

Poemat dramatyczny w jednym akcie: poetycki strumień w zwięzłej formie Ibsen – Leszczyński – Auden

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.033>

Streszczenie: Dla znalezienia odpowiedzi na pytanie, jak poemat dramatyczny realizuje się w jednoaktówce, analizie poddano *Grób Hunów* Henrika Ibsena (1850), *Jolantę* Edwarda Leszczyńskiego (1904) i *The Dance of Death* Wystana Hugh Audena (1933). Dramat Ibsena powstał w momencie kształtowania się nie tylko teatru, ale w ogóle tożsamości norweskiej i języka. Wybrana przez autora forma opowieści o historii wikingów stała w opozycji do klasycznego teatru duńskiego dominującego wówczas na scenach. Służyła więc celom politycznym i społecznym, jako odrębna, wyjątkowa opowieść o norweskiej duszy. Utwór Leszczyńskiego wpisuje się z kolei w modernistyczne poszukiwania nowej formy dramatu i teatru w świecie przełomu, zmiany kulturowej, a nawet cywilizacyjnej. Autor *Jolanty*, obierając za wzór jednoaktówki Maeterlincka, ukazuje konflikt dwóch dróg poznania – kontemplacyjnego i aktywnego, związanego z filozofią życia. Konflikt ten potęgowany jest przez intensyfikację sytuacji w krótkiej formie oraz żywioł liryczny wpływający na charakter wypowiedzi. Sztuka Audena, stworzona specjalnie dla teatru eksperymentalnego, wprost wskazuje na formę jako wyraz poszukiwania nowych rozwiązań wobec stagnacji klasycznego teatru angielskiego. Jednoaktówka Audena brała również udział w kształtowaniu się nowych wzorców społecznych – w tym przypadku marksistowskich, w opozycji do władzy burżuazji. Zarówno dramat w jednym akcie, jak i poemat dramatyczny pojawiały się w teatrze w momencie poszukiwania nowej formuły dramatu i teatru. Jednoaktówka stawała się miejscem eksperymentu dramatycznego i teatralnego, jak w soczewce skupiając najważniejsze problemy i rozwiązania. Poemat dramatyczny wprowadzał zaś do tej krótkiej formy chaos rodzajowy i gatunkowy, który jedyny był w stanie opisać formującą się dopiero nową rzeczywistość – czy to polityczną, czy społeczną, czy w końcu psychiczną lub duchową.

Słowa kluczowe: jednoaktówka, teatr, eksperymentalny, tożsamość, forma

* Doktor, historyk literatury i teolog, sekretarz Pracowni Historii Dramatu 1864–1939 przy Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Główne zainteresowania naukowo-badawcze: dramat i teatr przełomu XIX i XX wieku; teologia dramatu i teatru; dramat pisany przez kobiety.

E-mail: agnieszka.skorzewska@gmail.com | ORCID: 0000-0002-1213-0027.

Dramatic Poem in One Act: A Poetic Stream in a Concise Form

Ibsen – Leszczyński – Auden

Abstract: This article offers an analysis of *The Warrior's Barrow* (1850) by Henrik Ibsen, *Jolanta* by Edward Leszczyński (1904) and *The Dance of Death* by Wystan Hugh Auden (1933) to find out how dramatic poem is realized in a one-act play. Ibsen's drama was written that at a time when not only Norwegian theatre was formed, but also Norwegian identity and language. To tell the Viking's story, Ibsen chose a form that opposed the classic Danish theatre dominant at that time. Accordingly, Ibsen's play served political and social goals as a separate, special story about the Norwegian soul. In turn, Leszczyński's work fits in with the modernist search for a new form of drama and theater in the world of cultural and even civilization breakthrough. The author of *Jolanta*, choosing Maeterlinck as his model, shows the conflict of two ways of cognition – contemplative and active, related to the philosophy of life. This conflict is compounded by the intensification of the situation in the short form and the lyrical element influencing the nature of the utterance. Auden's play, created especially for experimental theater, directly points to form as an expression of the search for new solutions to the stagnation of classical English theater. Auden's one-act play also took part in shaping new social patterns – in this case Marxist ones, in opposition to the power of the bourgeoisie. Both – the one-act play and the dramatic poem – appeared in the theater at the time of searching for a new formula for drama and theater. The one-act play became the site for a dramatic and theatrical experiment, focusing the most important problems and solutions. The dramatic poem introduced to this short form a generic chaos, which was the only one means to describe the new reality that was just emerging – whether political, social, or psychic and spiritual.

Key words: one-act play, theatre, experimental, identity, form

W pracach historyczno- i teoretycznoliterackich o poemacie dramatycznym uwaga badaczy skupia się zazwyczaj na rozbudowanych tekstach, bogatych w liryczne monologi, sięgających w tekście i realizacji teatralnej po środki wyrazu z różnych sztuk. Wystarczy przywołać takie tytuły, jak: *Peer Gynt*, *Faust*, *Dziady*, *Beniowski*, *Tragedia człowieka*, *Uczta Herodiady*, *Morderstwo w katedrze*. W historii literatury znajdujemy jednak również takie teksty, które, choć mają podtytuł „poemat dramatyczny” lub takie określenie jest wobec nich stosowane, w swojej objętości nie przypominają wymienionych wyżej utworów. Punktem wyjścia dla tego artykułu było pytanie, co sprawiło, że omawiany gatunek, mimo kojarzącego się z nim bogactwa formy i treści, był również realizowany w krótkich formach. Tekst ten nie pretenduje do bycia całościowym omówieniem problemu. Warto jednak zasygnalizować pewne rozpoznania i problemy, które potem mogłyby zostać rozwinięte w obszerniejszym opracowaniu. Tym bardziej, że w dotychczasowych badaniach nad poematem dramatycznym zagadnienie „krótkiej formy” nie było podejmowane w sposób systematyczny.

Analizie zostaną poddane trzy teksty, które wpisują się w procesy przemiany dramatu i teatru w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, pochodzące z różnych kręgów kulturowych. Dzięki temu możliwe będzie wstępne uchwycenie powodów, jakie mogły stać za realizacją poematu dramatycznego w formie jednoaktówki. Analizie zostaną poddane dramaty: *Grób Hunów* Henryka Ibsena (1850), *Jolanta* Edwarda Leszczyńskiego (1904) oraz *The Dance of Death* Wystana Hugh Audena (1933).

Jednoaktówka i poemat dramatyczny – krótka historia przemiany

Szukając odpowiedzi na pytanie, jak poemat dramatyczny realizowany jest w dramacie w jednym akcie, warto przypomnieć dzieje jednoaktówki i jej miejsce w życiu teatralnym. Poniżej naszkicowane zostały jedynie ogólne ramy¹, na tle których będą prowadzone późniejsze rozważania dotyczące wybranych utworów, ze szczególnym zwróceniem uwagi na te elementy, które pojawiają się w omawianych poematach.

