w Polsce misteria. Istnieją nieliczne tylko dowody wystawiania tego rodzaju spektakli w XIV wieku. Przykładem jest "gra wielkanocna" (*ludus Paschalis*), inscenizowana w Krakowie w 1377 roku. Z kolei w wieku XV wystawiano szopki i jasełka – kolejne formy teatralne.

Drugim nurtem rozwoju form teatralnych były widowiska prezentowane na zabawach i uroczystościach dworskich. Ich elementami były bowiem: taniec, śpiew, recytacja, melorecytacja, a także obrządki np. weselne czy pogrzebowe. W Polsce również pojawiali się waganci i histrioni (zwani gąźcami, igrcami, jokulatorami, ludarzami, łążęgami, szpilmanami bądź wiłami). Ich działalność datuje się na ziemiach polskich od XIII w. Spotykali się oni z niechęcią władz kościelnych, a czasem też świeckich, jednak była to niechęć mniejsza niż np. w Niemczech. Jakkolwiek z przychylnością władz spotykali się ci, którzy skupiali się przy dworach możnych i usługiwali im rozrywką. Artyści ci mogli przystępować do komunii, czego odmawiano wędrownym histrionom.

Ci ostatni parali się różnymi formami artystycznymi: gestem, mimiką, tańcem, akrobatyką, kuglarstwem, recytacją, opowiadaniem, śpiewem; przygotowywali też inscenizacje farsowo-satyryczne. Występowali oni w miejscach publicznych, m.in. w karczmach.

Od wieku XIV interesowano się wśród elit komedią elegijną, jednak na szerszą skalę zainteresowanie to rozwinęło się dopiero w wieku XV.

Oprac. na podst. T. Michałowska, *Średniowiecze*, wyd. piąte, uzupełnione, Warszawa 1999, PWN. Tu rozdział *Formy i nurty życia teatralnego*, s. 237–253.

Szekspir. Teatr nowożytny

W 2. poł. XVI wieku w Anglii tworzył **William Szekspir**, którego dzieła dramatyczne wciąż stanowią repertuar wielu teatrów. W swoich utworach dramaturg ten podejmował tematy dotyczące człowieka – jego emocje, wielkie namiętności, uniwersalne postawy. Było to ponadczasowe, ale też charakterystyczne dla epoki renesansu. Jednak tym, czego dokonał w rozwoju form teatralnych oraz ich realizacji na scenie, znacznie wyprzedził swoją epokę, dlatego mawia się o nim jako o twórcy nowożytnego teatru.

Po pierwsze, Szekspir dokonał złamania klasycznej reguły trzech jedności – prezentował wielowątkowe akcje, nie zważał na oszczędność czasu, zmieniał miejsce akcji przedstawienia. Po drugie, postacie, które prezentował, były dynamiczne: rozwijały się pod różnym względem (np. zmieniały się motywy ich działania, postać, która początkowo wydawała się pozytywna, stawała się czarnym charakterem). Po trzecie, w dramatach szekspirowskich trudno dopatrzeć się zasady *decorum* (odpowiedniości) – humor pojawia się zarówno w komediach, jak i w tragediach. Po czwarte, na scenie pojawiała się odtąd więcej niż trzech aktorów. Odgrywano też m.in. sceny batalistyczne, w których realizacji brało udział kilkunastu lub więcej odtwórców.

Rozwój teatru w dobie oświecenia

Epoka oświecenia obfitowała w liczne wydarzenia i przedsięwzięcia, które miały znaczny wpływ na rozwój kultury, m.in. teatru.

Wczesne oświecenie

Europa

Teatr francuski i włoski

W okresie tym w Europie dominował teatr francuski, który posługiwał się głównie klasycystyczną komedią "charakterów". Teatr włoski ze swoją komedią dell'arte spowszedniał i stawał się coraz mniej doceniany. Sytuację tę próbował zmienić włoski pisarz Carlo Goldoni w latach 40. XVIII wieku. Zrezygnował z improwizacji na rzecz starannie dopracowanego tekstu dramatu oraz z masek dla aktorów. W roku 1748 wystawiona została jego sztuka *Sprytna wdówka*, która cieszyła się ogromnym powodzeniem. Tak zaczęła się reforma włoskiego teatru. Utwory Goldoniego wystawiano również w Polsce.

Opera

Dużą rolę odgrywała opera (główne ośrodki – Wiedeń, Drezno, Warszawa), która też wymagała stosownych zmian. Skutecznym reformatorem okazał się poeta włoski Pietro Metastasio, który działał w Wiedniu. Kładł on wielki nacisk na synchronizację dramaturgii dzieła z jego elementami muzycznymi. Zrezygnował z zasady trzech jedności i posługiwał się sprawdzonymi schematami fabuły.

Muzykę do oper Metastasia pisał Johann Adolf Hasse, nadworny kompozytor teatru w Dreźnie. W tamtejszej Operze Saskiej wystawiono z powodzeniem 13 dzieł tych autorów. Wiele z nich przełożono też na język polski i wystawiono w Warszawie. Opera seria wystawiana była niezależnie od miejsca spektaklu wyłącznie w języku włoskim.

Polska

Teatr Augusta III

W dobie wczesnego oświecenia polskiego, datowanej na lata ok. 1730-1764, zauważalny był stopniowy zanik staropolskiego dramatu zarówno na dworach, jak i poza nimi. Ożywienie w życiu teatralnym nastąpiło za czasów panowania Augusta III. W teatrze tego władcy grywano sztuki w językach obcych wystawiane przez włoskie trupy aktorskie (August III nie lubił teatru francuskiego). Co godne uwagi, aktorzy ci prezentowali bieżący repertuar teatrów Europy, gdzie postęp nastąpił już wcześniej. Najbardziej znani europejscy dramatopisarze popularni w tej epoce to Molière, Racine i Corneille, wystawiano też dzieła pisarzy pomolierowskich. Przygotowywano spektakle komedii dell'arte, operowe (o czym szerzej wyżej) i baletowe. Wystawiano także dramaty misteryjne, które odrodziły się dzięki licznym kantatom i oratoriom wykonywanym w kaplicy zamkowej przez śpiewaków. Były to utwory z tekstami Pietra Metastasia oraz muzyką najwybitniejszych kompozytorów (m.in. J.S. Bacha i Haendla).

