

Piotr Kotlarz

Jak napisać i wystawić sztukę

W TEATRZE
SZKOLNYM

GDAŃSK
2026



© Piotr Kotlarz

Jak napisać i wystawić sztukę w teatrze szkolnym

Projekt okładki – ChatGTP

W projekcie okładki wykorzystano zdjęcie: Szkolna Gra Gra Aktorska Aktor Zatoka. Obraz Matt Gribbon z Pixabay. Pixabay License.

Nr ISBN: 978-83-950839-5-2

Wydawca: Fundacja Kultury „WOBEC”

Warszawa 2026¹



¹ Książka „Jak napisać i wystawić sztukę w teatrze szkolnym” jest dostępna na Licencji Creative Commons, Uznanie autorstwa_Bez utworów zależnych 3,0 Polska)

Pamięci pani Romany Łapickiej, która jeszcze w szkole podstawowej zaszczepiła we mnie zainteresowanie teatrem szkolnym.

Wstęp

Od czasu do czasu na łamach prasy, czy radia, przewija się dyskusja na temat kreatywności naszego społeczeństwa, również na temat czytelnictwa.

Już kilkanaście lat temu mając świadomość tego problemu napisałem książkę „Sztuka dramaturgii”. Uznałem, bowiem, że czytelnikami stają się najczęściej autorzy, choćby jednej książki: jednego tomiku opowiadań, jednej powieści, czy nawet tylko jednego wiersza. Także choćby jednej sztuki. To między innymi i z tego powodu od wielu już lat propaguję też ideę teatru szkolnego. W nim interesuje mnie właśnie kwestia samodzielnej twórczości artystycznej młodzieży. We wspomnianej wyżej książce zawarłem rozdział: *Jak napisać sztukę* oraz trzy sztuki, jakie w czasie mej praktyki pedagogicznej napisali i wystawili moi uczniowie. Książkę tę wzbogaciłem również o zarys dziejów dramaturgii światowej i polskiej. Uważałem bowiem, że warto wciąż przypominać o dotychczasowych osiągnięciach w tej dziedzinie, że podejmując się własnej twórczości, młodzież powinna mieć choć podstawową wiedzę o dotychczasowych osiągnięciach. Praca „Sztuka dramaturgii” powstała jednak już na tyle dawno, że zdążyłem napisać odrębne książki poświęcone tym dodatkowym zagadnieniom. Powstały „Historia dramaturgii” oraz „Historia polskiej dramaturgii”. Rozdział *Jak napisać sztukę* pozostał osamotniony, ponadto nieco wzrosła moja wiedza w tym zakresie.

Moje zainteresowanie teatrem szkolnym zaowocowało z czasem kolejną książką, monografią „Teatr szkolny II Rzeczypospolitej”, w której dałem rys historyczny tego teatru w Polsce, od czasu jego powstania, do wybuchu II wojny światowej. Praca nad tą monografią uświadomiła mi jak wiele aspektów wiąże się z dziedziną teatru szkolnego. Śledząc jego dzieje, zwłaszcza w Dwudziestoleciu, uświadomiłem sobie jak wiele już w tym zakresie zrobiono oraz to, że i moje szkolne doświadczenia mają w tej dziedzinie jakieś miejsce.

Położenie akcentu na samodzielną pracę młodzieży w dziedzinie teatrów szkolnych zawdzięczamy Lucjuszowi Komarnickiemu, twórcy Teatru Muza. Teatr szkolny jego czasów borykał się jednak z kwestiami odpowiedniego dla niego repertuaru. W dwudziestoleciu międzywojennym w szkołach średnich wciąż wystawiano (mimo krytyki wielu pedagogów) sztuki z „wielkiego repertuaru” lub sztuki wydawane w licznych czasopismach oraz specjalnych wydawnictwach dla młodzieży szkolnej, których autorami bywali uznani pisarze. Zdarzały się wprawdzie sztuki pisane przez uczniów, ale były to wydarzenia incydentalne. Moja książka „Sztuka dramaturgii” jest jedną z pierwszych prób upowszechnienia tego zjawiska. Uznałem,

że kształtowanie kreatywności młodzieży należy zacząć już od zamysłu sztuki, przez jej napisanie, próby i przygotowania, aż do wystawienia. Cały ten proces w naszej pracy pedagogicznej powinniśmy pozostawić uczniom, delikatnie ich tylko do podjęcia tych wyzwań inspirując, a później z równą delikatnością koordynując ich pracę. Dostarczając im potrzebnych materiałów, źródeł, wskazując miejsca, w których mogą je znaleźć. Pozostawiając jednak większość decyzji właśnie uczniom. Nie powinniśmy się obawiać, poradzą sobie, będą potrafili znaleźć wśród siebie odpowiednie osoby do konkretnych zadań i doprowadzą projekt do końca.

Wspomniane działania powinny mieć jednak jakąś bazę, punkt odniesienia. Szkoda czasu na wyważanie otwartych drzwi, na poszukiwanie rozwiązań problemów, które już wcześniej na wiele sposobów próbowano rozwiązać. Stąd zamysł kolejnego podręcznika, książki dla nauczycieli i uczniów szkół średnich, którzy dostrzegają znaczenie teatrów szkolnych. Instytucji, która jest nie tylko doskonałym narzędziem w pracy dydaktycznej i wychowawczej szkoły, ale też może stać się pierwszym etapem na drodze wyboru życiowej kariery wielu uczniów. Przyszłych reżyserów, scenografów, operatorów dźwięku, światła, aktorów, muzyków, krytyków literackich, ale też w wyniku doświadczenia w pracy organizacyjnej, w pracy w zespole itp., również i tych, którzy wybiorą inne, nieartystyczne zawody. Umiejętności nabyte w pracy w teatrze szkolnym mogą być potrzebne w każdym zawodzie, na każdym stanowisku pracy.

Tym razem nie zamieszczam już działów odnoszących się do historii dramatu. Ta jest dziś już bardzo szeroko opracowana i każdy zainteresowany może poszerzać swą wiedzę zarówno sięgając do wielu opracowań (w tym moich „Dziejów dramatu” oraz „Historii polskiej dramaturgii”), oryginalnych dzieł, czy choćby tylko Wikipedii.

Podręcznik składa się z dwóch głównych działów: jak napisać sztukę, oraz jak wystawić przedstawienie? Postanowiłem dołączyć jeszcze informacje o prawie autorskim i innych wiążących się z pracą twórczą zagadnieniach, ale poświęcam im już znacznie mniej miejsca. Wspomnę też o działaniach wokół przedstawienia, problemach związanych z jego promocją, a później dokumentacją.

Kilka uwag osobistych

To truizm, niemniej jednak zacznę od niego. *Miejscem działalności teatru szkolnego jest szkoła*, ale pojęcie to jest bardzo obszerne. Czy więc, teatrem szkolnym zajmować się możemy i powinniśmy w czasie zajęć lekcyjnych, czy tylko w ramach odrębnych kół tematycznych w czasie zajęć pozalekcyjnych? Czy zajęcia takie muszą odbywać się w szkole, czy też teatr szkolny może wykraczać poza jej mury.

Na powyższe pytania nie ma jednoznacznej odpowiedzi. W mojej praktyce pedagogicznej bywało i tak i tak. Pierwsze przedstawienie teatralne zorganizowałem jeszcze w początkach swej pracy w oświacie z uczniami czwartej klasy szkoły podstawowej. Byłem w tej klasie jednocześnie wychowawcą i nauczycielem języka polskiego, tak więc mój kontakt z tą młodzieżą był dość znaczny. Pamiętam, że wystawiliśmy wówczas, ku radości uczniów, jedną z bajek Andersena. Później, pracując już w liceach do teatru szkolnego wróciłem w jakiejś mierze przez przypadek. Dyrektor przydzielił mnie i klasie, w której byłem wychowawcą, obowiązek przygotowania jednej z rocznicowych akademii. Mieliśmy przygotować akademię z okazji Święta Niepodległości. To właśnie wówczas pojawił się pomysł, by zamiast zwyczajowej akademii, referatu, deklamacji okolicznościowych wierszy itp., wystawić przedstawienie. Wówczas też pomyślałem, że autorami takiego przedstawienia mogą być uczniowie mojej klasy. Trzymając się tematu znaleźliśmy sytuację, wokół której moglibyśmy przekazać najwięcej treści i związanych z tematem idei oraz problemów. Jednym z pomysłów, który zresztą zrealizowaliśmy, był zamysł ukazania w dniach odzyskania niepodległości losów zwyczajnej warszawskiej rodziny. Podobnych rocznicowych przedstawień wystawiłem w mojej praktyce pedagogicznej później kilka.

Do kolejnego mojego eksperymentu z teatrem szkolnym doszło w wyniku przypadku. Ucząc w Liceum Księgarskim w Gdańsku, jak co roku, miałem wychowawstwo jednej z klas. To zdarza się nieczęsto, ale gdzieś pod koniec października dyrektor tej szkoły zwrócił się do mnie z prośbą, propozycją, objęcia wychowawstwa w jeszcze jednej klasie. Dotychczasowa nauczycielka, pracująca w tej szkole dopiero drugi rok, nie potrafiła sobie z tą klasą poradzić. Nie zdając sobie sprawy z tego, jak trudne będzie to wyzwanie, propozycję przyjąłem. Była to klasa maturalna. Początki pierwszej mojej w tej klasie godziny wychowawczej były koszmarnie. Trafiłem na mur niechęci, uczniowie zdawkowo przekazywali informacje o sobie, dawali mi odczuć, że jestem wobec nich „obcy”. To tylko błysk, ale gdzieś po piętnastu minutach postanowiłem odejść od zwyczajowo przyjętej formuły prowadzenia lekcji godzin wychowawczych.

- Słuchajcie. Mam propozycję. Właściwie mamy zbyt mało czasu by się wzajemnie poznać, szkoda też marnować czas na jałowe rozmowy w czasie godzin wychowawczych. Zamiast omawiania waszych wyników w nauce, problemów wychowawczych poświęćmy te lekcje na wspólne napisanie, a później przygotowanie, próby oraz wystawienia waszego przedstawienia. Może wspólna praca pozwoli nam się poznać... W każdym razie może być mniej nudno.