W wieku XVII, kiedy zaczęła się kariera jednoaktówki, forma ta była wyrazem sprzeciwu wobec ówczesnych, klasycznych norm dramaturgicznych. Treść krótkich dramatów była w większości komediowa, wystawiały je teatry objazdowe. W związku z tym ich popularność związana była z łatwym do nich dostępem. To z kolei wpływało na odbiór jednoaktówki jako formy plebejskiej, nieskomplikowanej, niosącej prostą rozrywkę. W wieku XVIII i na początku XIX ta forma dramatyczna święciła triumfy na scenach. Trzeba zaznaczyć, że była ona wówczas silnie związana z muzyką czy baletem. Jednoaktówki, budowane na wzór pełnych dramatów jako minidramat, pisano jako „sztuki dobrze skrojone”, których miarą była sceniczność i zadowolenie publiczności.

Nie można jednak zapominać o innych, choć mniej widocznych nurtach w początkowej fazie rozwoju jednoaktówki. Miały one bowiem wpływ na to, jak od połowy XIX wieku rozwijała się ta forma. Chodzi o przysłowie dramatyczne (np. dzieła Théodore’a Leclercq’a) czy małe sztuki Alfreda de Musseta, które związane były bardziej z dramatami książkowymi (do nich później nawiązywali Hugo von Hofmannsthal czy August Strindberg). Liryczne w tonie, ale przeznaczone na scenę były z kolei melodramy (sceny liryczne). Ich pierwszą i wzorcową realizacją był *Pigmalion* Jeana Jacquesa Rousseau:

W scenie lirycznej nacisk padał na sytuację dramatyczną, a zredukowana akcja – skupiona na monologu pisanym prozą poetycką, który wprowadzał żywioł subiektywizmu – przekształcała się w akcję wewnętrzną. Jej celem było przedstawienie stanu duchowego bohatera. Sprzyjał tym zadaniom rozmiar, a krótkość nie oznaczała tutaj jedynie zmniejszenia (w stosunku do pełnoprawnej tragedii), lecz kondensację siły wyrazu (Rusek 2007: 23).

Ów nowy gatunek, w zamyśle Rousseau, stał w opozycji do dramatu klasycznego, choć jednocześnie autor zwracał uwagę na inspirację tragediami greckimi. Wielotworzywość

¹ Szczegółowy opis ewolucji tej formy znajduje się m.in. w pracy Marty Rusek (2007: 17–47).

jednoaktowego dramatu mogła wystąpić tylko pod warunkiem, że temat dotyczył rzeczy najważniejszych i nosił znamiona tragizmu. Jednoaktowe tragedie realizował wcześniej John Milton (*Samson walczący* 1671), a w XVIII wieku: Gotthold Ephraim Lessing (*Philotas* 1759), Heinrich Heine (*William Ratcliff* 1822). W pierwszej połowie XIX wieku powstały z kolei paraboliczne jednoaktówki Aleksandra Puszkina (*Skąpy rycerz*, *Mozart i Salieri*, *Gość kamienny* i *Uczta podczas dżumy*).

Nurt liryczny w jednoaktówce XVII, XVIII i początku XIX wieku nie był szeroki, jeśli chodzi o reprezentację na scenach czy w wydaniach książkowych. Tu dominowała jednoaktówka jako forma zapewniająca rozrywkę, moralizatorstwo, dydaktykę. Jednak to właśnie te utwory nadały ton eksperymentowi, którego polem stał się dramat w jednym akcie. Tak jak w XVII stuleciu, tak i na przełomie wieków XIX i XX jednoaktówka była używana jako forma sprzeciwu wobec skostniałych wzorców teatralnych (zob. Cuddon 1982: 464; Rusek 2007: 49–53). Pojawiała się na wielu scenach eksperymentalnych, jak Théâtre Libre, Freie Bühne i innych tego typu. Korzystali z niej naturaliści, impresjoniści, symboliści czy ekspresjoniści. „W ramach naturalistycznych tendencji jednoaktówka uczestniczyła w demitologizacji teatru, zaś w symbolicznym nurcie współtworzyła myślenie o scenie jako o miejscu rytuału i obrzędu” (Rusek 2007: 50). Na przełomie XIX i XX wieku nastąpiło przeobrażenie formy, funkcjonowania i odbioru jednoaktówki, która, zgodnie z założeniem Strindberga (*O nowoczesnym dramacie i teatrze* 1889; Strindberg 1993: 376), miała stać się „formułą przyszłego dramatu”. Wiązało się to zaś z ówczesnym kryzysem wielowątkowego dramatu akcji. Jednoaktówka była prosta przez swoją objętość, a jednocześnie złożona przez kondensację treści. To było m.in. powodem jej popularności wśród eksperymentatorów teatru i dramatu. Na początku XX wieku po jednoaktówkę sięgali Kadinsky, Kokoschka, Stramm. W latach 20. Cocteau, Schlemmer, w Polsce np. Tytus Czyżewski czy Józef Czechowicz. Lata 50. i 60. zaś to złoty okres rozwoju tej formy dramatycznej, związanej wówczas z teatrem awangardowym i dramatem absurdu.

Niejednoznaczność, migotliwość, otwarta struktura to cechy poematu dramatycznego – gatunku, który pojawił się w romantyzmie (Ginkowa 1997: 708). W samym poemacie, wobec ściśle skodyfikowanej poetyki klasycznej, w XIX wieku doszło do rozluźnienia wymogów, tak że w końcu przestał posiadać on wyraźne wyznaczniki gatunkowe. Zasadniczo jednak używano tego określenia dla utworów dłuższych, o kompozycji fragmentarycznej, w których znajdowały się elementy liryki, epiki i dramatu (Skwarczyńska 1971: 263). Istotne były subiektywizm i liryczne, refleksyjność, nasycenie środkami poetyckimi, monologiczność, a jednocześnie narracyjność i fabularność, konkretne sytuacje dramatyczne. W poemacie dramatycznym obok siebie znaleźć mogły się wzniosłość i tragizm oraz elementy groteskowe, komiczne lub ironiczne. Jak zauważają badacze, niemożliwa jest ścisła klasyfikacja tego gatunku, a jego rozumienie zależy przede wszystkim od tego, jakie nadał mu autor tekstu dramatycznego (Jedynak 1995)².

² W romantyzmie taką klasyfikację gatunkową swoim utworom nadali m.in. George Byron (*Kain: poemat dramatyczny w trzech aktach*), Fryderyk Schiller (*Wallenstein* 1798–1799), Adam Mickiewicz (*Dziady* 1820–1823, 1832), Juliusz Słowacki (*Ksiądz Marek* 1842–1843), Zygmunt Krasiński (*Nieboska komedia* 1843), Cyprian Kamil Norwid, (*Promethidion* 1851). Poemat dramatyczny był jednak zbyt atrakcyjną formą, by zamknąć się tylko w twórczości romantyków. Do określenia tego sięgał m.in. Henryk Ibsen (*Peer Gynt* 1867), Dylan Thomas (*Pod mlecznym lasem* 1953), Romain Weingarten (*Lato* 1965).

Autorzy omawianych tekstów zdecydowali się na stworzenie utworu dramatycznego w jednym akcie, z podtytułem „poemat dramatyczny” (*Grób Hunów, Jolanta*) lub określanym tak w literaturze przedmiotu (*The Dance of Death*). Co zatem mogło stać za wyborem takiej, a nie innej formy i do czego prowadziło w odbiorze utworu?