Teatry magnackie

Kolejną dziedziną życia teatralnego w oświeceniu są tzw. teatry magnackie. Ich rozwój był możliwy dzięki zainteresowaniom magnatów, którzy mieli możliwości finansowe, by zakładać takie instytucje i wyposażyć w odpowiedni sprzęt oraz sprowadzić zagranicznych aktorów. W czasach saskich funkcjonowało 10 takich teatrów, m.in. w latach 1725–27 Teodor Lubomirski wystawiał w Krakowie opery włoskie, po roku 1749 w rezydencjach hetmana Jana Klemensa Branickiego, Franciszka Salezego Potockiego (w Krystynopolu w 1761) oraz innych występowały zawodowe zespoły operowo-baletowe. Ważne były też sceny dworskie Urszuli Radziwiłłowej i Wacława Rzewuskiego, gdzie wystawiano sztuki polskie, autorstwa samych właścicieli, a wykonawcami byli Polacy, Francuzi i Włosi.

Dla rozwoju tego nurtu teatralnego istotna była wzmocniona działalność przekładowa. Uprawiali ją m.in. Jan Andrzej Załuski i Józef Epifani Minasowicz. Dużą popularnością cieszyły się początkowo tragedie (m.in. *Rzym wybawiony*), jednak wkrótce sympatia dla tego gatunku wygasła. Wystawiano więc utwory religijne (podobne do dawnych misteriów), w tym tzw. "melodramy" (m.in. *Męka Chrystusa Pana*, *Izaak*, *Pan Zbawiciel w Starym Testamencie figurujący*, *Św. Helena na Górze Kalwarii* – autorstwa Metastasia; *Józef przez swych braci zaprzędany*, *Tragedia (...) o Sądzie Ostatecznym*). Utwory te miały rozbudowane didaskalia, często nawiązywały poetyką do staropolskich pieśni religijnych.

Wspomniany teatr Radziwiłłów działał w Nieświeżu prawdopodobnie od 1746 roku, a być może już wcześniej. Główną dostarczycielką repertuaru była sama księżna Urszula Radziwiłłowa z Wiśniowieckich. Na scenie występowali domownicy oraz kadeci Szkoły Rycerskiej i studenci kolegium jezuickiego. Teatr ten miał w dużej mierze charakter amatorski. Wiele utworów było prymitywnych zarówno w budowie, jak i w treści. Zdarzały się misteria, tragedie martyrologiczne, utwory zbliżone do francuskiej opery-baletu, a obok nich komedie Moliera czy po prostu udramatyzowane bajki. Obowiązywał jednak duch klasycystycznych konstrukcji.

Rzewuski był chyba najwybitniejszym dramatopisarzem w swoich czasach. W swej rezydencji w Podhorcu zbudował salę teatralną. Wystawiano tam w latach 1754–67 przedstawienia trup wędrownych oraz stałego zespołu

amatorskiego, który działał w pałacu. Źródła poświadczają wystawianie w teatrze tym utworów Rzewuskiego (komedie *Natret* i *Dziwak*, tragedie *Żółkiewski* i *Władysław pod Warną*), dalszy repertuar nie jest nam znany.

Tragedie są oparte na klasycznej zasadzie trzech jedności i są bardzo schematyczne (konflikt i jego rozwiązanie znane od początku utworu). Postacie są o zdecydowanym charakterze (czarny / biały charakter wodza, rycerz, amantka) symetrycznie skontrastowane. Ładnie zbudowane są dialogi i monologi (eleganckie frazy, klasyczny 13-zgłoskowiec).

Podobnie zbudowane są komedie, których postacie są zawsze wyraźnie skontrastowane. Niedostatki formy zakrywa piękna forma literacka.

Teatr szkolny

Najstarszą sceną szkolną jest scena jezuicka. Formy teatralne wystawiane na niej w początkowym okresie są ubogie pod względem konstrukcji dramatycznej. Istotna jest w nich dydaktyka i przesłanie moralne płynące z utworów (zwycięstwo dobra nad złem, nieunikniona kara za grzechy itp.). Wystawiano tam dramaty pseudohistoryczne i biblijne, tragedie martyrologiczne (do XVIII w.) z wątkami hagiograficznymi, spektakle przypominające dawne misteria, formy podobne do opery.

Z czasem jezuici zreformowali teatr szkolny, skłaniając się ku utworom świeckim. Nową formę komedii stworzył Franciszek Bohomolec, dokonując laicyzacji tego rodzaju teatru. Od 1753 roku wystawił on 25 sztuk na scenie kolegium. Były to głównie adaptacje (przeróbki) utworów autorstwa innych jezuitów. Wprowadzał do sztuk tych własne modyfikacje i samodzielne dodatki, czerpiąc z osiągnięć Goldoniego, Plauta, Moliera, autorów Théâtre Italien i innych. Usunął z dzieł tych niektóre postacie (przede wszystkim kobiece).

Oprócz jezuitów działali też teatyni warszawscy, wystawiając dzieła operowe, oraz pijarzy, którzy realizowali spektakle o tematyce patriotycznej.

Źródło: Mieczysław Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1999, s. 68-84.

Dojrzałe oświecenie (1765-87)

W Polsce w 1765 roku powstał w Warszawie pierwszy stały publiczny teatr, który wkrótce stał się sceną narodową (zob. Teatr Narodowy)^[12]. Przez wiele lat dyrektorem tej instytucji był Wojciech Bogusławski. W teatrze tym wystawiano utwory m.in. Franciszka Bohomolca, Juliana Ursyna Niemcewicza oraz Franciszka Zabłockiego.

Wielka Reforma Teatru

WIELKA REFORMA TEATRU – całokształt przemian w teatrze europejskim na przełomie XIX i XX w. postulujących uznanie teatru za sztukę samodzielną i przyznających reżyserowi rolę twórcy teatru – inscenizatora. Wszystko zaczęło się na zachodzie Europy od nowatorskich dzieł literackich: H. Ibsena, A. Strindberga, M. Maeterlincka czy G. Hauptmanna. Niosły one ze sobą inną koncepcję teatru, której nie potrafił wyrazić nawet tak doskonały zespół, jak niemieccy Meiningeńczycy. Ciągłe pozostawano przy próbach "odtworzenia świata naturalnego". Dopiero powstanie tzw. "wolnych scen" pozwoliło na bardziej zdecydowane eksperymenty. Wkrótce okazało się, że symbolika i metafizyka są w stanie zdominować realistyczną materię sztuki, co więcej – mogą ją wzbogacać impresjonistyczną nastrojowością i wnikliwym psychologizmem. Teatr zaczął opowiadać o trudach istnienia, dotykać ludzkich tragedii i tym samym kształtował od nowa wrażliwość widza... Wielka Reforma w teatrze europejskim narodziła się pod wpływem oraz w opozycji do pewnych zjawisk, wydarzeń ją poprzedzających. Przede wszystkim dotyczy to teatru Meiningeńczyków, przedsięwzięcia Jerzego II, władcy księstwa Sachsen – Meiningen w Turyngii. Książę, wielki koneser i mecenas sztuki teatralnej, sam objął kierownictwo sceny, by wkrótce dokonać na niej radykalnych zmian. Pierwszą decyzją księcia było zrezygnowanie z modnych wówczas oper oraz z fantastyki i dowolności inscenizacyjnej. Jego głównym założeniem stała się wierność historyczna wobec przedstawiających epok. Opierając się na klasycznym repertuarze, w jego zespole starano się o maksymalny autentyzm szczegółów dekoracji, kostiumów i gry aktorskiej. Dążąc do pełnej syntezy słowa i obrazu, odrzucano gwiazdorstwo na rzecz gry