Z pewnym oporem, ale jednak uczniowie przyjęli moją propozycję. Wyjaśniłem im, że napisanie własnej sztuki nie jest rzeczą aż tak trudną, że nimi pokieruję, że przekażę im podstawowe wiadomości, w jaki sposób to zrobić. Już w czasie wyboru tematu, który chcieli podjąć uczniowie w swoim przedstawieniu zorientowałem się jakim problemem będę musiał się zmierzyć. Była nim narkomania. Jak się później okazało cześć uczniów była już uzależniona, w klasie tej działał też diler. Nie ingerowałem bezpośrednio. Dążyłem w pierwszej kolejności do rozpoznania sytuacji. Próba pisania sztuki przez kilka wyodrębnionych zespołów spełzała na niczym. Efekt godzinnej pracy był niewielki. Wspólnie ustaliliśmy tylko, że w planowanej sztuce spróbujemy zderzyć prawdziwe przeżycia z realnymi. Iluzjny świat budowany za pomocą narkotyków, z autentycznymi wrażeniami, np. w czasie górskiej wycieczki. Sprawę uratowała jedna z uczennic. Jej stopień empatii był tak duży i zaangażowanie w życie klasy na tyle znaczące, że jednak podjęła temat i sama próbowała sprostać zadaniu. Tylko nieznacznie wpływałem na jej pracę. Zasugerowałem podział na sceny, dobór postaci... Praktycznie napisała scenariusz przedstawienia zupełnie samodzielnie. Moim wkładem było to, że postanowiliśmy ukazać na scenie dwa zakończenia: pesymistyczne i częściowo optymistyczne.

Nie jałowe dyskusje o przyczynach narkomanii, jej skutkach itp., lecz ukazanie tego zjawiska na scenie. Wspólna praca, może i dyskusje o jakich nie wiedziałem, doprowadziły do tego, że młodzież zrozumiała, że ich kolega, diler, tylko udaje przyjaźń, że mają wybór. Nie będę tu dawać szczegółowego opisu ówczesnych działań. Warto tylko podkreślić, że eksperyment zakończył się sukcesem. Przedstawienie wystawiliśmy. Klasa zdała maturę prawie w 100 procentach. Co ciekawe, oblał tylko wspomniany diler, ale i on zdał maturę rok później. Nie został też całkowicie odsunięty przez klasę. To ja, ich nauczyciel i wychowawca, pozostałem dla nich kimś obcym. Odnieśli sukces. Pomógł w tym właśnie teatr szkolny. Może właśnie to skłoniło mnie do tego, by poświęcić mu więcej czasu.

Napisałem podręcznik „Sztuka dramaturgii”, później monografię polskiego teatru szkolnego od czasu jego powstania aż do 1939 roku. Prowadziłem zajęcia z zakresu pisania sztuk teatralnych w różnych klubach. Teraz bogatszy o te doświadczenia wydaję kolejny podręcznik. Uważam, że teatr szkolny może pełnić i pełni ważną rolę w procesie wychowawczym i edukacyjnym, że powinniśmy robić wiele, by wciąż się rozwijał. W teatrze tym pierwszoplanową rolę powinna odgrywać młodzież, ale należy jej wskazać jakie są możliwości tego teatru, a zwłaszcza z jakich środków i metod w jego tworzeniu mogą korzystać.

Pracę poniższą podzieliłem na dwa główne działy, obejmujące dwa etapy przyszłej pracy: etap pierwszy – pisanie sztuki (znalezienie tematu, znalezienie sytuacji, wokół której będziemy budować całą sztukę oraz zasady pisania takich sztuk i etap drugi – omawiający zagadnienia przygotowania, prób i wystawienie przedstawienia. Zamieściłem tu też kilka uwag poświęconych pracy twórczej w ogóle, oraz rozdział mówiący o prawach autorskich.

Wprawdzie teatr szkolny jest tylko formą zabawy, ale jednak również uczenia się przez zabawę. Nabyte w nim umiejętności mogą skutkować wyborem bardzo wielu spośród różnych artystycznych zawodów, ale też przydać się w innych zawodach. Młodzież pracując w ramach teatru szkolnego nabywa umiejętności pracy w zespole, rozwija swe zdolności organizacyjne, uczy się odpowiedzialności, zyskuje

świadomość, że wielu rzeczy możemy po prostu się nauczyć... To może przydać się każdemu i wszędzie. Każdy z członków teatralnego zespołu rozwija swą osobowość, uczy się publicznych występów, pokonywania tremy; zaczyna rozumieć znaczenie dykcji, gestu, interpretacji słów...

Organizacja pracy oraz kilka ogólnych uwag o pracy twórczej

Pracę nad tworzeniem sztuki (dramatu) możemy rozpocząć samodzielnie, może dojść do niej również w wyniku inspiracji nauczyciela lub opiekuna szkolnego koła teatralnego. W każdym wypadku pracę taką możemy podzielić na pewne etapy. Wstępem do nich są pewne pytania.

Pierwsze z nich powinno dotyczyć tego na jaki temat chcemy pisać, o czym ma być nasza sztuka? O jakich ideach, sprawach, wartościach? W każdej pracy twórczej sprawą najważniejszą jest to, co mamy do powiedzenia. Jakie wartości chcemy przekazać. Jeśli już będziemy wiedzieli, o co nam chodzi, to późniejszy wybór formy tej wypowiedzi, konwencji itd. Będzie stosunkowo prosty. Ewentualnie pytanie to postawić możemy inaczej: np. o kim, o jakim wydarzeniu? I w tym wypadku jednak ważna będzie kwestia wartości. Nie interesuje nas bowiem sama postać, np. Tadeusza Kościuszki, czy Marii Skłodowskiej Curie, lecz sprawy ważne dla nich samych i to, jakie wartości za pośrednictwem tych postaci chcemy przekazać. Może to też być temat bezsensu wojen, narkomanii, odrzucenia, szacunku dla inności... wiele innych tematów i zagadnień.

Dyskusje i lektury.

Przed podjęciem zasadniczej pracy twórczej powinniśmy zgromadzić jak najwięcej informacji odnoszących się do wybranego już tematu. Tu pierwszym źródłem oczywiście jest „wujek Google” – Internet. W pracy klasy lub koła teatralnego możemy podjąć się tego już w czasie pierwszego spotkania. Czytając różne informacje wyłapujemy z nich te, które mogą być ważne z punktu widzenia przyszłej sztuki. Również i idee, które mogą być załączkiem przyszłych dialogów. Śledzimy przecież w jaki sposób nasz przyszły bohater do nich dochodził. W poszukiwaniu własnych rozwiązań artystycznych może być pomocnym również śledzenie dorobku w zakresie twórczości dramatycznej wielkich twórców, a także dzisiejszej aktywności dramaturgów (ukazywanej choćby na łamach pisma „Dialog”).

Myślę, że równolegle powinniśmy zaznajamiać uczniów z podstawowymi zasadami pisania sztuki. Wskazać im w jaki sposób powstaje lub inaczej każdy może budować swój swego rodzaju warsztat twórczy. Temu celowi służy właśnie ten podręcznik. Powinniśmy jednak od razu zaznaczyć, że ukazane w nim metody, zasady, nie są ostateczne, każdy ma prawo wnieść coś nowego, poszukiwać nowych rozwiązań. Krytyczne podejście do podjętego w trakcie dyskusji tematu należy rozbudzać w uczniach również przez umiejętność traktowania według tej zasady wszelkich prac.

Jak napisać sztukę

U podstaw dobrego dramatu musi tkwić pewien pogląd na świat.

Podstawowe zasady pisania sztuk

Wracając ze szkoły, dostrzegamy wypadek samochodowy. Przystajemy, obserwujemy pewien ciąg wydarzeń, by później, po powrocie do domu opowiedzieć o wszystkim któremuś z rodziców lub młodszemu bratu. Pobyt na wakacjach pozwala nam na zgromadzenie bardzo wielu takich historyjek, tym bardziej jeśli potrafimy obserwować i zauważać pewne związki między wydarzeniami. Niektóre z nich mają znaczenie dla szerszego grona słuchaczy, niektóre z naszych obserwacji mogą rzucić na nie nowe światło. Sztuka, dzieło literackie zawsze ustosunkowuje się do rzeczywistości, do życia. Do świata pełnego powiązań, konfliktów i pytań. Jednak, kiedy zasiadamy do napisania jakiegoś opowiadania (sztuka teatralna jest też swego rodzaju formą opowiadania), staje przed nami pytanie:

O czym pisać?

Jaki wybrać temat i przy pomocy jakiej fabuły przedstawić opowiadaną historię?

Pisanie sztuki, dramatu, czy nawet tylko przedstawienia szkolnego wymaga przede wszystkim ustalenia problemu, tematu lub celu, któremu utwór będzie poświęcony, choć czasami bywa i tak, że znajdujemy jakąś ciekawą historię i dopiero później znajdujemy w niej szersze znaczenie, problem. Oczywiście, w sztuce może pojawić się wiele tematów, wątków, pisząc sztukę powinniśmy mieć jednak przede wszystkim na uwadze problem główny. W utworze powinna być przedstawiona jakaś idea przewodnia. Inaczej mówiąc, zanim podejmiemy próbę odpowiedzi na pytanie, jak napisać scenariusz przedstawienia lub sztukę, powinniśmy wiedzieć, co chcemy opowiedzieć, jakie problemy, jakie sprawy chcemy poruszać. Początkowo skupiamy się na jednym zagadnieniu, problemie, z czasem jednak mogą pojawić się i kolejne. Kiedyś, jedna z moich uczennic chciała napisać sztukę o problemie narkomanii i jej przyczynach, o relacjach matki z córką, która wpadła w nałóg. W trakcie pracy sztuka zyskała jeszcze jeden aspekt, jakim jest samotność obu kobiet.