Henryk Ibsen, *Grób Hunów* (1850)

Grób Hunów (nor. *Kjempehaien*), wydany w 1850 roku, był drugim dramatem napisanym przez dwudziestoletniego Ibsena, a pierwszym, który został wystawiony na scenie³. Był to również pierwszy poemat dramatyczny autora. Pozostałe to *Brand* oraz *Peer Gynt*. Tylko w przypadku omawianego utworu poemat został zrealizowany jako jednoaktówka.

Koncepcja *Grobu Hunów* zrodziła się z konkretnych potrzeb budzącego się społeczeństwa norweskiego. Kiedy w roku 1849 Ibsen przeniósł się do Chrystianii, wpadł w wir walk o nową wizję kultury norweskiej. Wiek XIX to czas, w którym Norwegowie odkrywali na nowo swoją tożsamość oraz język – w opozycji do Duńczyków (z którym to królestwem Norwegia pozostawała w unii do 1814 roku) oraz Szwedów (z którymi Norwegia pozostawała w unii do 1905 roku). Sceną, nomen omen, na której dokonywała się ta przemiana, był do drugiej połowy XIX wieku teatr.

[To] do początku lat sześćdziesiątych XIX wieku najważniejsza arena interakcyjnego kształtowania się wspólnoty narodowej i performatywnego konstruowania narodowej tożsamości Norwegów. Towarzystwa dramatyczne, które powstawały w całym kraju już u schyłku wieku XVIII, działały przez całe pierwsze półwiecze jako centra życia publicznego. [...] Obecność Ibsena w życiu teatralnym Bergen i Kristianii nie była więc przypadkiem, ale gestem świadomego włączenia się w proces konstruowania wspólnotowej tożsamości i świadomości. (Partya 2016: 119)

Młody Ibsen, znalazłszy się w takim środowisku i mając już za sobą pierwsze próby poetyckie i dramatyczne, skierował swoją uwagę ku dramatowi, w którym norweska historia odgrywała najważniejszą rolę. Pracując w redakcji tygodnika „Andhomer”, badał przeszłość narodu norweskiego, poznawał sagi, pisał o nich rozprawy. Ibsen pozostawał wówczas pod wpływem duńskiego pisarza Adama Oehlenschlägera. Podobnie jak on, wplatał w swoje utwory wydarzenia historyczne istotne dla Norwegii (Oehlenschläger dla Danii) i starożytnego świata. W tym samym roku, w którym Ibsen wydał i wystawił *Grób Hunów* na scenie norweskiej w Chrystianii, Olle Bull, norweski skrzypek, założył w Bergen teatr narodowy. Rok później zatrudnił w nim Ibsena jako dramaturga i reżysera. Autor *Domu lalek* pełnił tę funkcję do 1857 roku, a potem wrócił do Chrystianii, tym razem do Norweskiego Teatru Kristiania. W 1864 roku, wyjeżdżając z Norwegii, zakończył narodowy etap swojej twórczości dramaturgicznej i teatralnej.

Ibsen był tym dramaturgiem, który zaangażował się w tworzenie narodowej sceny norweskiej, szukając dla niej odpowiedniego wyrazu. W tym kontekście należy spojrzeć

³ Pierwszym był dramat *Katylina* (1849), którego akcja działa się w starożytnym Rzymie.

na jego pierwszą wystawioną sztukę. Perspektywę badawczą nadaje również spostrzeżenie Ewy Partygi z artykułu *Ibsena i Czechowa gry genologiczne*:

Obaj intensywnie i aktywnie poszukiwali nowych form dramatycznych, testując na wiele sposobów i kwestionując nie tylko formy zastane i już skostniałe, ale też świeże [...]. Obaj pisarze szukali bowiem nowych rozwiązań jakby pod wpływem nominalistycznego założenia, że nie ma dostępu do świata jako takiego, niezależnego od sposobu jego opisywania. [...] Dlatego w analizie ich twórczości szczególnie przydatne okażą się pytania o to, do jakich potrzeb odbiorcy odsyłają ich dzieła, na jakie potrzeby odpowiadają i jakie potrzeby kreują. (Partyga 2007: 79–80)

Idąc tym tropem, należy zadać pytanie, co takiego zadecydowało, że Ibsen dla swojego drugiego dramatu, napisanego w bardzo konkretnym celu, wybrał formę jednoaktową, w dodatku z podtytułem „poemat dramatyczny”?

Grób Hunów opowiada o tym momencie w dziejach Norwegii, w którym starą, nordycką wiarę zastępuje nowa wiara chrześcijańska. Akcja nie dzieje się jednak na terenach północnej Europy, a na południu kontynentu – na jednej z wysp w pobliżu Sycylii⁴.

Dramat, rozbity na dziewięć scen o nierównej objętości (niektóre są bardzo krótkie i zawierają tylko jedną kwestię), rozpoczyna się i kończy liryczną wizją Blanki. Choć w połowie XIX wieku jednoaktówki tworzone jeszcze w schemacie sztuki dobrze skrojonej, w tekście Ibsena widać już przesunięcie ciężaru na moment czy sytuację. Blanka rozmawia z ojcem o swoich wizjach i to one oraz przekonanie, że widzenie oczyma duszy jest tak samo wartościowe jak to oczami ciała, są centrum ich refleksji. Podobnie w scenie na statku

⁴ Ponieważ *Grób Hunów* nie jest powszechnie znanym dramatem Ibsena, poniżej znajduje się streszczenie utworu.

Na jednej z wysp w pobliżu Sycylii mieszkają starzec Roderyk oraz młoda dziewczyna Blanka – jego przybrana córka. Przebywają oni w pobliżu ruin miasta, złupionego dziesięć lat wcześniej przez najeźdźców. To właśnie z tej pożogi uratowała się dziewczyna, a uciekając, znalazła w rozpadlinie rannego wojownika. Opatrzyła go i pielęgnowała, aż wyzdrowiał. Od tego momentu oboje żyją samotnie na wyspie, zajmując małą chatkę w głębi wyspy. Codziennie zaś chodzą nad brzeg morza, gdzie wznosi się kopiec, o którym Roderyk mówi, że jest grobem Hunów i że pochowani są tam wojownicy. Blanka, piękna dziewczyna o południowej urodzie, zanoszą na grób kwiaty i plecie z nich wieniec.

Roderyk opowiadał Blance o ziemi wikingów, z której pochodził. Dziewczyna, zafascynowana historiami starca o białej ziemi Północy, o jej kulturze, zwyczajach i bogach, śni na jawie o swojej podróży w tamte strony. Symbolem tego są białe łabędzie, które z Północy przylatują zimą na sycylijską wyspę.

Na wyspę przybywa Gandalf, syn króla wikingów, chcący pomścić ojca, który zginął w walce i nie został pochowany. Jest z nim stary towarzysz broni jego ojca, Asgaud, oraz młodzi wikingowie, a także skald Hemming. Intencja Gandalfa oraz Asgauda jest jasna – chcą pomścić króla. Starego wojownika mierzi jednak zachowanie młodszych, dla których od tradycji ważniejsze są łupy i to dla nich są chętni ryzykować.