zespołowej. Realizatorem koncepcji Jerzego II był Ludwig Chronegk, uważany za pierwszego w dziejach teatru reżysera we współczesnym znaczeniu tego słowa. Za współtwórczynię sukcesu Meiningerów uznaje się też aktorkę Ellen Franz. Po ślubie z księciem otrzymała ona tytuł baronowej i nie mogła więcej występować publicznie, wciąż jednak pracowała aktywnie jako dramaturg i literacki doradca zespołu. To właśnie między innymi ze spektaklu Meiningerów czerpał inspirację Andre Antoine, tworząc swój Theatre Libre. Obowiązek płatnego klaskania nie przeszkodził mu pokochać sztuki. Codzienna obecność w teatrze pozwoliła mu nauczyć się na pamięć wszystkich wielkich scen, co bardzo przydało się w jego późniejszej pracy. Oczywiście, zdobycie wiedzy, przekonanie go do nowej koncepcji teatru, jaką proponował, nie było proste. Aby zaprezentować swoje pierwsze przedstawienia Antoine wynajął za własne pieniądze salę na jeden wieczór i pożyczył od matki meble jako scenografię do sztuki Zoli. Sam wystąpił w głównej roli, prezentując nowy, naturalistyczny styl gry: długie chwile milczenia, odwracanie się plecami do widowni, powściągliwość i prawdę w wyrażeniu emocji. Wiernie oddane środowisko, operowane tak zwaną czwartą ścianą, czyli świadome niezauważanie publiczności, a przy tym sztuki Zoli, Ibsena, Hauptmanna składały się na specyfikę naturalistycznej sceny. Wkrótce jego spektakle, choć dla wielu kontowersyjne, zaczęły cieszyć się coraz większą popularnością, tym bardziej że prezentowane były tylko jednokrotnie. Chętnych do obejrzenia długich, często czterogodzinnych przedstawień było więcej niż miejsc. Na czas działalności Antoine'a przypadają pierwsze próby z kinematografem i wzajemne oddziaływanie filmu i teatru. Antoine po swojej przygodzie z teatrem poświęcił się wyłącznie sztuce kina, występując w roli aktora, reżysera, wreszcie i krytyka. Kręcił filmy według Dumasa, Hugo, Zoli i przenosił na ekran naturalistyczny styl gry. Dokonania Antoine'a, a także przedstawienia Meiningerów goszczących w stolicy Rosji wywarły duży wpływ na Konstantego Stanisławskiego, który wraz z pisarzem Włodzimierzem Niemirowiczem – Danczenką założył w roku 1897 Moskiewski Teatr Artystyczny, który od roku 1920, po podaniu do nazwy członu *Akademicki*, znany był szeroko w świecie jako MChAT. MChAT reprezentował kierunek naturalistyczny, wyznaczony głównie sztukami i osobowością Antoniego Czechowa. Cechą charakterystyczną MChAT'u było staranne planowanie i dopracowanie wszystkich szczegółów związanych z wystawieniem każdego dramatu. Dokładnie badano realia epoki i środowiska przedstawiane w tekście, prowadzono antykwaryczne poszukiwania rekwizytów potrzebnych w sztuce, zwiedzano miasta i miejsca wydarzeń. Przede wszystkim jednak poświęcono się oddaniu prawdy psychologicznej, utożsamieniu aktora z odgrywaną postacią. Najwyraźniej było jeszcze zbyt wcześnie (lata 80.) na zreformowanie stylu realistyczno-naturalistycznego. Ciągłe pozostawano przy próbach *odtworzenia świata naturalnego*. Dopiero powstanie tzw. *wolnych scen* pozwoliło na bardziej zdecydowane eksperymenty. Wkrótce okazało się, że symbolika i metafizyka są w stanie zdominować realistyczną materię sztuki, co więcej – mogą ją wzbogacać impresjonistyczną nastrojowością i wnikliwym psychologizmem. Teatr zaczął opowiadać o trudach istnienia, dotyczyć ludzkich tragedii i tym samym kształtował od nowa wrażliwość widza. Takim metamorfozom ulegali także polscy artyści. Dość często wyruszali do Europy w poszukiwaniu wrażeń, inspiracji i piękna. Początki Wielkiej Reformy można zauważyć już w latach 70. dziewiętnastego wieku. Jej aktywność zrodziła się z opozycji wobec panującego w II połowie XIX w. realizmu i naturalizmu. Aby lepiej zrozumieć reformę należy poznać teatralne formacje realizmu i naturalizmu.

TEATR REALISTYCZNY I NATURALISTYCZNY

1. Teatr meiningeński

Teatr meiningeński (1860–1918) – był imprezą dworską Jerzego II von Meinigena, władcy niewielkiego księstwa Sachsen – Meiningen w Turynii. Koronowany miłośnik teatru występował nie tylko jako mecenas sztuki, ale zarazem jako jej znawca. Ponadto, będąc artystycznie uzdolniony, zajmował się w swoim teatrze inscenizacją i scenografią. Pod wpływem panującej wówczas w malarstwie szkoły, Jerzy dążył w swych projektach scenicznych do zachowania wierności historycznej przedstawianej epoki w dekoracjach, kostiumach, sprzętach i rekwizytach. Podobne próby wyeliminowania fantazji i dowolności w obrazie scenicznym podejmował już Talma w okresie rewolucji francuskiej. Próby te były kontynuowane, jednakże dopiero za czasów Jerzego sprawa *wierności* dojrzała w pełni, zaczęto ją traktować zasadniczo i drobiazgowo, właśnie w sposób realistyczny. Przy tym układ pojedynczych scen oraz sytuacji komponowano jako osobny obraz malarski. Ta kompozycja, szczególnie jeżeli chodzi o sceny zbiorowe, wiązała się z inną zdobyczą Meiningerów – mianowicie z grą zespołową, z