Jakie idee lub wartości mogą stanowić powód do napisania sztuki? Jest ich bardzo wiele, np. dotyczące problemów podejmowanych współcześnie: tolerancja – nietolerancja, kwestie określenia tożsamości, konformizm – nonkonformizm, krytyka konsumpcyjnego modelu życia, przemoc w szkole, przemoc w rodzinie, walka z narkomanią, ochrona środowiska, uzależnienie od sekt religijnych, globalizm, bezrobocie, filantropia, itd. Nie muszą to zawsze idee i wartości, tematem sztuki może być kwestia spełnienia marzeń, np. kariery muzycznej, sportowej, aktorskiej itp. lub problemy dotyczące estetyki (sposobu wypowiedzi). Tematami odwiecznymi i stałymi są: walka dobra i zła, problem winy i kary, miłości, zdrady, zemsty, przyjaźni, idea wolności, własności i wartości w ogóle (np. „Tango” S. Mrożka).

Autorzy sztuk teatralnych i scenariuszy filmowych często próbują czerpać wiedzę o ludzkiej egzystencji z przykładów anormalnych, mutacji wynaturzonych, czyniąc z nich wzór i wskazując, że to one stanowią element postępu. Zauważmy przy tym, że twórcy ulegający tym poglądom ukazują nam w swych dziełach postaci alkoholików, narkomanów, zboczeńców seksualnych i chorych psychicznie, przypisując swym bohaterom jakieś szczególne zalety duszy, co nie wytrzymuje krytyki w oparciu nawet o podstawową wiedzę psychologiczną i podstawowe badania socjologiczne. By nie być gołosłownym, wspomnę tylko o tzw. psychopatii poalkoholowej i po narkotykach. Wszelkie badania psychiatryczne dowodzą, że nałogi te powodują zanikanie uczuć wyższych, a wielu twórców często próbuje wmówić nam coś wręcz przeciwnego.

Wypada tu wspomnieć o modnej w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku teorii dezintegracji pozytywnej prof. Kazimierza Dąbrowskiego, który sądził, że to ludzie odbiegający od przyjętych norm wnoszą nowe, pozytywne wartości. Teza ta była zawarta także w serii wydawniczej pod redakcją prof. Marii Janion. Jeden z tomów tej serii nosił tytuł „Galernicy wrażliwości”. Takiemu podejściu do analizy rzeczywistości i twórczości można, całkiem słusznie, zarzucić zubożanie świata postrzeganego. To jednak tylko moja ocena, może niektórzy z czytelników tej pracy są odmiennego zdania. Tu również pojawia się możliwość znalezienia tematu przyszłej sztuki, w każdym razie jednego z jej wątków.

Chcąc stworzyć wartościowe dzieło, które przetrwa chwilową nim fascynację, powinniśmy zrezygnować z powierzchownej oceny rzeczywistości i zjawisk kulturowych, a także ludzkich postaw. Tajemnicę istnienia badać możemy z równym skutkiem w oparciu o przykłady powszechnie zdarzające się, dostępne naszemu wspólnemu doświadczeniu. Musimy tylko dostrzec ich ogólny sens, tak by wydarzenia potoczne nabrały znaczenia niepotocznego. Oczywiście, nie namawiam tu do całkowitej rezygnacji z artystycznej analizy tzw. brudów świata, chodzi mi tylko o to, byśmy zachowali w swej twórczości właściwe proporcje i mieli świadomość, że obrazy „czarno-białe”, lub wręcz tylko „czarne” mogą stać się nudne. Powinniśmy iść za tym co wzbogaca, a nie zubaża.

Tematem sztuki może równie dobrze być nasze życie, indywidualne doświadczenia, przekonania i przeżycia. Wystarczy nauczyć się dostrzegać w nich konflikty wynikające z konieczności nieustannych wyborów oraz cechy wspólne dla większej społeczności. Konflikt z własnym sumieniem możemy na przykład dostrzec w dramacie B. Shawa „Lekarz na rozdrożu”. Którego z dwóch pacjentów wyleczyć, gdy możliwe jest wyleczenie tylko jednego? Oczywiście, możemy spotkać się tu, podobnie jak autor tej sztuki, z zarzutem nierealistycznej konstrukcji konfliktu.

Dziś mamy wiele podobnych problemów, np. problem eutanazji. Jak zachować się w przypadku cierpienia nieuleczalnie chorej bliskiej nam osoby, jak to się ma do wartości chrześcijańskich? A kara śmierci? Można spróbować zderzyć bohatera toczącego podpartą statystykami akademicką dyskusję o zbrodni i jej konsekwencjach z sytuacją, gdy ta zaczyna dotyczyć go osobiście.

Istnieją pewne tematy historyczne, które można poruszyć, np. dotyczący historii Polski problem dwóch dróg do niepodległości. Temat może dotyczyć powstań

narodowych, „Sierpnia 1980 roku”, wyboru między drogą rewolucyjną a ewolucyjną, problemów władzy, chęci posiadania, które zawsze wzbudzały wiele namiętności.

Kilka lat temu uczniowie jednej z moich klas napisali sztukę pt. „Warszawska rodzinka”. Temat dotyczył kwestii odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Fabuła oparta była na losach rodziny mieszkającej w Warszawie w czasie okupacji podczas I wojny światowej. Przedstawienie składało się z kilku scenek z życia jednej rodziny, w każdej z nich na tle prozaicznych, codziennych sytuacji autorzy sztuki ukazywali dodatkowe problemy, które wносиła tamta epoka.

Ukazując losy rodziny szlacheckiej lub mieszczańskiej w czasie powstań narodowych, można przedstawić stosunek tych ludzi do niepodległości Polski. W przypadku powstania styczniowego można zderzyć postawę „białych” i „czerwonych”. Nietrudno wyobrazić sobie sytuację, gdy do dworu, w którym mieszka rodzina szlachecka o ugodowych zapatrywaniach, trafia ranny powstaniec. Możemy też przedstawić życie powstańców, po lub przed bitwą. Ież tu możliwości do opisanie ówczesnego społeczeństwa czy charakteru postaci.

Oczywiście, chcąc pisać przedstawienia historyczne, musimy poznać historię. Nie wystarczy tu znajomość powierzchowna. Pisząc na przykład o tolerancji religijnej, sięgając do okresu reformacji, powinniśmy poznać dokładnie różnice doktrynalne i liturgiczne między katolicyzmem a innymi kościołami i zrozumieć ich tło społeczne. Stanisław Wyspiański, tworząc „Noc listopadową”, starał się poznać nawet miejsca opisywanych zdarzeń. To w parku Łazienkowskim przyszedł mu do głowy pomysł wprowadzenia do swej sztuki posągów z pałacu.

Również podejmowanie tematów współczesnych wymaga znajomości wielu zagadnień socjologicznych, psychologicznych, politycznych, gospodarczych, ideologicznych i podobnych. W dialogu między matką i córką we wspomnianej wyżej sztuce mojej uczennicy „Bardzo ważna rozmowa”, zderzyła ona konformizm matki z nonkonformizmem córki. Jedną z przyczyn sięgnięcia przez córkę po narkotyki był brak wyższych wartości w otaczającym obie kobiety świecie. Źródłem pomysłu mogą też być biografie zarówno znaczących postaci historycznych, artystów, myślicieli, jak i zwykłych ludzi. Musimy pamiętać jednak o tym, by je udramatyzować, znaleźć w nich typowe konflikty, problemy.

Zagadnień, które chcemy poruszać, tematów możemy też szukać w innych dziełach literackich. Na przykład „Antygona” Sofoklesa stała się pretekstem do powstania sztuki Sartre’a „Muchy” i Głowackiego – „Antygona w Nowym Jorku”; podobnie „Zemsta” Aleksandra Fredry nawiązuje do „Romea i Julii”, będąc też swego rodzaju polemiką z „Panem Tadeuszem”. Dürrenmatt przerabiał Szekspira i Ibsena, wcześniej Szekspir bez kompleksów sięgał do twórczości swych poprzedników. Temat hiszpańskiej legendy o Don Juanie, „błuźniercy z Sewilli” podejmują też Byron, Puszkina, później również Shaw we wspaniałej komedii pt. „Człowiek i nadczłowiek”. Shaw odwrócił treść intrygi, czyniąc Annę uwodzicielką, a Don Juana – ofiarą. Temat na nową sztukę możemy dostrzec też w jakimś epizodzie innego utworu. Przyjrzyjmy się dialogowi ze sztuki Calderóna „Alkad z Zalamei”.

JUAN

*Czy nie pomyślałeś o tym,
że będąc taki bogaty
mógłbyś od tych kwaterunków się uwolnić?*

CRESPO

W jaki sposób?

JUAN

A kupić dyplom szlachecki.

CRESPO

*Powiedz mi, czy w Zalamei
nie wie o tym każde dziecko,
że się urodziłem chłopem?
Dyplom od króla dostanę.
I powiedzą: dyplom kupił
za realów pięć tysięcy,
lecz czy przez to jest wart więcej?
Nie, na pewno nie. Za złoto
czci, honorów się nie kupi,
i powiedzą: człowiek głupi,
no i będą mieli rację.
Służę ci zaraz przykładem:
jeśli człowiek całkiem tysy
zakupi wreszcie perukę,
czy myślisz, że w oczach ludzi
za tysyego nie uchodzi?
Każdy powie: dziś ma włosy
i dumny chodzi w peruce, ale jego tysią pałą
nieraz w życiu już widziałem
znamy się na takiej sztuce².*

Oczywiście, Moliere temat do swej komedii „Mieszczanin szlachcicem” mógł znaleźć i w otaczającym go świecie, ale śmieszność tej sytuacji widzimy już w powyższym epizodzie. Francuski pisarz znał dzieło swego hiszpańskiego poprzenika i zapewne to ono było inspiracją jego sztuki „Mieszczanin szlachcicem” (fr. Le Bourgeois gentilhomme). Podobnym przykładem może być spór o zamek, a właściwie jego ruiny, który dostrzegamy już w „Zemście” Aleksandra Fredry. W ówczesnej rzeczywistości sporów takich było wiele i Aleksander Fredro mógł słyszeć o niejednym, podobnie i Adam Mickiewicz, który pisał:

*Zamku żaden wziąć nie chciał, bo w szlacheckim stanie
Trudno było wyłożyć koszt na utrzymanie;
Lecz Hrabia, sąsiad bliski, gdy wyszedł z opieki,*

² Pedro Calderón de la Barca, Alkad z Zalamei, przełożył Ludwik Hieronim Morstin, [w:] Pedro Calderón de la Barca, Dramaty, Kraków 1975, s. 306-307.