Po przybyciu na wyspę wikingowie rozdzielają się, a Gandalf natrafia na mogiłę, przy której spotyka Blankę. Ta opowiada mu historię wyspy, a młody wódz zakochuje się w dziewczynie i postanawia odstąpić od zemsty. W tym czasie pozostali członkowie wyprawy znajdują Roderyka i przyprowadzają do Gandalfa. Chcą zabić starca w akcie zemsty, a dziewczynę wziąć ze sobą na statek. W czasie rozmowy okazuje się, że dziesięć lat wcześniej wyspę najeźdźczyli wikingowie, których królem był Roderyk, ojciec Gandalfa. Wśród ocalałych znalazł się zaś Asgaud. Popłynął on w poszukiwaniu syna wodza, by ten go pomścił. Roderyk, który wcześniej mówił Blance, że przylatują na wyspę na statku kupieckim akurat w czasie najazdu i walczył z rozbójnikami, teraz przyznaje się do swojego prawdziwego pochodzenia. Wyznaje też, że w mogile ozdabianej codziennie kwiatami złożył swoją broń i tożsamość walczącego wikinga, kiedy pod wpływem Blanki – będącej chrześcijanką – zrozumiał, jak błędne było jego dotychczasowe życie.

Gandalf wraca na Północ, a Blanka udaje się wraz z nim. Asgaud, który przywiązany jest do starych wierzeń, postanawia płynąć na Islandię, gdzie nowa wiara, którą nazywa zarazą, jeszcze nie dotarła. Roderyk, wraz ze skaldem Hemmingiem, który podczas podróży po wodach Południa również przyjął chrześcijaństwo, zostają na wyspie.

wikingów ujawnia się pęknięcie, gdy zamiary starego Asgauda rozmijają się z tym, czego pragną młodzi wojowie. Idąc za klasyfikacją zaproponowaną przez Martę Rusek, dramat ten można nazwać „jednoaktówką rozpoznania” (Rusek 2007: 103). Do owego rozpoznania dochodzi na kilku poziomach. Pierwszy to ten, gdy Roderyk ujawnia swoją tożsamość. Drugi, gdy bohaterowie stają wobec prawdy, że oto stare wierzenia definitywnie odchodzą, a na ich miejsce wchodzi nowa, chrześcijańska wiara. Wreszcie trzeci, wyrażony na samym końcu, ujawnia się w przekonaniu, że choć stara wiara wikingów przemija, to związana z nią tradycja, kultura, siła narodu przetrwa i objawi się również w nowej wierze.

Blanka to widząca, wieszczka. Zafascynowana opowieściami Roderyka o Północy i o wikingach, na ich podstawie snuje swoje wizje. W pierwszej z nich zwraca uwagę na ruiny antycznej świątyni i wspomina bogów, którzy przeminęli. Nie odnosi się jednak do nich negatywnie. Zauważa tylko, że są już martwi. Klamrą dla dramatu jest monolog Blanki. Również dotyczy on bogów przemijających, ale jednocześnie, inaczej niż na początku, związane z nimi tradycje nie są martwe, a pozostaną na wieki żywe:

W drogę! Odważnie! Radością wezbrane
Niech dążą dusze, hen! w strony kochane!
Wkrótce rozblaski rozłocą lawiny,
Wkrótce Wikindzy żyć będą li w baśni,
Śniący w mogiłach wśród śnieżnej krainy!
Znikają czasy dawne, w nowej jaśni
Legendą będą walki i wyprawy,
I czyn Wikingów odważny, lecz krwawy!
Młot Thora leży już w przeszłości pyle,
Nadchodzą inne, zbożne, wzniosłe chwile! –
Lecz wierzymy słowom jasnego Baldera:
Przeszłość się zmienia, ale nie zamiera, -
Acz będą groby, a w nich przeszłe chwile,
Na tych mogiłach wzrośnie kwiatów tyle,
Że z mogił wstanie Północ odrodzona,
I wielka, można, przenigdy nie skona!!
(Ibsen 1926: 32)

Rozpoznanie, którego doświadczają postaci dramatu, dokonuje się w sytuacji granicznej, w momencie zmiany istotnej dla ludu wikingów, a potem narodu norweskiego. Ibsen, wykorzystując luźną formułę poematu dramatycznego, chce dotrzeć do źródeł tożsamości narodu. Mogiły wikingów to nie znak upadku. One stały się żyzną glebą, na której wyrosła wspaniała Północ. Takie podejście do materii dramatu i roli teatru przywodzi na myśl działalność Ludwiga Holberga, duńskiego dramaturga tworzącego w XVIII wieku. Wielokrotnie mówił on o konieczności pracy nad świadomością przynależności do jednego narodu (myśląc tu o Duńczykach i Norwegach, w odróżnieniu od Szwedów) oraz o pracy na rzecz podniesienia rangi rodzimej kultury. Teatr Holberga był klasycznym teatrem komediowym. Ibsen, w duchu narodowego romantyzmu, również dążył do wzmocnienia wśród Norwegów narodowej tożsamości i odrębności. Zależało mu też, jak i innym norweskimi twórcami teatralnym w XIX wieku, na zrehabilitowaniu języka norweskiego, który traktowany był jako prymitywniejszy, używany tylko przez niższe warstwy, w przeciwieństwie

do królewskiego języka duńskiego⁵. Stworzenie dramatu, gdzie kultura norweska jawi się jako coś pożądanego, upragnionego tak bardzo, że można dla niej zrezygnować ze swojego dotychczasowego życia, jak dzieje się to w przypadku Blanki, wpisywało się w tę walkę o tożsamość.

Jednym z elementów tego odróżnienia od kultury duńskiej mógł być także gatunek. Poemat dramatyczny, nawet z elementami tragicznymi, jest na przeciwnym biegunie od dramatu klasycznego wystawianego na ówczesnej scenie w Kopenhadze (Fulsas et al. 2018: 9–38). Romantyczny bunt formalny wobec klasycyzmu wiązał się tu z buntem na tle narodowym. Ibsen, szukając nowej formy dramatycznej, wzbudzającej w odbiorcy pożądaną dumę z bycia Norwegiem i mówienia w języku norweskim, zrywał z tym, co kojarzyło się z Duńczykami. Przypomnijmy raz jeszcze, że teatr był wówczas areną walki politycznej i społecznej. Cóż mogło być bardziej odległego od klasycznej tragedii lub komedii w trzech aktach niż jednoaktowy poemat dramatyczny? Powtarzany wielokrotnie przez Blankę zachwyty nad sagami wikingów zwraca uwagę na żywioł liryczny i żywioł opowieści przekazywanej ustnie z pokolenia na pokolenie, niczym zakłęcie. Co ciekawe, wartość tę najwyraźniej widzi dziewczyna ze słonecznego Południa, która nie miała do czynienia ze śnieżną Północą, a jednak, pod wpływem opowieści, zakochała się w niej. To, co początkowo wyobrażone, staje się realne. W związku z tym zwraca uwagę w tym dramacie również żywioł słowa. Wszelka akcja zachodzi właśnie w słowach, w opowieści: o bogach Północy, o najeździe wikingów na wyspę Blanki, o wyprawie Asgauda w poszukiwaniu Gandalfa. Odbiorca nie widzi tych wydarzeń bezpośrednio na scenie – widzi je przez opowieść. Co stawia go w pozycji podobnej do tej, w jakiej była Blanka wobec opowieści Roderyka. I tak jak ona zachwyciła się jego sagami, tak widzowie mogą się zachwycić tą nową opowieścią. Słowo może ucieleśnić się, jak w przypadku bohaterki dramatu.