zarzuceniem eksponowania gwiazd, co wydaje się dziś osiągnięciem wartościowym i trwałym. W repertuarze górował Szekspir i klasycy. Realizatorem zamysłów księcia Jerzego stał się z czasem aktor zespołu, Ludwig Chronegk, pierwszy w dziejach teatru reżyser w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Sława teatru Meiningerów rosła, przekraczając granice księstwa i Niemiec. W szczytowym okresie rozwoju, w latach 1874–1890, odbyli triumfalne tournée, dając występy gościnne w znacznie większych miastach, także zagranicą. Dotarli do Moskwy i Petersburga, w 1884 r. byli także w Warszawie. Teatr ten, reprezentujący autentyzm i eksponujący walory malarskie przedstawienia, zyskał sobie rangę teatru artystycznego, którego wpływ zaznaczył się u późniejszych reformatorów: Stanisławskiego i Reinhardta. Należy tu dodać, że hasło wierności historycznej wiodącej do naturalizmu zapoczątkował wcześniej od Meiningerów – bo w latach trzydziestych – francuski teatr operowy. Skłonność do wielkich widowisk – parad z udziałem setek wykonawców łączyła się z dążnością do przepychu w wystawie, z zarazem do wiernej rekonstrukcji historycznej zarówno ubiorów, jak i wyglądu sceny. Odrabiano więc pracowicie i drobiazgowo stylowość kostiumów, broni, ozdób, tkanin wedle autentycznych wzorów. Oczywisty był zachwyt olśnionej widowni. Jednakże ten autentyzm historyczny nie dał się pogodzić z iluzyjnością dekoracji malowanej na chwiejących się płótnach. Nadto liczne ensemble1 aktorów kolidowały z tymi płaskimi malunkami, drażniąc poczucie rzeczywistości u widzów. Nie pomogły liczne chwytły realistyczne, np. wprowadzenie na scenę żywych zwierząt, palenie kadzideł w scenach kościelnych itd. Okazało się, że teatr jest swoistą rzeczywistością, odrębną od *życiowej*, że próby pojednania tych dwóch sfer nie mogą być udane.

2. „Théâtre Libre”

Na paryskim bulwarze du Temple skupiły się teatry poświęcone rozrywce i sensacji, stąd ogólne określenie takiego teatru czy sztuki jako – *bulwarowe*. Panowała tu również dążność do autentyzmu na scenie. Lecz placówką artystycznego realizmu stał się paryski *Théâtre Libre* (*Teatr Wyzwolony* 1887–1895), założony przez André Antoine'a, również amatora, choć tym razem nie panującego, ale skromnego urzędnika gazowni. Wedle jego założeń teatr miał walczyć z rutyną i komercjalizmem, otwierając drogę debiutom i nowej dramaturgii zwycięskiego naturalizmu, któremu przewodził w literaturze E. Zola. Tak też pierwszą sztuką graną w *Théâtre Libre* była adaptacja noweli Zoli „Jacques Damour”. Debiutowali dalej tacy dramaturdzy – naturaliści, jak Henry Becque. Wystawiono jego typowe dla epoki utwory sceniczne: *Kruki* (1882) – wymierzone przeciw machinacjom zmierzającym do wyzysku, *Paryżkę* (1885) – sztukę o damie lekkich obyczajów. Jego utwory, grane bez powodzenia, zapowiadały gatunek *comédie rosse*2, popularnej w czasach dzisiejszych. Inny dramaturg tego stylu to Eugène Brieux, autor *Czerwonej togi*, sztuki demaskującej wady wymiaru sprawiedliwości, a także *Poszkodowanych syfilityków*, sztuki o wymownym tytule, przenikniętej atmosferą naturalizmu literackiego. Wedle poglądów Zoli zadaniem sztuki jest dokładne powtórzenie rzeczywistości (*reproduction exact de la vie*), tak też i Antoine zmierzał do osiągnięcia na scenie pełnej złudy autentyczności (*tranche de vie*); np. w sztuce rozgrywającej się w jatce pt. *Rzeźnicy* (*Les Bouchers*) F. Iresa wisiały na scenie autentyczne półce mięsa, w innej, *Siostra Filomena*, ukazano autentyczną salę szpitalną. Kiedy indziej na scenie przedstawiającej plac miejski tryskała prawdziwa fontanna, spacerowały po scenie żywe kury. Do tej naturalistycznej scenografii dostosowano oczywiście odpowiednią grę aktorską; zachowanie *codzienne*, zrywające z patosem3, deklamacyjnością dykcji i teatralnością jako właściwościami potępionego stylu romantycznego. Antoine grał także repertuar modernistyczny, m.in. Ibsena – *Upiory*, o wyraźnie naturalistycznych cechach. Pokutowały u niego także melodramaty romantyczne oraz autorzy, których nazwiska nie utrwały się w teatrze. W 1896 r. *Théâtre Libre* zmienił nazwę na *Théâtre Antoine*, pod którą przetrwał do dziś, odszedłszy oczywiście od naturalizmu. Sam Antoine zrujnował się prowadzeniem niezależnego teatru i w 1906 r. objął dyrekcję półoficjalnego teatru *Odeonu*. Długoletnia działalność tego reformatora (żył w latach 1858–1943) została podsumowana prostym stwierdzeniem: *Antoine to trzydzieści lat francuskiego teatru*. Przedstawicielami reformy teatru w zakresie sformułowań teoretycznych i w działalności artystycznej byli m.in.: E.A. Craig, A. Appia, S. Wyspiański, T. Miciński. Władimir Niemierowicz – Danczenko, Craig Edward Gordon, Konstantin Siergiejewicz Stanisławski, Brecht Bertolt.