*Panicz bogaty, krewny Horeszków daleki,
Przyjechawszy z wojażu upodobał mury,
Tłumacząc, że gotyckiej są architektury;
Choć Sędzia z dokumentów przekonywał o tem,
Że architekt był majstrem z Wilna, nie zaś Gotem.
Dość, że Hrabia chciał zamku, właśnie i Sędziemu
Przyszła nagle chęćka też nie wiadomo czemu.
Zaczęli proces w ziemstwie, potem w głównym sądzie,
W senacie, znowu w ziemstwie i guberskim rządzie³.*

Tematem pisanych przez nas sztuk mogą być też próby polegające na wymyślaniu dalszych losów znanych nam bohaterów sztuk teatralnych. Ludwik Hieronim Morstin wspomina o tym, że czytał dramat pisarza niemieckiego, który przedstawiał dalsze losy Hamleta. Bohater ten – według tej sztuki – nie zginął w pojedynku, ale ożenił się z Ofelią, która nie utonęła, i wstąpił po śmierci stryja na tron duński. Rządził królestwem bardzo źle, gdyż nie mógł się na nic zdecydować, przez co doprowadził do rewolucji. Tego typu zabawy intelektualne były bardzo modne również we Francji. Nie ma przy tym motywów banalnych, oklepanych. Wątki trójkąta małżeńskiego, opiekuna strzegącego zazdrośnie pupilki, zdrady itp. podejmowane były już w starożytności i wciąż kolejni twórcy potrafili dostrzec w nich coś nowego⁴.

Znalezienie tematu(problemu, celu) to właściwie najtrudniejsze zadanie stające przed przyszłym autorem. Wymaga aktywnego stosunku do rzeczywistości, a także wyrobionego światopoglądu i określonych poglądów estetycznych. Przytoczę tu fragment tekstu B. Brechta, w którym ten pisarz zwraca się wprawdzie do aktora, ale moim zdaniem treść ta dotyczy też pisarzy:

54

Obserwacja jest główną częścią składową sztuki aktorskiej. Aktor obserwuje bliźniego wszystkimi swymi mięśniami i nerwami, dając temu wyraz w akcie naśladownictwa, który jest jednocześnie procesem myślowym. Bo w samym akcie naśladownictwa pojawiłoby się najwyżej zjawisko zaobserwowane, co nie wystarcza, ponieważ oryginał po cichu wypowiada to, co ma do powiedzenia. Ażeby od odbitki dojść do obrazu, spogląda aktor na ludzi tak, jak gdyby specjalnie pokazywali mu to, co zwykli robić, jednym słowem – jak gdyby polecali mu zastanowić się nad tym, co robią.

55

O ile ktoś ma poglądów i nie powziął żadnych zamiarów, nie może tworzyć obrazów. Nie rozporządzając wiedzą, nie można niczego pokazać. Skądże byśmy wtedy wiedzieli, co jest godne poznania? Jeżeli aktor nie chce być papugą albo małpą, musi przyswoić sobie wiedzę swego czasu w zakresie ludzkiego współzycia, biorąc udział w walkach klas (...)

56

³A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wers 280 i niżej.

⁴Por.: L. H. Morstin, *Moje ostatnie przygody teatralne*, [w:] L. H. Morstin, *Opowieści o ludziach i zdarzeniach*, Warszawa 1966, s. 208-222.

Tak więc wybór stanowiska jest następnym głównym składnikiem sztuki aktorskiej, a wybór stanowiska musi być dokonany poza teatrem. Jak przekształcenia przyrody, tak i przekształcenie społeczeństwa jest aktem wyzwoleńczym, a teatr epoki naukowej winien dostarczać rozkoszy wyzwolenia⁵.

Przytaczając te wypowiedzi, muszę zaznaczyć, że zgadzając się z ich istotą odrzucam wpływy marksistowskie, widoczne w cytacie Brechta. *Ludzkie współzycie*, ale niekoniecznie oparte na *walce klas*, (które to pojęcie uważam za historycznie nieuzasadnione, za jakąś marksistowską bzdurę). Przekształcanie społeczeństwa jako cel działania (tworzenia) jest co najmniej dyskusyjne. Społeczeństwa przekształcają się, ale proces ten powinien być wynikiem wolnych wyborów.

W dziełach wybitnych dramaturgów dostrzegamy zarówno temat zewnętrzny, jak i wewnętrzny, temat jawny i utajony (np. w sztuce „Adwokat i róża” Szaniawskiego tematem jawnym wątek trójkąta – on ona i ten trzeci oraz hodowla róż, tematem utajonym – stosunek do twórczości. Powinniśmy za wszelką cenę unikać dosłowności, dydaktyzmu, sprowadzania życia naszych bohaterów do tylko jednego aspektu. Jeśli wnikliwie przeanalizujemy najprostszą z decyzji podejmowanych przez nas każdego dnia, zauważymy, że ma ona bardzo wiele motywacji.

Chciałbym zaznaczyć, że tak przy poszukiwaniu tematu, jak i później w budowaniu fabuły nic nie będzie nam bardziej pomocne niż własne doświadczenie. Śledząc twórczość różnych pisarzy, dramaturgów, warto prześledzić ich biografię, ich losy. Wpływ doświadczeń osobistych na rozwój świadomości dostrzegł już Jan Jakub Rousseau, który w powieści „Nowa Heloiza” pisał:

Tylko wtedy można poznać działanie ludzkie, gdy się samemu działa; w szkole świata, tak jak w szkole miłości, trzeba zacząć od wykonywania tego, czego się chcemy nauczyć⁶.

Sumując, stwierdzamy, że przystępując do napisania sztuki samodzielnie, lub w wypadku nauczyciela – proponując młodzieży jej napisanie – powinniśmy zacząć od wyboru i rozpoznania tematu. Od dyskusji, wynajdywania ewentualnych konfliktów, poglądów przeciwnych, próby zrozumienia przyczyn zjawiska i samodzielnego poszukiwania lub wskazania lektur, które ten temat pogłębią.

Aby napisać dramat, musimy potrafić dostrzec istniejące w społeczeństwie różne i przeciwne sobie postawy, żądze i namiętności. To one właśnie, ścierając się ze sobą, będą powodem sytuacji dramatycznych.

W jednej ze sztuk napisanych przez moich uczniów podjęliśmy temat odzyskania niepodległości, zagadnienie postaw patriotycznych, w innej problemy narkomanii i przyjaźni. W pierwszym wypadku sztukę uratowało wprowadzenie wątków osobistych, w przypadku drugiej sztuki zwróciłem piszącej ją uczennicy uwagę na to, że bez odpowiedzi na pytanie o przyczyny narkomanii i sposoby

⁵ B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1 (13), s. 54-55.

⁶ J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, przełożyła i opracowała E. Rządowska, Wrocław 1962, s. 108.

przeciwstawienia się temu zjawisku może otrzeć się o grafomanię. Wspomniana już uczennica analizując w swej sztuce problem uzależnienia od narkotyków dostrzegła istotę konfliktu między matką i córką, a później problem samotności obu swych bohaterek. To właśnie owo *drugie dno* podjętego problemu uratowało, moim zdaniem, jej sztukę przed banałem. Ważne było też to, że uczennica ta, a później i inni uczniowie pracujący nad tym przedstawieniem zrozumieli, że narkomania to pewien wybór, że można wybierać między iluzją przeżyć, a prawdziwymi przeżyciami.

Wybitny angielski dramaturg okresu Restauracji, mistrz komedii obyczajowej William Congreve (1670-1729) w dedykacji do swej sztuki „Obłudnik” pisał:

najpierw wymyśliłem morał, a do tego morału wymyśliłem fabułę, lecz nie wiem, czy nie pożyczyłem tego i owego z różnych źródeł. Akcję stworzyłem tak silną jak tylko mogłem, bo jednowątkową, jeden wątek pozwolił mi uniknąć zamieszania i zachować trzy jedności dramatu, jak sobie to założyłem⁷.

Drugi etap tworzenia sztuki to wymyślenie sytuacji, fabuły, historyjki i intrygi, które najlepiej zobrazują podnoszone przez nas zagadnienia i ewentualnie konflikty. Pamiętajmy przy tym, że pisana przez nas sztuka nie może być tylko pasjonującą opowieścią.

Fabuła

Wiedząc już, o czym chcemy pisać, powinniśmy zastanowić się nad zarysem fabuły. Przez fabułę rozumiemy układ zdarzeń powiązanych czasowo i przyczynowo, przedstawionych w utworze literackim, dramacie lub filmie. To także zespół wątków i motywów tworzących treść utworu.

Oczywiście podczas pisania fabuła będzie się zmieniać i rozwijać, jednak jej ogólny plan jest konieczny. Może nim być na przykład uporządkowany przebieg losów bohaterów. Historię można przedstawić linearnie, za pomocą retrospekcji albo świadomie łamiąc porządek chronologiczny. Ważne jest również określenie protagonisty i antagonisty, ponieważ dramat rozgrywa się między konkretnymi ludźmi reprezentującymi określone idee, wartości i postawy.