To skondensowana forma jednoaktówki dała możliwość stworzenia opowieści początku. Chrześcijaństwo przyszło do Norwegii w X wieku. Do tej pory Kościół Norwegii, protestancki w tradycji ewangelicko-augsburskiej, jest Kościołem państwowym. Ibsen nie tworzy w *Grobie Hunów* opozycji tradycja norweska–tradycja chrześcijańska. Wskazuje natomiast, że chrześcijaństwo oczyściło tradycję wikingów z tego, co było w niej związane z chciwością i agresją. Znakiem tego jest właśnie mogiła, w której Roderyk złożył swoją broń. Blance przekazał natomiast to, co najpiękniejsze i najwartościowsze w życiu Północy. Ona, wraz z Gandalfem, niesie to z powrotem na norweską ziemię. Znamienne jest to, że Asgaud powierza parę Balderowi – bóstwu kojarzonemu z dobrem, pięknem i mądrością, mówi zaś o tym, że na młocie Thora – boga wojny, pojawiła się rdzawa rysa. Zwiastuje ona koniec jego panowania wśród wikingów.

Jednoaktówka w swoim głównym założeniu miała być źródłem prostej rozrywki, trafiającej od razu ze swoim przekazem do odbiorcy. O takiej jej roli, mimo oryginalności,

⁵ Problematyka związana z językiem norweskim – jego odmianami, pochodzeniem, współczesną wersją – jest wielowarstwowa. Dość powiedzieć, że obecnie istnieją dwa standardy zapisu języka norweskiego: *bokmål* – język duński z silnymi naleciałościami norweskimi, oraz *nynorsk* – opracowany w XIX wieku na podstawie dialektów pierwotnego języka norweskiego. „Taka sytuacja jest wynikiem językowych rewolucji, których apogeum przypada właśnie na czasy Ibsena. Wiek XIX był w Norwegii okresem przebudzenia narodowego, renesansu kulturowego oraz początkiem drogi do niepodległości (osiągniętej ostatecznie w roku 1905). Szczególnej wagi nabrała w tym okresie kwestia językowa i narastający później aż do czasów współczesnych spór o normy i standardy językowe. Debatowano między innymi nad utworzeniem jednej wspólnej dla wszystkich Norwegów wersji języka norweskiego, do czego ostatecznie nie doszło” (Maćkała 2015: 108–109).

o której była mowa wcześniej, warto również pamiętać, biorąc pod uwagę kontekst powstania omawianej sztuki. Wybór formy i gatunku *Grobu Hunów* wydaje się zatem wynikać z tego, do jakich wniosków miał doprowadzić ów dramat widzów oglądających go na scenie. W przedstawionej perspektywie poemat dramatyczny w jednym akcie to zwarta opowieść mitycznego początku, która powinna wzbudzać poczucie przynależności do narodu norweskiego, oswajać z językiem jako nośnikiem konstytuujących tożsamość wartości oraz zwykłą, ale jakże potrzebną dumę z bycia Norwegiem.

Edward Leszczyński, *Jolanta* (1904)

Poemat dramatyczny w jednym akcie Edwarda Leszczyńskiego przywoływany jest zazwyczaj jako przykład realizacji maeterlinkowskiej wizji dramatu i teatru. Warto więc rozpocząć od tego, co sam autor *Ślepców* pisał na ten temat:

Osią tych drobnych dramatów była trwoga przed Nieznanym, które nas otacza [...]. Ów pierwiastek nieznaną najczęściej przybierał postać śmierci. Nieskończoną, straszną, posępnie czyhającą obecnością Śmierci była przesycona atmosfera tych dramatów. problem bytu rozwiązywała tylko zagadką jego unicestwienia. (Maeterlinck 1903: 90–91)

Akcja *Jolanty* toczy się w nieokreślonym zamku, w którym mieszkańcy żyją-nie żyją pod wodzą Starców, czekając na zbawiciela. Gdy pojawia się tytułowa bohaterka, w ich skupione trwanie wkrada się niepokój. Zaczynają sobie przypominać poprzednie życie. Jolanta dyskutuje ze Starcami nad sensem ich pobytu w zamku i nad sensem życia w ogóle. Oni prezentują postawę bierną – kontemplacji, wyczekiwania. Ona zaś jest znakiem życia, aktywizmu. Starcy działają w przestrzeni mrocznego zamku – znakiem Jolanty jest słońce. Zarówno ona, jak i Starcy ubrani są w białe szaty. Poeta oraz pozostali mieszkańcy zamku mają szaty czarne. Jolanta w końcu opuszcza zamek, do którego nie przybywa żaden Mejsasz. Ale to opuszczenie również wzbudza niepokój – tłum idący za dziewczyną porusza się miarowo, jednostajnie i w niczym nie przypomina zapowiadanego przez nią życia. Dramat kończy się monologiem Poety, który stoi między ołtarzem Starców a drzwiami życia, decydując, którą drogę wybrać. Ostatecznie nie padają żadne słowa, scenę wieńczy tylko gest Poety wskazującego na tłum „jakby wielką rzecz zrozumiał”.

Jolancie postawa Starców kojarzy się ze śmiercią. Natomiast Starcy swój bezruch odczytują jako przezwycięzenie śmierci na drodze do prawdziwego życia. Dramat Leszczyńskiego nazywany jest dramatem idei (Rusek 2007), w którym postaci są typami⁶. Poza główną bohaterką nie znamy ich imion. Urywki wspomnień wypowiedzianych przez mieszkańców pod wpływem obecności Jolanty sugerują tylko, kim mogli być, ale tak naprawdę dla wymowy dramatu nie jest to istotne. Najważniejszy jest konflikt dwóch postaw – kontemplacji i życia.

⁶ „Naznaczenie ciała ludzkiego osobliwością przez mechanizację jego ruchów, uwznioślenie, hieratyczność i spowolnienie gestów czy wręcz zupełne ich zawieszenie miało wedle Maeterlincka odebrać scenicznym działaniom pozór realności i dzięki temu odsłonić niewidzialne życie duszy, ukryte pod grubą warstwą rutynowych, pragmatycznych zachowań” (Borowski 2009: 84).

Wyrzeczenia się życia obecnego w oczekiwaniu na życie pełne oraz filozofia życia aktywizująca człowieka tu i teraz.

Jednoaktówka symboliczno-poetycka, do której zalicza się *Jolanta*, ukazywała dramat człowieka zdeterminowanego, tego, który nie jest wolny i staje wobec konieczności poznania, dotarcia do zagadki bytu. Jednak na samym początku tej drogi napotyka on wielką trudność, jaką jest konieczność wybrania drogi poznania – przez kontemplację lub czyn. Każdy musi tego wyboru dokonać sam, jak czyni to Poeta, będący jednocześnie komentatorem w dramacie Leszczyńskiego.