1. Edward Craig. Adolf Appia.

Ojcem reformy w teatrze był Anglik, Edward Gordon Craig (1872-1966). Choć nie prowadził własnej sceny, jako scenograf i reżyser, a zwłaszcza jako teoretyk, dał początek właściwej Reformie, tworząc i formułując zasadę autonomii teatru. Według tej zasady przedstawienie stanowi samoistne dzieło sztuki odrębnej od sztuk innych. Jest w tym ujęciu Craiga odbicie ogólnej tendencji do wyzwolenia sztuk od wzajemnej współzależności, do tworzenia każdej sztuki w stanie „czystym”, pozbawionym „zanieczyszczeń” postronnych. Wyświecono tym sposobem „literaturę” z malarstwa i muzyki, muzykę z tańca itd., szukając wartości istotnych dla każdej sztuki i ograniczając się tylko do nich bez zapożyczeń. Podobnie Craig usiłuje „oczyścić” teatr, występując przeciw rozpanoszeniu się w nim czy to literatury, czy plastyki, czy muzyki, bo dramaturg, kiedy indziej scenograf lub muzyk roszczą sobie prawo do wybicia się na plan pierwszy w przedstawieniu. Craig zwalczał namiętnie teatr tradycyjny, któremu odmawiał miana sztuki. Potępiał nie tylko naturalizm, ale nawet zwykłą naturalność w mowie, geście i ruchu, a postulował zastąpienie ich wartościami innymi, nie wziętymi z życia, lecz specjalnie ukształtowanymi, służącymi całości koncepcji inscenizacyjnej przedstawienia. Za wartości pierwsze teatru uważał gest, ruch i taniec. Zwalczał natomiast zaciekle przerosty teatru literackiego i zapowiadał zmierzch dramaturgii literackiej, która miała stać się – jego zdaniem – zbędna w niezależnym teatrze przyszłości. Przewidział to trafnie, jak wykazuje współczesna praktyka teatralna, lekceważąca tekst literacki, posługująca się często własnymi scenariuszami. W swojej analizie samoistnej sztuki teatralnej Craig nie tylko wymienia służące jej i podległe sztuki poszczególne, ale wyodrębnia także ich wartości istotny dla teatru: „sztuka teatru nie jest ani grą aktorów, ani dramatem, ani inscenizacją, ani tańcem. Powstaje z czynników, które się na nią składają: z gestu, który jest duszą gry, ze słów, które są ciałem dramatu, i z barw, które są istotą samej dekoracji, z rytmu, który jest esencją tańca. Występował też Craig przeciw wczesnej scenografii – jako dziełu czysto malarskiemu, przeciwko scenie traktowanej perspektywicznie, „à l'italienne”, wraz z jej ramą i rampą sceniczną. Traktował scenę jako miejsce akcji teatralnej, zorganizowane w trzech rzeczywistych wymiarach i w trybie architektonicznym; żądał dalej w scenografii linii monumentalnych, gry światła, kształtu i barw uproszczonych do 2-3 („the simple theatre”), nadto związania wyglądu sceny z rolą aktora i jego ekspresją („the living theater”). Craig wywarł niezaprzeczalny i długotrwały wpływ na teatr europejski. Dostrzega się te filiacje także w rosyjskim teatrze rewolucyjnym czy u Brechta. Wielki Reformator utrzymywał też ożywione stosunki ze znacznie szerszymi ludźmi teatru. Cały teatr współczesny stoi pod znakiem craigowskiej autonomii. Wymienia się w łączności z Craigiem innego reformatora – Szwajcara, Adolfa Appię (1862-1928). Appia zajmował się inscenizacjami oper Wagnera, usiłując przelać nastroje muzyczne i treściowe w obrazowość sceny. Tworzył realizacje sceniczne antymalarskie, których głównym walorem były zestawy brył geometrycznych, przydatne do wywoływania gry światła i cienia, związanej z poetyckością tekstu i muzycznością. Tak zrytmizowana przestrzeń sceniczna była w pojęciu Appii dziełem „sztuki żywej”. Dominanta światła i cienia pozwoliła z czasem tworzyć obraz sceniczny – częściowo lub w całości – tylko stopniowaniem nasileni światła, zmianami jego kierunku, barwy.

2. Stanisław Wyspiański

Wyspiański i Miciński kontynuowali tradycje romantyczne. Tak jak romantycy, obaj ci poeci pozostając w zasięgu prądów ogólnoeuropejskich – zdobyli się na formację samodzielną, tworząc dramatyczne struktury odmienne i swojskie. Biografia twórcza Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907) jest zupełnie wyjątkowa. Żył krótko, zaledwie trzydzieści osiem lat, a na okres twórczy przypada lat około dziesięciu, w których powstało – niezależnie od pozostałej twórczości – aż dwadzieścia dramatów. Wyspiański doczekał się w prawdzie triumfu za życia, ale – jakże krótkiego i przejściowego, bo trwającego zaledwie kilka lat. Wielka premiera „Wesela” i inscenizacja „Dziadów” w 1901 r., premiery „Wyzwolenia” i „Bolesława Śmiałego” w 1903 r. – oto tytuły do chwały, a zarazem właściwie wszystko, czym zdobył wtedy publiczność i teatr. Ale rychło nastąpi przykry konflikt z Kotarbińskim, najpierw po wystawieniu „Bolesława Śmiałego”, potem po dość bezceremonialnym odrzuceniu kolejnego dramatu – „Akropolis”. Obrażony poeta nie zgadza się na dalsze granie jego sztuk, nie doczekał też wystawienia napisanych po tym incydencie. Mimo tych zawodów ubiega się po Kotarbińskim o dyrekcję teatru krakowskiego z konkretnym zamiarem i opracowanym planem uczynienia z niego pierwszej sceny narodowej. Ubiegł go Solski, który jako nowy dyrektor wzdraga się grać „Noc Listopadową” i „Sędziów”, wybiera ostrożnie „Cyda”, nieoryginalne, ale przyswojone