Zasady budowania fabuły

Przy konstruowaniu fabuły warto pamiętać o kilku podstawowych zasadach:

- Fabuła może przedstawiać zarówno szczęście, jak i nieszczęście bohaterów dobrych lub złych. Szczególnie silny efekt tragiczny pojawia się wtedy, gdy postać dobra, choć niepozbawiona wad, popełnia poważny błąd (hamartia), który prowadzi ją od szczęścia do katastrofy.

- Fabuła powinna być złożona i wywoływać u widza litość oraz trwogę.

⁷ Cytat za: T. Pyzik, *Anglia. Wybór tekstów, opracowanie, wstęp i noty*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, Warszawa 1989, s. 526.

- Emocje widza powinny wynikać przede wszystkim z działań bohaterów i przebiegu wydarzeń, a nie z efektownych środków scenicznych.

- Najsilniejsze konflikty rozgrywają się między osobami sobie bliskimi — rodziną, przyjaciółmi, ludźmi związanymi emocjonalnie.

- Bohaterowie powinni być wiarygodni. Ich charakter musi ujawniać się zarówno w słowach, jak i czynach. Postacie powinny zachowywać się konsekwentnie, nawet jeśli ich cechą jest wewnętrzna sprzeczność.

- Należy unikać sztucznych rozwiązań fabularnych typu *deus ex machina*, czyli nagłego rozwiązania problemu przez przypadek lub zewnętrzną interwencję.

- Rozpoznanie jednej postaci przez drugą powinno wynikać naturalnie z biegu wydarzeń, a nie z przypadkowego znaku czy wymuszonego zabiegu.

Punkt wyjścia dla fabuły

Zanim zaczniemy budować fabułę, powinniśmy znaleźć sytuację lub ciąg sytuacji, wokół których chcemy stworzyć dramat. W życiu ludzi i społeczności często pojawiają się momenty wymagające dokonania wyboru. To właśnie takie sytuacje najlepiej nadają się na punkt wyjścia dla sztuki teatralnej.

Dana sytuacja może być początkiem wydarzeń albo ich zakończeniem — wtedy całą historię budujemy w formie retrospekcji. To od wybranych sytuacji zależy również dobór bohaterów, zarówno głównych, jak i drugoplanowych.

Fabuła, zbudowana z ciągu powiązanych ze sobą zdarzeń, staje się nośnikiem tematu utworu. Nie piszemy przecież artykułu ani rozprawy naukowej, lecz chcemy przedstawić problem w sposób artystyczny. Dobra sztuka pokazuje ludzkie wybory, konflikty moralne, społeczne i psychologiczne. Dzięki temu widz może odnaleźć w niej własne doświadczenia i emocje.

Skąd brać pomysły?

Inspiracji warto szukać w otaczającym świecie. Pomysły mogą pochodzić z: codziennych obserwacji ludzi, artykułów prasowych, audycji radiowych i programów telewizyjnych, kronik wypadków i relacji z procesów sądowych, literatury, biografii i autobiografii, filmów fabularnych i dokumentalnych.

Wielu autorów prowadzi notatniki, w których zapisują ciekawe sytuacje, dialogi czy zachowania ludzi. Tak właśnie pracował młody dramaturg Szymon Wróblewski, autor sztuki „*Punkiet*”, wystawionej na profesjonalnej scenie teatralnej. Wspominał, że stale obserwował ludzi i zapisywał interesujące sytuacje z życia codziennego oraz wycinki prasowe, traktując je jako „kopalnię pomysłów”.

Pisarz powinien być uważnym obserwatorem rzeczywistości — analizować ludzkie zachowania, emocje, gesty i reakcje. Sztuka teatralna opowiada historię, ale nie może być jedynie prostym streszczeniem wydarzeń. Powinna uogólniać doświadczenia i poruszać problemy ważne dla wielu ludzi.

Streszczenie fabuły

Decydując się na określoną historię, warto nauczyć się opowiadać ją krótko i jasno. Dobre streszczenie powinno być zwarte, ale jednocześnie zawierać wszystkie najważniejsze elementy fabuły. Taki skrót można potraktować jako skondensowaną wersję całego dramatu.

Kontekst historyczny i geograficzny

Tworząc fabułę, trzeba również zastanowić się nad jej kontekstem historycznym i miejscem akcji. Czas wydarzeń wpływa na atmosferę utworu i znaczenie przedstawianych wydarzeń. Przykładem może być Adam Mickiewicz podczas pracy nad Panem Tadeuszem. Poeta rozważał umieszczenie akcji w różnych latach, lecz ostatecznie wybrał lata 1811–1812, czyli okres poprzedzający wyprawę Napoleona na Rosję. Dzięki temu utwór zyskał atmosferę nadziei i oczekiwania.

Podobnie we współczesnym dramacie wybór konkretnego momentu historycznego może całkowicie zmienić nastrój sztuki. Inaczej będzie wyglądała historia rozgrywająca się w roku 1980, w czasie powstania „Solidarności”, a inaczej dramat osadzony w roku 1982, w okresie stanu wojennego.

Chciałbym tu poruszyć jeszcze jeden problem – związek pisarza z otaczającym go środowiskiem. Pisarz inspirację do swojej twórczości często czerpie z własnego otoczenia. W jednym ze swoich felietonów w „Gazecie Wyborczej” Sławomir Mrożek przypomniał wypowiedź Stefana Kisielewskiego, który twierdził, że emigracja dramaturga negatywnie odbije się na jego twórczości. Po latach, po powrocie z emigracji, Sławomir Mrożek uważał, że na emigracji jakoś sobie poradził, tymczasem po powrocie do kraju dostrzegł upadek obyczajów i degradację języka i teraz nie bardzo wie, *czy sobie poradzi. A nawet – czy ma na to ochotę*⁸.

Śledząc życie, zarówno to toczące się wokół nas, jak też to, które poznajemy poprzez media lub książki, szczególną uwagę zwracamy na ludzi, ich zachowania, postawy, ambicje, charaktery. To oni zostaną bohaterami naszych sztuk, to ich wybory będą naszym tematem, to wokół wydarzeń z ich życia budować będziemy fabułę. Myślę, że warto w tym miejscu po raz kolejny przytoczyć kolejną wypowiedź B. Brechta:

67

Ponieważ publiczności nie zaprasza się przecież po to, aby się rzuciła w fabułę niby w rzekę i pozwalala się tam i sam przepędzać bez celu, poszczególne wydarzenia muszą być ze sobą powiązane, aby węzły były łatwo dostrzegalne. Wydarzenia nie mogą następować po sobie nieuchwytnie, musi natomiast wkraczać w nie nasz osąd. (Gdyby niejasność związków przyczynowych była akurat czymś interesującym, należałoby tę okoliczność nacechować obcością). Części fabuły należy więc uważnie przeciwstawiać sobie, nadając im ich własną strukturę jako fragmentom całości. W tym celu najlepiej jest ustalić tytuł, jak w poprzednim ustępie. Tytuły powinny zawierać puentę społeczną, ale zarazem coś orzekać o pożądanym rodzaju inscenizacji, to znaczy stosownie do okoliczności naśladować styl tytułów

⁸ S. Mrożek, *Pokolenia*, „Gazeta Wyborcza” 9-10 marca 2002, s. 21.

*kroniki albo ballady, albo gazety, albo opisu obyczajów. Prostym sposobem nacechowania inscenizacji obcością jest na przykład ten, który poza tym stosuje się do obyczajów i zwyczajów. Wizytę, postępowanie wobec wroga, schadzkę zakochanych, układy w interesach i w polityce można tak podać, jakby się przedstawiało li tylko obyczaj, który panuje w tych okolicach. Gdy go tak przedstawimy, jednorazowy i odrębny wypadek nabiera charakteru dziwności, ponieważ występuje jako coś powszechnego, jako coś, co stało się obyczajem. Dane wydarzenie nabiera cech obcości już wtedy, gdy pytamy czy ono samo albo też coś z niego rzeczywiście mogłoby stać się obyczajem (...)*⁹.

To banał, ale pamiętajmy, że człowiek jest istotą społeczną. Dlatego też, bardzo często stosowanym przez twórców, i stosunkowo prostym nośnikiem (dobrą płaszczyzną) przy pomocy, którego możemy przekazać wiele treści ideowych i emocjonalnych, a także informacyjnych jest rodzina. Na bazie losów rodziny, lub choćby jednego wydarzenia z jej życia łatwo zbudować fabułę. Taki nośnik moi uczniowie zastosowali przy budowaniu przedstawienia związanego z rocznicą odzyskania niepodległości – „Warszawska rodzinka”.

Proponuję następujące ćwiczenia:

1. Opowiedzenie wybranej sztuki Szekspira, Fredry itd. a) w pięciu zdaniach, b) w dziesięciu zdaniach i c) w dwudziestu zdaniach.

2. Dobranie fabuły do przedstawionych problemów. (W kilku wypadkach podałem własne propozycje).

- Rocznica powstania kościuszkowskiego (problem walki o niepodległość) – fabułę można zbudować, prezentując losy rodziny mieszczanina krakowskiego albo szlachcica spod Krakowa, względnie rodziny chłopskiej. Wówczas możemy również przedstawić również problem uwłaszczenia chłopów i ich wolności (Uniwersał Połaniecki).

- Powstanie wielkopolskie – fabułą mogą być losy rodziny, powstańców, redakcji gazety, młodych ludzi poszukujących śladów przeszłości.

- Powstanie warszawskie (problem: bić się czy nie bić?; czy powstanie było nieuniknione i konieczne?; dlaczego poniosło klęskę?) – fabułę można zbudować, np. ukazując losy Warszawy w czasie okupacji widziane oczami rodziny mieszkającej na Pradze.

- Problemy i konflikty w szkole.

- Problem narkomanii (w pisanej na ten temat przez moich uczniów sztuce „Marek” fabułę zbudowaliśmy wokół losów grupy koleżeńskiej przygotowujących wyprawę w góry. Zderzyliśmy tu konflikt zderzając dwie postawy: ucieczkę w pozór przeżycia – jakim jest ucieczka w świat narkotyków z realnymi przeżyciami).