Małgorzata Sugiera wykazywała, że Maeterlinck doskonale znał reguły teatralne (Sugiera 1995: 576–577). Jego jednoaktówki wiązały się z nowym sposobem scenicznej ekspresji, w opozycji wobec dotychczasowych wzorców, w której sytuacja, nastrój, uchwycenie chwili granicznej domagało się od widza aktywnego uczestniczenia – ale nie przez działanie, a przez namysł i przede wszystkim odczucie. Inaczej sama historia była zupełnie niezrozumiała. Dramat sytuacji przywołał na myśl żywy obraz, którego sens mieli odkryć w samych sobie oglądający. W podobny sposób możemy spojrzeć na dramat Leszczyńskiego. Widzowie, wraz z mieszkańcami zamku i Poetą, muszą rozstrzygnąć, którą drogą poznania chcą iść. Każdy powinien zrobić to sam, rozważając za i przeciw w swoim wnętrzu. Krótka forma intensyfikowała treść, ale również nie dawała wiele czasu do namysłu. Tak, aby jak najmniej miejsca oddać rozumowym wyborom.

W dotarciu do swojego serca pomagała również hybrydowa forma poematu dramatycznego. Jak zauważa Rusek: „Napięcie rodzi się zatem na różnych płaszczyznach dramatu w obrębie ich opozycyjnie dobranych elementów, nie potęguje się jednak linearnie, ale fluktuuje wraz z kolejnymi starciami” (Rusek 2007: 130). Owa fluktuacja wspierana jest przez żywioł liryczny jednoaktówki Leszczyńskiego. Przede wszystkim, co już zostało wspomniane, komentatorem wydarzeń na scenie, który nadaje ton patrzeniu na sytuację, jest Poeta. Starcy odwołują się do języka biblijnego – w treści i w formie. *Jolanta* zaś, po przemianie i wyborze drogi słońca mówi coraz dynamiczniej, ekspresywniej, krócej. Jak widać ów żywioł liryczny jest tym żywiołem, w którym mieszają się różne style: patos Starców, modlitwy, dziecięce opowieści o słońcu, wspomnienia mieszkańców, wizje *Jolanty*, rozważania Poety.

Również w wyborze formy dramatycznej Leszczyńskiego zobaczyć możemy wspomnianą już opozycję: bierność–życie. Sama jednoaktówka jako taka, ze swoją kondensacją – w tym przypadku sytuacji – z generowaną przez jej krótkość intensywnością, staje wobec poetyckiego strumienia, który wartko pędzi, przynosząc coraz to nowe refleksje. Moment, który podkreśla dramat w jednym akcie, skondensowana jedność czasu, miejsca i akcji, jest rozsadzany przez poetyckie słowo. Ono z kolei swoją intensywnością zawdzięcza wielości i różnorodności.

Choć autor *Atlantydy* bezsprzecznie inspirował się twórczością Maeterlincka, to jego dramaty nie są biernym odwzorowywaniem dzieł mistrza. Leszczyński wpisywał się w nurt poszukiwań nowej formy dramatu, czego wyrazem był między innymi podtytuł określający gatunek, a raczej wskazujący nastawienie, z jakim należy ów dramat odczytywać. Niejednoznaczność gatunkowa i zwarta forma wskazywały na odczytanie intuicyjne, z wnętrza, ponad rozumowym poznaniem.

Wystan Hugh Auden, *The Dance of Death* (1933)

The Dance of Death W.A. Auden stworzył na zamówienie londyńskiej The Group Theatre. Początkowo miał to być scenariusz baletu opartego na micie Orfeusza i Eurydyki. W trakcie prac nad sztuką Auden zarzucił zupełnie tę ścieżkę, rozwinął natomiast motyw tańca śmierci i tak też zatytułował swój poemat dramatyczny. Ukazał się on drukiem 9 listopada 1933 roku, a został wystawiony dwa razy⁷. Warto zaznaczyć, że Auden nie tylko napisał tę sztukę specjalnie dla The Group Theatre, ale również uwzględnił w niej metodę pracy grupy i ćwiczenia, które wykonywali aktorzy. Wystawienie dramatu, określanego mianem marksistowskiego (aczkolwiek sam Auden później się od tego odżegnywał) (Replogle 1965: 590), w lewicowym, awangardowym, eksperymentalnym londyńskim teatrze przyniósł poecie niezwykłą popularność.

W *Programie*, jaki przygotowano z okazji wystawienia sztuki, pojawiło się streszczenie autorstwa samego Audena, które rozpoczynało się słowami:

The Dance of Death jest satyrą na współczesne życie. Śmierć pojawia się jako tancerz. Konferansjer (*Announcer*) jest Losem oraz tubą Śmierci. Śmierć symbolizuje rozkład, który istnieje w rozwoju społeczeństwa klasowego. Nieustannie inspirowane i nieustannie zdradzane przez śmierć będącą wewnątrz niego, społeczeństwo to realizuje przede wszystkim Utopię, jedna po drugiej, tak naprawdę nie chcąc nowego życia, ponieważ „skrycie pragnie starego”. (Mendelson 1988: 534)⁸

Dramat ten jest wyjątkowo jasny w swoim przekazie. Nie ma tu żadnego symbolu – jest parabola. Już na samym początku Konferansjer wyznaje: „Tęgo wieczoru pokażemy Państwu upadek społeczeństwa klasowego, to, jak jego członkowie marzą o nowym życiu, ale skrycie pragną starego, a śmierć toczy ich od środka. Pokażemy Wam tę śmierć jako tancerza” (Auden 1988: 81). W tym momencie Chór odpowiada: „Nasza śmierć”⁹.

⁷ Po raz pierwszy w 1934 roku i był to spektakl prywatny, tylko dla członków The Group Theatre; po raz drugi w 1935 roku i przedstawienie grano przez dwa tygodnie. W obu przypadkach sztukę reżyserował Rupert Doone.

⁸ Wszystkie tłumaczenia tekstu Audena są własne.

⁹ Ponieważ dramat ten nie został przetłumaczony na język polski, a także nie jest bardzo znany i omawiany, poniżej znajduje się streszczenie utworu.

Akcja dramatu rozpoczyna się w nadmorskim kurorcie, a na scenie ukazany zostaje współczesny kult atletyzmu. W twórczości Audena jest to jeden z przykładów burżuazyjnej ucieczki od wszystkiego, co trudne. Scenę kończy komiczno-nostalgiczny „walc w starym stylu”. Członkowie Chóru zostawiają swoje ubrania na plaży i idą się kąpać. W tym czasie Tancerz przedstawia taniec wiecznego kręgu życia, podczas którego zabiera z plaży ubrania członków Chóru. Kiedy ci wychodzą z wody i nie znajdują odzienia, szybko dają się namówić Menadżerowi Teatru, żeby przywdziać uniformy z kosza z kostiumami. Okazują się one uniformami faszystowskimi. Konferansjer przekonuje Chór, żeby zachowywał się jak faszyci, a następnie, wraz z nim, obraża niemiecko-żydowskiego Menadżera Teatru. Scena ta prowadzi do następnego epizodu, w którym Chór jako angielski faszysta kieruje statkiem-państwem. W tym epizodzie wymagana jest aktywność widowni – wydając odpowiednie dźwięki, ma ona grać morze, sztorm oraz skały, o które rozbija się statek faszystów. Gdy to się już stanie, Tancerz upada w epileptycznych spazmach. Czasowo przywrócony do pionu przez zastrzyk przygotowany przez sir Edwarda, tańczy jako Pilot. Kiedy jeden z członków chóru wyłamuje się ze wspólnego głosu i sugeruje Tancerzowi samotny lot, ten próbuje podążyć za podpowiedzią, ale upada. W momencie śmierci wypowiada ostatnią wolę, która przekazywana jest przez Chór i Konferansjera. Wyśpiewują oni długą balladę – w niej zostaje wyłożona marksistowska