dzieło. Tymczasem Wyspiański tworzy dalej do ostatniej chwili, do ostatniego tchu, ledwo już trzymając ołówkę w kalekich palcach. Zarówno ów targ z Kotarbińskim, jak perypetie przy staraniach o dyrekcję teatru, oraz wiele innych podobnych komeraży wskazuje, że Wyspiański miał trudny i porywczy charakter, że zapalał się łatwo do pomysłów nowych, które jednak porzucał, jeśli nie zrealizował ich od ręki. Poza tym był chimeryczny i odrzucał bezapelacyjnie to, co mu nie odpowiadało. Tematyka twórcza dramatów Wyspiańskiego jest bardzo rozległa – od dziejów legendarnych i wczesnohistorycznych po powstanie listopadowe, które było przecież impulsem dla dramaturgii wieszczów. Z kolei wielka rozprawa z romantyzmem w „Wyzwoleniu” czy „Legionie” obok problemów współczesnej poecie wsi polskiej w „Sędziach” czy „Kłątwie”. Wreszcie mity antyczny, wśród nich wspaniała parafraza mitu homeryckiego i tragedia Odysa. Wyspiański toczy zaciętą, jeśli nie rozpaczliwą walkę z romantyczną poezją ruin i grobów, ze złudami i marami przeszłości, z sentymentalną nastrojowością i tragicznym bałamuceniem się, z całym obciążeniem przeszłości. Przy całej jego fantastyce, przeobrażającej władczo rzeczywistość, musi zadziwiać jego skłonność do konkretności i autentyczności widocznych w świecie przyrody, roślin rysowanych z pieczołowitością botaniczną, ale i całym poczuciem piękna ukrytego w najdrobniejszej trawce. Równie pobudzającą rolę ma również otoczenie, znane osoby i przeżyte sprawy, jak stryj – wiarus z powstania, jak usłyszana melodia „Warszawianki” czy wesele Rydla, które to motywy wystąpiły w późniejszych jego dziełach. Równie ważne są impulsy płynące od autentycznych dzieł sztuki. Wystarczy tu wymienić gobeliny katedralne i pomniki nagrobne, ożyłe w „Akropolis”, czy ożywionego z obrazu Matejki Wernychorę w „Weselu”. Widoczne są także wpływy mitów helleńskich i judejskich. Kiedy dwudziestojednoletni Stanisław Wyspiański rozpoczynał siedmiomiesięczną podróż przez Paryż, Monachium, Drezno i Pragę nie mógł wiedzieć jak istotne czekają go przeżycia. "W Krakowie widywał Wyspiański sztuki z wielkiego repertuaru z pamiętnymi kreacjami aktorskimi, ale dopiero w Monachium mógł oglądać arcydzieła dzień po dniu, w wykonaniu bardzo dobrego i wyrównanego zespołu. W Monachium doznał (...) skoncentrowanego uderzenia teatralnego" Wyspiański będzie o tym wspominał półtora roku później w liście do Maszkowskiego: "Wagnera widziałem tam po raz pierwszy i byłem zachwycony; (...) pożyteczniej spędzony wieczór być nie może jak w teatrze, gdzie można się wiele nauczyć i wielu rzeczy odczytać", a o samym przeżyciu teatralnym tak mówił: "uczucie nieokreślone przepelnia ci piersi, czujesz się wśród świata, w życiu, w samym jego sercu(...)" Teatr idealny pozostał w sferze marzeń i projektów, a najpełniejsza jego wizja ukryta jest w Studium o Hamlecie. Ten niezwykły w formie utwór jest próbą odpowiedzi na pytania o istotę teatru. Wyspiański został zainspirowany rozmową z K. Kamińskim o tym, jak należy grać postać księcia duńskiego i w przeciągu kilku tygodni "literacko wyreżyserował" Hamleta. Utwór zadedykował: "Aktorom polskim, osobom działającym na scenie, na drodze przez labirynt zwany teatr, którego przeznaczeniem, jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotę i wady jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku, postać ich i piętno" Słowa te są także inscenizatorskim wyznaniem wiary poety. Oto najważniejszy staje się aktor, bez którego "labirynt zwany teatr" nie byłby poznany. Jednak na swego przewodnika Wyspiański wybiera Szekspira. To, że Szekspir "żył w teatrze i dla teatru; – teatrowi temu dawał artyzm i talent" uświadamia jak delikatna może być granica między życiem a sceną, postacią i aktorem. Wyspiański podporządkowuje realia teatralne myśli Hamleta: "wszystko bowiem, co przesadzone, przeciwnym jest zamiarowi teatru, którego przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest, służyć niejako za zwierciadło naturze". Wyspiański przeczuwał, że należy zerwać z antykwarem odtwarzaniem przeszłości. Uciekał od teatru zbudowanego na syntetycznym widzeniu odległych epok, ponieważ wtedy była to tylko nieudana, przesadna rekonstrukcja.

3. Tadeusz Miciński

Tadeusz Miciński (1873-1918) był (podobnie jak Wyspiański) kontynuatorem poetyckiego teatru misteryjnego. Uważany dziś przez jednych za prekursora surrealizmu, przez innych za czystego ekspresjonistę we własnym stylu, nie był też zrozumiany przez współczesnych. Dorobek Micińskiego – wszechstronny: poetycki, powieściowy, dramatyczny – do dziś nie został jeszcze przyswojony, a nawet w całości wydany, nie grywa się go w teatrach i to nie tylko i żywiołu rewolucji, zaś Schmidt reprezentuje stronę przeciwną. Rozwiązanie dylematu tych sprzecznych sił należy do przyszłości w kategoriach mesjanistycznych i reinkarnacyjnych. Miciński dopracował się własnej formy dramatycznej, dwuplanowej, w której przenika się dramat realny z dramatem idei politycznych i

historiofizycznych w wymiarze misteryjnym, alegorycznym.

4. Władimir Niemierowicz – Danczenko • (1858-1943), rosyjski reżyser, reformator teatru. W 1898 założył wraz z K. Stanisławskim Teatr Artystyczny w Moskwie, przy którym w 1919 otworzył Studio Muzyczne (od 1926 Teatr Muzyczny jego imienia).

Wprowadził do teatralnego repertuaru dramatu modernistycznego, inscenizacji dramatów M. Gorkiego, A. Czechowa, adaptacji prozy F. Dostojewskiego, L. Tołstoja. Zajmował się także reżyserią operową oraz pracą pedagogiczną.

5. Craig Edward Gordon

(1872-1966), angielski aktor, reżyser, scenograf. Był jednym z głównych twórców Wielkiej Reformy Teatru, m.in. stworzył pojęcie „aktor-nadmarioneta”. Twierdził, że w teatrze najważniejszy jest uzdolniony reżyser-inscenizator.

6. Konstantin Siergiejewicz Stanisławski

- właściwie Konstantin Siergiejewicz Aleksiejew (1863-1938), aktor rosyjski, reżyser, teoretyk i wybitny reformator teatru. W 1898 wspólnie z W.I. Niemirowiczem-Danczenką założył Teatr Artystyczny w Moskwie (MChAT), w którym był reżyserem i aktorem.
- Twórca metody pracy aktora nad rolą, polegającej na budowaniu prawdy psychologicznej itp. poprzez "odpominanie" drobnych przeżyć, obserwowanie zdarzeń itd.,

i wykorzystywanie tego materiału w procesie kształtowania postaci.