- Problem uczciwości – fabułę można zbudować wokół sytuacji jaka wydarzyła się w szkole lub w innym środowisku (na osiedlu). Na przykład jakiś uczeń zostaje

⁹ B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1 (13), s. 59.

niesłusznie posądzony o kradzież pieniędzy z torebki nauczycielki lub w szatni z kurtki kolegi).

- Problem adaptacji w nowym środowisku. – fabułę można np., zbudować wokół przybycia do klasy nowego ucznia.

- Problem odmienności, tolerancji (kolega czarnoskóry, o odmiennej tożsamości płciowej itp.). Tu możemy też podnieść zagadnienie akceptacji przez grupę osób niepełnosprawnych.

- Problem aktywności pozaszkolnej.

- Zawiść.

- Koleżeństwo.

Można wymyślić inne problemy lub też znaleźć historyjkę lub opowieść o jakimś człowieku czy sytuacji i dostrzec w nich temat na sztukę. Opowieści te mogą dotyczyć czasów współczesnych lub historycznych. Dostrzegając w nich uogólnienia, można przedstawić je symbolicznie.

Warto wreszcie przyjrzeć się, jak rozpoczynali swą literacką karierę nasi wybitni pisarze. Juliusz Słowacki, Krasiński, Żeromski, będąc jeszcze chłopcami, zajęli się tematami historycznymi, opisywali ojczysty krajobraz, opowiadali o losach ciekawych - ich zadaniem – postaci historycznych lub fikcyjnych. Parandowski, Tuwim, Gałczyński, Dobrowolski, Andrzejewski pisali na temat codziennych wydarzeń, takich jak jazda na wrotkach, na nartach, wyjazd na wakacje, pisali o życiu w szkole i w domu, wreszcie o swoich uczuciach: miłości, zazdrości, żalu i podziwu. Piętnastoletnia Zofia Nałkowska uważała, że wszystkie zdarzenia są tematem do opisu: *Wszystko, co mnie spotyka w życiu, rozpatruję literacko*¹⁰.

Na zakończenie powyższych uwag przytoczę tu wypowiedź na temat fabuły Bertolta Brechta. Pisał on:

*„Fabuła” jest interpretowana, tworzona i przedstawiana przez teatr jako całość, przez aktorów, dekoratorów, charakteryzatorów, krawców szyjących kostiumy, muzyków i choreografów. Wszyscy oni jednocześnie swe sztuki dla wspólnego przedsięwzięcia, nie rezygnując oczywiście ze swej samodzielności*¹¹.

To ważne przemyślenia, wskazują bowiem na to, że teatr jest pracą zespołową, przedstawienia powstają w wyniku pracy całego zespołu artystów i wykonawców. Dodałem tu to rozróżnienie z tego powodu, że Brecht pisze np. o „dekoratorach”, a przecież istnieje też taki zawód jak scenograf. Ten, który projektuje dekoracje, układ sceny. Brecht mówi też o „muzykach”, pomija tu wkład kompozytora. Zanim utworzona w umyśle dramaturga (autora sztuki, autora scenariusza) „fabuła” zostanie ukazana na scenie, często pochylają się nad nią kolejni artyści, właśnie scenograf, projektant kostiumów, kompozytor, niekiedy zaliczyłbym do nich również operatorów światła.

¹⁰ Por.: M. Nagajowa, *Słowo do słowa*, Warszawa 1982, s. 128-129.

¹¹ Bertolt Brecht, *Małe Organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.

Wspomnianych współtwórców przedstawienia może dobrać do jego realizacji reżyser lub producent przedstawienia, ich wkład często trudno ocenić. Bywa na przykład i tak, że to rola scenografa w przedstawieniu staje się dominującą. Wspominam tu o tym z kilku powodów. Po pierwsze właśnie w celu zwrócenia uwagi na znaczenie tych zadań w powstającym spektaklu, po drugie z powodu praw autorskich każdego z twórców przedstawienia do ewentualnych zysków, jakie może ono przynieść. Ważne jest też to, by uszanować pracę każdego. Najczęściej dążymy do tego, by przedstawienie nasze nie kończyło się jednorazowym spektaklem. Powtarzając je musimy pamiętać o prawach autorskich wszystkich twórców. Powyższe uwagi przytaczam w tym miejscu, gdyż chciałbym uczulić przyszłych autorów sztuki na fakt, że już tworząc jej zarys, jej fabułę, powinni myśleć o tym w jaki sposób zostanie ona przekazana.

Teatr szkolny jest formą zabawy, przez zabawę ma jednak również uczyć. Uczyć nie tylko przez przekazywanie w przygotowywanych przez uczniów sztukach treści, nie tylko w wyniku pracy nad przedstawieniem zasad organizacji, współpracy, wzajemnego zrozumienia, ale też uczyć zasad obowiązujących w sztuce, w tym wypadku w teatrze.

O tym wszystkim będę jeszcze pisać w drugim rozdziale tej książki.

Gatunek

Wiemy już, jaki temat nas interesuje, mamy już pewien zarys fabuły, która – naszym zdaniem – może być najlepszym nośnikiem tego problemu. Następnym krokiem jest wybór gatunku, rodzaju sztuki.

Wieloletnia tradycja i ewolucja dramatu doprowadziła do wyodrębnienia w nim różnych gatunków. Najbardziej znane to tragedia, komedia, i dramat właściwy. Oczywiście możemy wyodrębnić ich znacznie więcej. W antycznej Grecji wyodrębniono np. również dramaty satyrowe, które wystawiano podczas Dionizji Wielkich jako czwarty element tetralogii jednego autora (pozostałymi utworami były tragedie). Z czasem wewnątrz wspomnianych gatunków doszło do dalszych podziałów, do poszerzania pól ich poszukiwań. Np. odnośnie do bohaterów tragedii, początkowo wybory tragiczne dotyczyły wyłącznie monarchów i ich dzieci. Z czasem musieli ich dokonywać przedstawiciele i pozostałych grup społecznych. Warto tu wspomnieć o wkładzie w rozwój tego gatunku naszego dramaturga, Janusza Głowackiego, który postawił przed tragicznym wyborem lumpów z parku w Nowym Yorku. Najbardziej obiegowa definicja komedii mówi nam o tym, że jest to gatunek, który wyróżnia się głównie lekkim i wesołym tonem. Z czasem i w tym gatunku doszło do podziałów. W czasach rzymskich pojawiła się komedia charakterów i komedia intrygi, w średniowieczu komedia elegijna pisana dystychem elegijnym, w epoce Romantyzmu – komedia romantyczna, że wspomnę tu tylko o najbardziej znanych odmianach tego gatunku. Z dziejów dramatu można zorientować się, jak dochodziło do powstawania nowych gatunków. Każdy z rodzajów literackich rozwinął w sobie właściwe środki wyrazu artystycznego, odrębny sposób wyzyskiwania tworzywa, a także wprowadził i ustalił wiele najrozmaitszych zabiegów strukturalnych.

Wybór gatunku najczęściej narzuca nam temat lub fabuła, zależy też często od naszego stosunku do świata i opisywanych wydarzeń, bywa wynikiem naszego usposobienia. Bywało, że twórcom wybór gatunku narzucały pewne epoki. Tak np. w antycznej Grecji początkowo dominowały tragedie, w średniowieczu początkowo dominowały utwory o charakterze religijnym: dramat liturgiczny, misteria, moralitety oraz mirakle. Chcąc istnieć na rynku, pisarze ulegali aktualnej modzie. Dziś różnorodność gatunków jest dość znaczna. Każdy z powstałych historycznie i dziś wyodrębnionych gatunków ma swoje cechy charakterystyczne, zasady, dokonując wyboru i decydując się na określony gatunek, powinniśmy raczej tych zasad przestrzegać. Oczywiście, mamy prawo do eksperymentów. Ucząc się pisać, powinniśmy jednak, moim zdaniem, przestrzegać reguł. Niezachowanie wierności jednemu gatunkowi może razić widza, który niekoniecznie musi dostrzec naszą chęć eksperymentowania i poczyta nam ją za zwykłą nieudolność. Na nowatorstwo pozwolić sobie może uznany mistrz; ktoś, kto dopiero rozpoczyna swą przygodę z dramatem, powinien być znacznie skromniejszy. Warto tu jednak wspomnieć o sztuce „Ubu Król, czyli Polacy” Alfreda Jarry. Ta uczniowska zabawa gatunkiem i konwencją zapoczątkowała kolejną reformę teatru. Postanie teatru surrealistycznego.

Konwencja (Problem jednorodności konwencji)

Po wyborze gatunku dramatu (sztuki teatralnej, jaką zamierzamy napisać) powinniśmy również zastanowić się nad konwencją, którą chcemy przyjąć. Konwencja jest tradycyjnym uznawaniem jakiegoś prawidłowego stanu rzeczy, zjawiska lub jego jakości nawet wówczas, gdy utraciły one swój sens pierwotny. Konwencją literacką nazywamy utrwalone w tradycji literackiej zasady i wzorce formowania utworów. Jest nią istniejący w praktyce literackiej i świadomości literackiej epoki zespół norm, zwyczajów, regulujących określoną dziedzinę wypowiedzi, dobór składników dzieła oraz ich układ, zespół zasad określających charakter i funkcję poszczególnych elementów dzieła oraz sposób ich zorganizowania w większą autonomiczną całość. Konwencjonalizacji poddaje się każdy element utworu: epitety, motywy, schematy wersyfikacyjne, gatunki. Rozpoznawalność konwencji możliwa jest tylko w kontekście tradycji literackiej. Jej znajomość jest warunkiem porozumienia między pisarzem i odbiorcami.

W historii dramatu doszło do powstania wielu konwencji: realistycznej, romantycznej, naturalistycznej, surrealistycznej itp. Z czasem nowe konwencje wypierały poprzednie, ale utrwalone wzorce przetrwały i wciąż spotykamy się z próbami nawrotu do konwencji wcześniejszych. Jedne epoki w sposób bardziej rygorystyczny wymagały przestrzegania konwencji, inne ceniły oryginalność. Szczególną formę przejmowania konwencji stanowi stylizacja – czyli kształtowanie utworu na podobieństwo pewnego spetryfikowanego wzoru.