Mimo krótkiej, jednoaktowej formy i nieskomplikowanego przekazu, jeśli chodzi o treść, sztuka ta pełna jest różnorodnych odniesień gatunkowych, tekstowych i teatralnych. W literaturze dotyczącej utworu przywołuje się nazwiska: Williama Butlera Yeatsa, Jeana Cocteau, Bertolda Brechta, André Obeya; pojawiają się określenia gatunkowe: moralitet, melodrama i kabaret (Firchow 2002). Sam Auden nie przypisał swojego dramatu do konkretnego gatunku (jak było to w przypadku wcześniej omawianych dramatów), ale w omówieniach zawsze określany jest on jako *verse drama* (*dramatic poetry*, *dramatic verse*). Warto zatem przyjrzeć się, jak w kontekście wcześniej opisywanych tekstów Auden zrealizował poemat dramatyczny w formie jednoaktówki i w jakim celu to czynił.

W *Programie* do spektaklu autor napisał: „Dramat rozpoczyna się jako akt/działanie całej społeczności. Idealnie byłoby, gdyby nie było żadnych widzów. W praktyce każdy z widzów powinien czuć się jak dubler”. Z wyjątkiem Menadżera Teatru, który jest niemieckim Żydem, oraz sir Edwarda – fizyka z arystokracji, postaci w sztuce nie są zindywidualizowane. To spersonifikowane typy: Tancerz jest symbolem społeczeństwa kapitalistycznego; Chór to bezczynna burżuazja szukająca dla siebie przywódcy¹⁰; Konferansjer to agitator propagandy w każdym wydaniu (w następnych epizodach bez problemu zmienia swoją postawę, żeby dopasować się do nastroju). Postaci grające na scenie oznaczone są po prostu literami alfabetu łacińskiego, z kolei te grające między publicznością – literami alfabetu greckiego. Jak pisał sam Auden, dramat jako taki jest „uniwersalną, zrozumiałą dla wszystkich historią społeczeństwa albo pokolenia, w jakim został napisany”. W związku z tym, „podobnie i ten dramat [*The Dance of Death* – przyp. A.S.S.] nie nadaje się do analizy postaci, bo to jest właściwością powieści. Postaci dramatyczne są uproszczone, łatwo rozpoznawalne i nadreprezentacyjne”. Przywodzi to na myśl nadmarionetę Gordona Craiga, ale również „efekt obcości” Brechta. Na wpływ niemieckiego twórcy teatralnego na twórczość autora sztuki zwracają uwagę badacze Audena (Waidson 1975: 347–365), choć znów – sam autor nie przyznawał się do tych związków. Postaci dramatu jako typy przypominają te u Maeterlincka czy Leszczyńskiego. Jednak u nich odnosiły się do symbolu. Dramat Audena to zaś alegoria – groteskowa przypowieść. Pojawia się w niej, widoczny też u Ibsena, motyw opowieści, która porządkuje świat – wyjaśnia rzeczywistość i ukazuje prawa nią rządzące. Sposób przedstawiania następnych epizodów przywodzi na myśl żywe obrazy, które prześuwają się przed oczyma widzów.

Wykorzystanie elementów baletowych, muzyki i piosenek nie jest nowością, jeśli chodzi o jednoaktówkę. W XIX wieku wplatanie tańca czy muzyki do tej formy dramatycznej było bardzo częste. Auden, wbrew pozorom, w tym przypadku nie odchodzi daleko od jej pierwotnego kształtu¹¹. Procesyjność obrazów ma oczywiście przywodzić na myśl

teoria dziejów. Na końcu, przy akompaniamentcie Marsza weselnego Mendelssoona, pojawia się w towarzystwie dwóch młodych komunistów sam Karol Marx, ogłaszający: „Narzędzia produkcyjne były dla niego zbyt ciężkie. Został zlikwidowany” (Auden 1988: 108).

¹⁰ Chór w dramacie Audena nie ma odniesienia do teatru greckiego. Ma natomiast silne konotacje marksistowskie. Jak pisał Arthur Koestler, referując ówczesne poglądy Audena: „najwyższą formą muzyczną była chóralna pieśń, ponieważ ukazywała wspólnotę i stała w opozycji do indywidualnego działania” (Firchow 2002: 59; tłumaczenie własne).

¹¹ „Mimo swojego zróżnicowania jednoaktówka przez ponad dwa wieki (XVIII i XIX – przyp. A.S.S.) teatralnego bytu funkcjonowała jako ikona scenicznej rozrywki, ekstrakt komicznych chwytów. Ujawniała różnorodność teatralnego tworzywa, będąc formą pospołu muzyczną, baletową, jak i dramatyczną. Wspomagała żywioł parodii, czerpała z tradycji komedii dell’arte. Wpisana w jej strukturę tendencja do skrótu faworyzowała wyrazistość tematu, ostre, jaskrawe środki wyrazu” (Rusek 2007: 47).

formułę, która wprost wyrażona została w tytule – taniec śmierci. Formuła ta dotyczy jednak tylko kształtu dramatu, a nie jego treści. To nie moralitet o równości wszystkich ludzi wobec śmierci, a alegoria śmierci społeczeństwa klasowego, burżuazji, która goni od jednej utopii do drugiej, nie widząc, że tak naprawdę jest martwa i nic jej już życia nie przywróci. Natomiast intensywność wydarzeń i skondensowanie ich w krótkiej formie, obecność aktorów wśród widzów sprawia, że, podobnie jak w średniowiecznym *dance macabre*, znika podział na widzów i tańczących. Ci pierwsi są wysani w centrum opowieści, stając się jej elementem. Tu nie ma czasu na oddech, na refleksję, na kontestowanie formy czy treści. Jest automatyczna reakcja oraz strumień obrazów, dźwięków, słów (podobnie jak działo się to w dramacie Leszczyńskiego). Liczba odwołań tekstowych, nawiązań gatunkowych, odmian scenicznych zawartych w tak ograniczonym objętościowo dramacie jest wręcz zalewająca. To wszystko daje wrażenie szaleńczego, wirującego tańca, którym w istocie jest, a który kończy się upadkiem Tancerza. Burżuazyjny nadmiar, kołowrót, z którego jedynym wyjściem staje się śmierć, widać nie tylko w treści dramatu, ale i w jego formie.