7. Brecht Bertolt

- (1898-1956), niemiecki pisarz. Reżyser i autor dramatów wystawianych w teatrze awangardowym Deutsches Theater (1924-1926)
- Propagował zbliżony do anarchizmu bunt przeciwko ideologii mieszczańskiej i militarystyce. Koncepcję teatru epickiego sformułował w książce Mały organon dla teatru (1949, wydanie polskie 1955), opowiadając się przeciwko iluzjonizmowi, co miało ułatwić stworzenie intelektualnego dystansu (tzw. efekt obcości) nakłaniającego widza do ideowej refleksji^[13] ^[14].

Synchronizm naturalistyczno-symboliczny

Francuski aktor, reżyser i autor felietonów o tematyce teatralnej Andre Antoine (1858-1943) w swej pracy inscenizatorskiej realizował dramaty m.in. Henryka Ibsena, Lwa Tołstoja i Williama Szekspira. Uznawał, że najważniejsza jest literatura, kładł więc nacisk na zgodność przedstawianej fabuły z jej pierwowzorem literackim. Dokonał wiele w dziedzinie konstruowania scen zbiorowych, indywidualizując występujące w nich postacie, a także przyczynił się do ogromnego postępu w scenografii, przywiązując dużą wagę do realizmu dekoracji. Dokładnie opracowywał też ruch sceniczny (nacisk na naturalność).

Wg założeń symbolizmu teatr nie miał być lustrem rzeczywistości, lecz operować wrażliwością i odwoływać się do wyobraźni odbiorców. Oglądanie spektaklu miało być dla widza niezwykłym, wręcz metafizycznym przeżyciem.

"Powrót do źródeł" i reateatralizacja teatru

Wielu twórców teatru poszukiwało inspiracji w tym, co leży u podstaw człowieczeństwa, u jego źródeł – w religii, tańcu, ruchu, kulturach Dalekiego Wschodu. Do artystów takich należał Gordon Craig, który używał pojęcia nadmarionetki^[15]. Termin ten stosowany był w odniesieniu do twórców, dominujących nad odtwórcami. Craig uważał, że tak naprawdę jedynym artystą w teatrze jest reżyser. Z kolei marionetką był aktor – odtwórca narzuconej roli, czyli narzędzie w rękach twórcy.

Reateatralizacja teatru natomiast przejawiała się w nawiązywaniu kontaktów ze współczesnością, rzeczywistością, problematyką, z którą miała do czynienia widownia.

Teatr współczesny

Terminu "teatr współczesny" używa się w różnych znaczeniach. Zazwyczaj mówi się w ten sposób o teatrze działającym od początku XX wieku (od 1901 roku). Jednak nic w sztuce nie dzieje się nagle i rzadko można podać konkretne daty wyznaczające powstanie bądź zakończenie danego nurtu, dlatego też cezurę tę należy traktować umownie.

Na teatr początku XX wieku wpływ miały takie nurty, jak: naturalizm, symbolizm, impresjonizm czy kubizm.

Podczas I wojny światowej nastąpił rozpad imperiów i dzięki temu cenzura znacznie zelżała. Rozwojowi teatru polskiego sprzyjały niewątpliwie świeżo odzyskane po wojnie wolność i niepodległość. Stanisław Wyspiański mógł więc dokonać inscenizacji zarówno swojego *Wesela*, jak i *Dziadów* Adama Mickiewicza. Uczniami tego artysty byli m.in. Leon Schiller, Juliusz Osterwa i Arnold Szyfman. Podróżowali oni po całej Europie, znali też świetnie teatr rosyjski.

II wojna światowa spowodowała liczne zmiany w życiu teatralnym – zniszczeniom uległo wiele budynków teatralnych, przestały istnieć niektóre ośrodki teatralne (np. w Wilnie, we Lwowie), a najważniejszą konsekwencją było to, że teatr musiał na nowo oswajać ludzi, którzy odwykli od tego rodzaju rozrywek.

Początki teatru powojennego nie różniły się zbyt wiele od osiągnięć przedwojennych. Było to możliwe dzięki temu, że tworzyli go na ogół ci sami ludzie. W repertuarze dominowały komedie (np. *Król włóczęgów*, *Zemsta*). Jednak wraz z rozwojem techniki rolę kształtowania wrażliwości widza stopniowo odbierały teatrowi film i telewizja. W wyniku tego teatr stawał się jeszcze bardziej rozrywką elit. Realizowane w nim spektakle są przygotowywane często głównie w celach komercyjnych (widoczne jest to w doborze repertuaru i obsady).

Socjologia teatru

W latach 30. XX wieku powstała nowa dziedzina nauk humanistycznych – **socjologia teatru**, badająca wpływ teatru na społeczeństwo, a także analizująca teatr jako grupę społeczną. Pierwsze badania w tym kierunku rozwijały się w Niemczech i Francji, obecnie jest to dziedzina bardzo rozwinięta na Zachodzie.

Socjologia teatru bada zarówno historię teatru, teatr współczesny, jak i psychologię dzieła teatralnego, szukając związków tych dziedzin ze społeczeństwem. Zajmuje się zatem m.in.:

- funkcją społeczną aktora, jego stosunkiem do społeczeństwa,
- miejscem i rolą kobiety w aktorstwie,
- rekrutacją aktorów, tym, dlaczego jedni nimi zostają, a inni nie,
- dramatem, a dokładniej tym, co sprawia, że odbiór utworu w teatrze jest zupełnie inny od odbioru tekstu pisanego, a także bada, dlaczego każde przedstawienie jest inne i jest też rozmaicie przez różne osoby odbierane,
- wpływem teatru na publiczność,
- socjologią wychowania^[16].

Wartości artystyczne nie mają tu żadnego znaczenia. Istotne są natomiast zależności pomiędzy instytucją wychowawczą, organizacją (zbiorem osób) a interpretowaniem sztuk. Socjolog bada też, jakie treści łączą się z pojęciami: teatr, sztuka, twórczość teatralna.

Źródłami badań socjologicznych teatru są: felietony, recenzje, listy, dokumenty oraz archiwa teatralne.

Ciekawostki

- Międzynarodowy Dzień Teatru obchodzony jest 27 marca.
- Co roku w Poznaniu organizowany jest największy w kraju Festiwal Teatralny "Malta".