Podobnie jak wybierając gatunek literacki, powinniśmy mu być wierni (choć kiedyś, łamiąc tę zasadę, powstały nowe gatunki, np. tragifarsa), tak i przyjmując pewną konwencję, w zasadzie nie powinniśmy od niej odstępować. Znajomość konwencji ułatwia także odbiorcy lekturę i zrozumienie utworu.

Konwencja każdorazowo ogranicza pisarza, narzuca mu pewne reguły. Przeciwnością konwencji jest oryginalność. Dziś możemy zauważyć, że wręcz dominuje ona w większości poszukiwań teatralnych. Dążenie do niej stało się

obecnie swego rodzaju modą, normą (więc znów konwencją). Jak bowiem możemy przeczytać w Wikipedii: Konwencja literacka bierze się z uwzględnienia statycznego podejścia do tradycji literackiej – przejmuje zamknięte formy tradycji jedynie je rekonstruując. Konwencja jest także wynikiem przyzwyczajenia publiczności do pewnych norm charakterystycznych dla danej epoki literackiej czy prądu literackiego. Pisząc o tzw. oryginalności musimy jednak zauważyć, że współcześni pisarze, czy inni twórcy teatru zbyt często ulegają modzie. Dążąc do oryginalności za wszelką cenę, często gubią jakiegokolwiek inne przesłanie ich dzieł. Stają się one przez to puste i zazwyczaj po chwilowym szoku na skutek obejrzenia takiego widowiska szybko jednak o nim zapominamy.

Konstrukcja

Przez pojęcie to rozumiem techniczną budowę sztuki: czas jej trwania, podział na akty i sceny itp.

Czas przedstawienia.

W różnych warunkach historycznych czas trwania spektaklu był rozmaity; dziś w teatrze ustalił się na 2-3 godziny przedstawienia, choć coraz częściej pojawiają się i sztuki krótsze, nieco tylko dłuższe niż jedna godzina. Jeśli wystawiane są jednoaktówki, to z reguły łączy się je w bloki. Powstanie i rozwój teatru telewizji wpłynęły na to, że czas wystawianych sztuk jest obecnie znacznie bardziej zróżnicowany. Jednym z czynników, które należy brać pod uwagę, jest percepcja odbiorcy dzieła. Pisząc sztukę dla potrzeb szkoły, powinniśmy wziąć pod uwagę organizację toku nauczania. Całość dramatu musi się zmieścić w wyznaczonym z góry czasie przedstawienia. Biorąc pod uwagę kwestie organizacyjne, np. czas wejścia uczniów do sali teatralnej (może być nią aula lub zaadoptowana sala gimnastyczna), czas szkolnego przedstawienia powinien być nie dłuższy niż 40 min. Może być nieco krótszy, ale wypada wziąć pod uwagę i to, by nasze przedstawienie nie przeszkadzało innym uczniom w ich stałej pracy. Jeśli przedstawienie jest znacznie krótsze można spróbować wzbogacić je jakąś prelekcją przed spektaklem lub dyskusją po.

Oczywiście bywa i tak, że jakiś uczeń lub grupa uczniów napisze sztukę nieco dłuższą, dwu, a nawet trzyaktową, której przypuszczalny czas wystawienia będzie dłuższy niż zalecane 40 minut. Moim zdaniem, nie powinniśmy w tym wypadku hamować inwencji uczniów. Sztukę taką można przecież wystawić po lekcjach, również dla rodziców w czasie spotkania z rodzicami itp. Najważniejszym jest to, by stworzony utwór miał swój sens, poruszał ważne zagadnienia, by posiadał walory artystyczne. Ważny też jest zapał uczniów, ich zaangażowanie, a tych nie powinniśmy hamować.

Od nas i naszej twórczej inwencji zależy, jak w ustalonym czasie trwania przedstawienia „zmieścimy” określoną fabułę. Jest to jeden z problemów związanych z klasyczną tzw. jednością czasu. Dramat również, dzięki temu, że jednym z jego tworzyw jest konkretna przestrzeń, może jednocześnie przedstawić dwa i więcej

zdarzeń; jest to kwestia odpowiedniej gospodarki przestrzenią sceniczną, w której można wyodrębnić dwa (lub więcej) różnie oznaczone miejsca¹².

Podział na akty i sceny.

Aby akcję uczynić urozmaiconą i przejrzystą, dzieli się dramat na akty, a akty na sceny. Oczywiście w czasie pracy nad sztuką przyjęte na wstępie podziały mogą ulegać zmianom, niemniej jednak wstępny podział na części, późniejsze akty i sceny znacznie ułatwi nam pracę (niezależnie od tego jaki podział przyjmujemy ostatecznie). Przy tym dysponując takim podziałem możemy budować poszczególne akty i sceny odrębnie. Bywa, że znajdujemy określone sytuacje lub dialogi do scen późniejszych wcześniej, czasami pozwalają one rozbudować wątki w aktach lub scenach poprzednich. Nie zawsze bowiem jest tak, że od razu mamy przed oczyma obraz całości. Ta ukształtuje się dopiero w czasie naszej pracy.

Akt jest częścią dramatu, która stanowi zamkniętą całość.

Przedstawienie dramatyczne na akty zaczęli dzielić Rzymianie, w odróżnieniu od Greków, którzy dzielili dramaty tylko na sceny. Według Rzymian w pierwszym akcie powinny być zaprezentowane podstawy wydarzeń, w drugim – rodzić się przeszkody, w trzecim – potęgować się niepokój, w czwartym obrót spraw powinien wieść do nieszczęścia, w piątym – węzeł winien zostać w sposób prawdopodobny, ale nieprzewidywanymi drogami, rozwikłany – i stąd się bierze cudowność¹³.

Jeszcze w XVIII wieku Wolter starał się przestrzegać tych zasad. Chcąc budować pięcioaktowe tragedie i jednocześnie trzymać się tematów antycznych, dodawał do już istniejących wątków wątek miłosny.

Dziś dramat całkowicie porzucił te tak sztywne okowy. Powstają dramaty pięcio-, cztero-, trzy-, dwu- i jednoaktowe. Twórcy łamią też zasady dotyczące zawartości aktów, choć zazwyczaj przestrzegają reguły, by ekspozycję i zawiązanie umieścić w pierwszym akcie.

Dziś najczęściej powstają dramaty trzyaktowe. Każda sztuka, podobnie jak większość szkolnych prac pisemnych, musi mieć jakiś wstęp, rozwinięcie i zakończenie.

W akcie pierwszym zostajemy wprowadzeni w zasadniczy problem dramatu, poznajemy głównych uczestników akcji, jej czas i miejsce. Akt ten bardzo często kończy się jakimś dramatycznym wydarzeniem, które wpłynie na odmianę losów bohaterów.

Akt drugi najczęściej zawiera opis najważniejszych wydarzeń fabuły, przeważnie przebiegających wśród rosnących komplikacji, które budują rosnące napięcie.

¹² Por.: S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 66-69.

¹³ J.Chapelain (1593-1674), *Rozprawa o poezji przedstawiającej*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, Warszawa 1989, s. 315.

Wreszcie akt trzeci – w nim po momencie kulminacyjnym następuje rozwiązanie, którym jest jakieś szczególne wydarzenie: śmierć bohatera, ślub, zaręczyny, udana ucieczka itp. Często po nim dramaturdzy wprowadzają jeszcze jakąś scenę, a nawet monolog, który służy wyciszeniu napięcia, czasami zaś dodatkowemu wyjaśnieniu oglądanych zdarzeń.

Jednoaktówka, podobnie jak nowela, musi operować znacznie zwężonym, wyselekcjonowanym materiałem. Powinna być raczej jednowierzchołkowa, czyli nie rozpraszać akcentów i point. Jej wewnętrzna struktura powinna być podobna do dramatu trzyaktowego z tym, że tu rolę aktów spełnią sceny.

Sceny

Każdy akt powinien zawierać kilka scen. Uważano, że akt jest zbyt krótki, jeśli składa się z mniej niż czterech scen, i zbyt długi, jeśli ma ich więcej niż siedem.

Scena obejmuje jakieś jedno zdarzenie, jeden moment ważny dla rozwoju lub zrozumienia akcji. Musi przynosić coś ważnego, a nadto stanowić zamkniętą całość, posiadającą wewnętrzną dramaturgię. Powinna więc zawierać ekspozycję, stawiać problemy oraz wskazywać drogę do ich rozwiązania (względnie ominięcia, zbagatelizowania, czy wręcz odwrócenia od nich uwagi) i kończyć się rozwiązaniem.

Kolejność scen i ich wzajemne relacje mają znaczący wpływ na dramaturgię sztuki. W dawnych komediach w scenach początkowych pojawiały się osoby (np. służąca, lokaj), które informowały widzów o stosunkach domowych, głównych bohaterach i zarysie konfliktu.

W „Balladynie” J. Słowackiego w treść akcji wprowadza nas monolog Kirkora, z którego dowiadujemy się do kogo i po co Kirkor przybywa. Scena I zawiera ekspozycję i początek akcji oraz wstępną charakterystykę trzech osób.

Scenę dialogową ze sztuki „Bardzo ważna rozmowa” mojej uczennicy Olgi poprzedzał monolog córki, która przyłapana przez matkę na zażywaniu narkotyków, odreagowywała napięcie i w pewnym sensie przygotowywała się do tej rozmowy. Na początku sceny obie kobiety próbują określić sytuację, w jakiej się znajdują, postawić problem. Następnie Basia prowadzi rozmowę w kierunku poszukiwania winnych, dąży do przerzucenia odpowiedzialności na matkę, a jednocześnie sądzi, że dla niej samej nie ma już ratunku. Matka usiłuje poprowadzić rozmowę w kierunku poszukiwania rozwiązania. Padają różne propozycje, z których córka wybiera opiekę nad psem.