Podobnie jak Ibsen wobec dramatów historycznych, również Auden w późniejszej twórczości odżegnywał się od tych pierwszych sztuk tworzonych dla The Group Theatre, choć to one zapewniły mu niezwykle popularność. W *The Dance of Death* po raz kolejny ujawnia się eksperymentalna natura zarówno jednoaktówki, jak i poematu dramatycznego. Należy bowiem wspomnieć, że londyński teatr, dla którego tworzył Auden, jak i on sam działali w określonym momencie życia teatralnego w Anglii. Mainstreamowy teatr angielski był wówczas w stagnacji. Nie proponował nic nowego, zadowalał się powtarzaniem klasyków, i to w dość przewidywalnej formie. Grupy takie jak ta prowadzona przez Ruperta Doona powodowały ferment w uporządkowanej strukturze teatralnej, szukając dla teatru nowej formuły (Sharp 1977: 107–116). Jednoaktówka Audena ze swoim groteskowym chaosem wprowadzała, paradoksalnie, życie do statycznej sceny narodowej.

Podsumowanie

Każdy z omawianych dramatów wymaga oddzielnego opracowania. W tej analizie wiele wątków zostało zaledwie zasygnalizowanych, niektóre zaś w ogóle pominięto. Najważniejsze było bowiem uchwycenie, jak, na wybranych przykładach, realizuje się poemat dramatyczny w formie jednoaktówki i czemu miało służyć takie połączenie.

Widać wyraźnie, że zarówno dramat w jednym akcie, jak i poemat dramatyczny pojawiały się w teatrze w momencie poszukiwania nowej formuły dramatu i teatru. Ibsen czynił to w opozycji do klasycznego teatru duńskiego. Leszczyński poszukiwał, za Maeterlinkiem, nowej formuły dramatycznej w rzeczywistości zmiany i niepokoju przełomu XIX i XX wieku. Auden w latach 30. XX wieku buntował się nie tylko przeciw klasowości, ale również dążył do ożywienia sceny angielskiej. Poemat dramatyczny w formie jednoaktówki pozostaje nadal gatunkiem hybrydowym, zmiennym, uzależnionym w swej realizacji od intencji autora i od tego, jak on sam rozumiał ten termin. Jednoaktówka, co podkreślają badacze, stawała się miejscem eksperymentu dramatycznego i teatralnego, jak w soczewce skupiając najważniejsze problemy i rozwiązania. Poemat dramatyczny wprowadzał zaś do tej krótkiej formy chaos rodzajowy i gatunkowy, który jedyny był w stanie opisać formującą

się dopiero nową rzeczywistość – czy to polityczną, czy społeczną, czy w końcu psychiczną lub duchową.

Krótką formą poematu dramatycznego pojawiała się w sytuacji granicznej, w momencie przemiany, gdy upadał stary świat, a kształtował się nowy. Ten czas przemiany sprzyjał tworzeniu sztuk zwartych, niejednorodnych i niejednoznacznych w swojej formie. Ich autorzy stawiali przede wszystkim na przeżycie i doświadczenie, a nie rozumową analizę.

Bibliografia

- Auden, Wystan H. 1988. „The Dance of Death”. W: Wystan H. Auden [&] Christopher Isherwood. *Plays and Other Dramatic Writings by W.H. Auden. 1928–1938*. Ed. Edward Mendelson. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Borkowiak, Ewa 2018. „Światłość świata. Katastrofizm solarny Edwarda Leszczyńskiego”. *Ruch Literacki* 2: 179–192.
- Borowski, Mateusz 2009. „Teatr we wnętrzu. Scena pudełkowa jako temat w sztukach Ibsena i Maeterlincka”. W: Mateusz Borowski [&] Małgorzata Sugiera (red.). *Ibsen: odejścia i powroty*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Callan, Edward 1978–1979. „W. H. Auden’s Plays for the Group Theatre: From Revelation to Revelation”. *Comparative Drama* 12, 4: 326–339.
- Cuddon, John A. 1982. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Penguin.
- Firchow, Peter E. 2002. *W.H. Auden: Contexts for Poetry*. Newark: University of Delaware Press.
- Ginkowa, Łucja 1991. *Poemat*. W: Józef Bachórz [&] Alina Kowalczykowa (red.). *Słownik literatury XIX w. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich*.
- Ibsen, Henrik 1926. *Grób Hunów. Poemat dramatyczny w 1 akcie*. Tłum. Adam Stodor. Złoczów: Księgarnia Wilhelma Zukerkandla.
- Jedynak, Krystyna 1995. „Kilka uwag o poemacie prozą”. *Ruch Literacki* 4: 495–502.
- Leszczyński, Edward 1904. *Jolanta. Poemat dramatyczny w 1 akcie*. Kraków: Gebethner i Sp.
- Maćkała, Katarzyna 2015. „Upiory dawnych czasów. Kilka uwag o przekładach dramatów Ibsena na język polski”. *Przekładaniec* 31. <https://ejournals.eu/Przekladaniec/2015/Numer-31/art/7375/> [19.01.2022].
- Maeterlinck, Maurice 1903. *Zagrzebana świątynia*. Tłum. F***. Warszawa: Wydawnictwo Przeglądu Tygodniowego.
- Mendelson, Edward 1988. *The Dance of Death. Textual notes*. W: Wystan H. Auden [&] Christopher Isherwood. *Plays and other Dramatic Writings by W.H. Auden. 1928–1938*. Ed. Edward Mendelson. Princeton, New York: Princeton University Press.
- Moskal, Angelika 2017. „Igrałem we śnie wokół zasadzek przeznaczenia – o toposie theatrum mundi w dramatach Edwarda Leszczyńskiego”. *Acta Humana* 8: 119–135.
- Partyga, Ewa 2007. „Ibsena i Czechowa gry genologiczne”. W: Mateusz Borowski [&] Małgorzata Sugiera (red.). *Oblicza realizmu*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- 2016. „Metateatralne finały Ibsena”. *Pamiętnik Teatralny* 3(259): 117–134.
- Replogle, Justin 1965. „Auden’s Marxism”. *PMLA* 80, 5: 584–595.
- Rusek, Marta 2007. *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Sharp, Corona 1977. „The Dance of Death in Modern Drama: Auden, Dürrenmatt and Ionesco”. *Modern Drama* 20, 2: 107–116.

- Sidnell, Michael J. 2016. „Group Theatre of London (act. 1932–1939)”. W: *Oxford Dictionary of National Biography*. <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/> [19.01.2022].
- Sioma, Radosław [&] Hanna Ratuszna (red.) 2007. *Krótkie formy dramatyczne*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Skwarczyńska, Stefania 1971. „Sytuacja w poetyce określenia »poemat«”. *Roczniki Humanistyczne* 1: 261–272.
- Sobiecka, Anna 2008. „Świat teatru w jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku”. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska* 6: 119–134.
- Strindberg, August 1993. „O nowoczesnym dramacie i teatrze”. Tłum. Grażyna Szewczyk. W: Eleonora Udalska (red.). *O dramacie. Źródła do dziejów teorii dramatycznych*. Cz. 2: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*. Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe.
- Sugiera, Małgorzata 1995. „Sceniczność” i „niesceniczność” jako problem młodopolskiego dramatu. W: Maria Podraza-Kwiatkowska (red.). *Stulecie Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- Waidson, Herbert M. 1975. „Auden and German Literature”. *The Modern Language Review* 70, 2: 347–365
- Wojdak, Marta 1995. „Gdy zabrakło happy endy, czyli o jednoaktówce przełomu XIX i XX wieku”. W: Maria Podraza-Kwiatkowska (red.). *Stulecie Młodej Polski*. Kraków: Universitas.