Przypisy

- [1] Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją J. Sławińskiego, Warszawa 1999. Tu hasło: *dramat*, s. 61, 62.
- [2] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją J. Sławińskiego, Warszawa 1999. Tu hasło: *teatralna teoria dramatu*, s. 313.
- [3] Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją J. Sławińskiego, Warszawa 1999. Tu hasło: *recenzja*, s. 258.
- [4] Teatralna witryna w Internecie (<http://www.zsi.pwr.wroc.pl/missi2000/referat35.htm>)
- [5] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją J. Sławińskiego, Warszawa 1999. Tu hasło: *tragedia*, s. 319.
- [6] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją J. Sławińskiego, Warszawa 1999. Tu hasło: *komedia*, s. 141.
- [7] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją J. Sławińskiego, Warszawa 1999. Tu hasło: *dytyramb*, s. 69.
- [8] A. Banach, *Wybór maski: 11 teatrów klasycznych*, Wrocław 1984.
- [9] teatr (<http://www.mrozkowiak.wolsztyn24.pl/teatr.htm>)
- [10] M. Berthold, *Historia teatru*, Warszawa 1980, s. 149
- [11] Rękopis Biblioteki Kapituły Katedralnej Krakowskiej, sygn. 83, za: T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1999, s. 245.
- [12] Szersze informacje na temat historii Teatru Narodowego w Warszawie można znaleźć na: <http://www.narodowy.pl/index.php?s=7624>.
- [13] Historia Teatru, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
- [14] Tradycja romantyczna w teatrze polskim, pod red., D. Kosińskiego, Warszawa 2000.
- [15] KCK – Aktualności (<http://www.kck.diecezja.pl/swieszewski.html>)
- [16] Zob. też: <http://www.hirara.home.pl/estetyka/Estetyka%2008.pdf>

Zobacz też

- dramat
- komedia
- musical
- happening
- teatr absurdu
- teatr amatorski w Polsce
- teatr alternatywny
- teatr elżbietański
- teatr grecki
- teatr improwizowany
- teatr lalek
- teatr muzyczny
- teatr ognia
- teatr studencki
- teatr szekspirowski
- teatr ubogi
- polskie teatry operowe
- przegląd zagadnień z zakresu teatru

Bibliografia

- Banach Andrzej, *Wybór maski: 11 teatrów klasycznych*, Wrocław 1984, Wydawnictwo Literackie, ISBN 83-08-01093-8.
- Berthold Margot, *Historia teatru*, przeł. z niem. Danuta Żmij-Zielińska, Warszawa 1980, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, ISBN 83-221-0106-6.
- Braun Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, PWN, ISBN 83-01-03100-X.
- Braun Kazimierz, *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000, Wyd. Norbertinum, ISBN 83-7222-048-4.
- Filler Witold, Piotrowski Lech, *Poczet aktorów polskich. Od Solskiego do Lindy*, Warszawa 1998, ISBN 83-87571-54-7.
- Głowiński Michał, Kostkiewiczowa Teresa, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Podręczny Słownik Terminów Literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego, Warszawa 1999, wyd. OPEN, ISBN 83-85254-60-9. Tu hasła: *dramat*, *dytyramb*, *komedia*, *recenzja*, *teatr*, *teatr absurdu*, *teatr epicki*, *teatr w teatrze*,

teatralna teoria dramatu, tragedia.

- Kijowski Andrzej Tadeusz, *Teoria teatru. Rekonesans*, Wrocław 1985, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ISBN 83-04-01935-3.
- Klimowicz Mieczysław, *Oświecenie*, Warszawa 1999, ISBN 83-01-12279-X, tu rozdziały o teatrze i dramacie, s. 68-84, 225–260.
- Michałowska Teresa, *Średniowiecze*, wyd. piąte, uzupełnione, Warszawa 1999, PWN, ISBN 83-01-12851-8. Tu rozdział *Formy i nurty życia teatralnego*, s. 237–253.
- *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wrocław 1988, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ISBN 83-229-0276-X.
- Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, Wyd. Krąg, ISBN 83-85199-12-8.
- Raszewski Zbigniew, *Krótką historia teatru polskiego*, t. 1-3, Warszawa 1990, PIW, ISBN 83-06-01828-1.
- *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i oprac. Janusz Degler, wyd. 2 uzupełnione, Wrocław 1976–78, Wyd. Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta.
- *Historia teatru*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- *Tradycja romantyczna w teatrze polskim*, pod red., D. Kosińskiego, Warszawa 2000.

Linki zewnętrzne

- Wortal E-Teatr (<http://www.e-teatr.pl/>)
- Dziennik Teatralny – Najstarszy teatralny serwis internetowy w Polsce (<http://www.teatry.art.pl/>)
- Terminologia teatralna (<http://www.mrozkowiak.wolsztyn24.pl/teatr.htm>)
- Recenzje teatralne (<http://kulturaonline.pl/recenzje,teatralne,teatr.html>)
- Dokumentacja teatru (http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep/index.php?s=d_biezacy&f=dzialy&p_dznadrz=250)
- Teatr (http://www.dmoz.org/World/Polski/Kultura_i_sztuka/Teatr) w katalogu Open Directory Project

Źródła i autorzy artykułu

Teatr Źródło: <http://pl.wikipedia.org/w/index.php?oldid=24924535> Autorzy: APN-PL, Abraham, Admiral Bum, Ala z, Alessia, Ananas96, AniaKa79, ArturM, Awersowy, AzaGuilli, Azureus, Beau, Bluszczokrzew, Bukaj, Buldożer, Cathy Richards, Chrumps, Ciacho5, EMeczKa, Farary, Filemon, Fraximus, Fridula, Gdarin, Gitosz, Gładka, Herr Kriss, Horacy, JDavid, Jadwiga, Jaskch, Jersz, Kastamar, Klejas, Kocio, Lajskonik, Lampak, Lcamtuf, Loraine, Lord Ag.Ent, LukKot, Lukasz Lukomski, Maikking, Maire, Malarz pl, Margaretka, Masti, Matma Rex, Maćko, Mintho, Misiek2, Mzopw, Oponek, PMG, Paradox, Paweł ze Szczecina, PawełMM, Piastu, Picus viridis, Piotr Przemysław Stec, Przykuta, Psiuczek11, Roo72, Siedlaro, Smat, SoowaPL, Staszek99, Staszewski, Superborsuk, Szczepan1990, TeatrMargot, ToSter, WTM, Wiggles007, Wiktoryn, Wpedzich, Zwiadowca21, 92 anonimowych edycji

Źródła, licencje i autorzy grafik

Plik: Theatre Square Warsaw about 1900.jpg Źródło: http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Plik:Theatre_Square_Warsaw_about_1900.jpg Licencja: nieznaną Autorzy: Bdk

Licencja

Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>