Długość scen może być różnaita, zależnie od ceny i ważności sprawy, której służy. U wielu dramaturgów granicę sceny stanowi wejście lub wyjście jakiejś ważnej osoby. U Szekspira lub Słowackiego dzieje się inaczej: zmiana sceny następuje dopiero ze zmianą wszystkich osób.

Scena wymaga:

- a) ekonomii czasu i miejsca,

b) różnorodności i ruchu. Można tu zagrać np. ilością występujących aktorów (sceny zbiorowe, sceny dla dwóch aktorów i sceny indywidualne); można formami wypowiedzi (publiczna, wieloosobowa dyskusja, dialogi, dialogi w obecności innych uczestników, monologi wygłaszane w samotności lub w obecności innych). Ważnym elementem jest ruch sceniczny (wejścia i wyjścia aktorów, ich przemieszczanie się) – więcej na ten temat w dziale *Inne środki wyrazu*.

Ciekawym zabiegiem dramatycznym jest przeplatanie scen zbiorowych scenami, w których bierze udział dwóch aktorów lub nawet tylko monologiem lub sytuacją, w której na scenie pozostaje tylko jeden aktor.

c) iluzji rzeczywistości.

Dziś nie wymaga się bezwzględnej jedności miejsca, lecz ustawiczne zmiany nie są pożądane.

Czas i miejsce akcji powinny być jak najlepiej wykorzystane. Wydarzenia mniej ważne, a zwłaszcza dramatyczne, mogą być usuwane poza scenę (np. w sztuce „Marek” bohaterka tylko informuje przyjaciół oczekujących na przyście Marka, że ten popełnił samobójstwo). Moim zdaniem współcześni pisarze (także twórcy filmów) zbyt często nadrabiają braki umiejętności warsztatowych i płytkość myśli przedstawianiem drastycznych wydarzeń na scenie (gwałty, wymioty, porody).

Sceny główne i przejściowe:

Pierwsze służą wyrażeniu ważnych momentów akcji, drugie – wiązaniu poszczególnych momentów. Aby scena główna robiła wrażenie, musi mieć wyraźny, silny i interesujący motyw.

Kilka scen powiązanych w całość stanowi akt. Każdy akt musi mieć własną fizjonomię, dzięki której odcina się od pozostałych. Aby żadna scena nie cofała postępu akcji, jedna scena winna wyrastać bezpośrednio z poprzedniej, i to w tym również sensie, iż ani przez moment miejsce rozgrywania akcji, tj. teatralna scena, nie powinna być pusta. (Oczywiście bywa i tak, że twórca potrafi „zagrać” tą pustką).

Ważnym elementem są przejścia między kolejnymi scenami. Powinniśmy pamiętać o zachowaniu jakiejś cechy łączącej sąsiadujące sceny. Może być nią postać występująca w poprzedniej scenie, miejsce akcji lub kontynuacja tego samego problemu (ewentualnie ukazanie go z innej perspektywy). Może być nią też tylko jakiś szczegół dekoracji, ale tylko wówczas, gdy posiada on istotne znaczenie dla przebiegu sztuki. Powinniśmy zadbać w tym wypadku o podkreślenie tego elementu np. przez oświetlenie lub gest aktora.

Klasyczna konstrukcja dramatyczna przedstawia rozwój akcji snującej się wokół głównego konfliktu, zmierzającej do kulminacyjnego punktu. Spotykamy również opowieści dramatyczne, w których obok działań bohaterów wprowadzane są relacje, opowieści i subiektywne sądy.

Precyzja konstrukcji polega na tym, że:

1. Każdy akt jest skończoną całością, opartą na własnym założeniu i motywie.
2. Wszystkie postaci wiążą się ze sobą dramatycznie, wszystkie też w jakiś sposób odnoszą się do postaci centralnej.
(Konstruując utwór dramatyczny powinniśmy cały czas pamiętać o zasadzie przesuwania akcentu dramatycznego. W „Aktorze” Norwida akcent ten przesuwa się i wzrasta nagle ku końcowi.)
3. Zachowane są proporcje, tzn. każdy akt jest mniej więcej równy, sceny zbiorowe są umiejętnie rozmieszczone itp.

Kompozycja – plan

Wielu teoretyków dramatu używa zamiennie słów: kompozycja, konstrukcja, struktura. Dla potrzeb tej pracy określenia: konstrukcja używam, gdy mówię o budowie technicznej sztuki, jej objętości, podziale na akty i sceny. Każdy z tych elementów posiada swą kompozycję, to znaczy w tym wypadku linię dramaturgiczną. Pewien układ sytuacji i postaw postaci zbudowany jest przy pomocy rozmaitych środków wyrazu, które mają spowodować u odbiorcy określone emocje. Taką linię dramaturgiczną posiada każdy element sztuki, a jest ona także zawarta w jej całości.

W tym znaczeniu pojęcie: struktura obejmować będzie całość, tzn. i konstrukcję i kompozycję. Koncepcja struktury wiąże się z pojęciem jedności, integralnej całości, w której wszystkie elementy zbiegają ku jednemu celowi, związane wzajemną zależnością i współpracą, której podstawą jest sfera znaczeń. Strukturę dramatu można badać w różnych przekrojach, z których każdy może nas doprowadzić do poznania zasady będącej zarazem zasadą całości¹⁴.

Mając problem i historię, którą chcemy opowiedzieć, układamy wstępny plan, według którego chcemy ją przedstawić. Z różnych powodów będziemy ten plan modyfikować, ale praca wymaga ciągłego oglądu całości.

Kompozycja dramatyczna polega na opracowaniu materiału, na wydobywaniu i uwydatnieniu tkwiących w nim pierwiastków dramatycznych.

Dobrze napisana sztuka teatralna powinna być zwarta, skupiać się wokół jednego ośrodka, nie znosi dygresji i odchodzenia od głównego tematu, wymaga też w zasadzie żywego tempa. Oczywiście, można odejść od tych założeń i przez złamanie konwencji osiągnąć niespotykane wrażenia, ale mogą na to sobie pozwolić tylko mistrzowie. Udało się to np. Czechowowi, później S. Beckettowi. Ich nowatorstwo wprowadziło do sztuki dramatycznej cały arsenał nieznanych wcześniej środków wyrazu.

W dobrze zbudowanym dramacie możemy odnaleźć pewną linię o wyraźnym kierunku i wyraźnych momentach zwrotnych. W tej kompozycji dadzą się wyróżnić dwa składowe elementy, tj. akcja i charaktery.

¹⁴ Więcej wiadomości na temat struktury dramatu można znaleźć w pracy: I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, wybór i opracowanie Jan Degler, Wrocław 1976.

Można wyróżnić dwa rodzaje sztuk według wprowadzania w nich motywów kompozycyjnych:

1. Dzieła, których budowę można ująć w formułę: pytanie – odpowiedź.
2. Dzieła, których budowę można ująć w formułę: przygotowanie – realizacja. W dramatach tych możemy też wyróżnić następujące linie dramatyczne:
 - wznosząco-opadającą (konflikt się zawiązuje, dochodzi do najpełniejszego wyrazu i rozwiązuje się),
 - wznoszącą (konflikt narasta aż do katastrofy).

W niektórych sztukach budowa techniczna pokrywa się z dynamiczną (dotyczącą nastroju, napięć psychicznych), w innych nie muszą się one pokrywać. Bywa, że budowa techniczna jest wznosząco-opadająca, podczas gdy budowa dynamiczna jest jedynie wznosząca (zainteresowanie widza lub czytelnika, jego współczucie, oczekiwanie na pomyślny zwrot w losach bohatera wzmagają się do ostatniej chwili).

W budowie dynamicznej mówimy o punkcie kulminacyjnym, który jest w dramacie momentem najwyższego napięcia (przy konstrukcji dynamicznej wznosząco-opadającej). Przez moment najwyższego napięcia rozumiemy moment najważniejszy, najbardziej ostry w walce bohaterów dramatu; w konflikcie interesów jest to decydujące starcie sił walczących.

Tak określony punkt kulminacyjny możemy odnaleźć w każdym dziele, gdzie intryga opiera się na wyraźnie zaznaczonym konflikcie interesów stron walczących. Będzie to np. scena pojedynku słownego między Neronem a Britannikusem („Britannikus” Racine’a), scena, w której August demaskuje Cynnę („Cinna” Corneille’a), oraz scena, w której Alcest oskarża Celimenę o zdradę („Mizantrop” Moliere’a).

Niektórzy teoretycy dramatu (prof. Czerny) wymagają, by ów decydujący moment walki był momentem równowagi sił. Strony, między którymi rozegra się konflikt, muszą być jednakowo silne i nie można jeszcze przewidzieć, na czyją stronę przechylą się zwycięstwo. (Moim zdaniem udaje się to Fredrze w „Dożywociu”, gdzie przed momentem kulminacyjnym autor musi osłabić pozycję lichwiarza, by uwiarygodnić jego późniejszą klęskę).

Inni uważają, że punkt kulminacyjny wyznacza katastrofę. Intryga od tego momentu musi mieć już tylko jedno rozwiązanie, niepomyślnie dla bohatera, (które czasami rozpaczliwa walka potrafi jedynie odroczyć o kilka chwil). W tym wariantcie istnieje jeszcze możliwość wprowadzenia do treści sztuki nowego czynnika, uchylającego katastrofę, która wydawała się nieunikniona.

Przed momentem kulminacyjnym tworzymy sytuację przygotowawczą, po niej następuje reakcja. Występuje ona w sztukach, w których przedstawia się dwie wyraźne strony walczące i gdzie starcie między nimi stanowi punkt kulminacyjny.

Moment reakcji – to chwila, w której strona dotychczas zachowująca się biernie reaguje po raz pierwszy w sposób czynny. Jest to więc moment, w którym czyn spełniony przez bohatera wywołuje reakcję ze strony przeciwnika (przeciwników). Jest to zazwyczaj moment dynamiczny, który działa najczęściej przez kontrast lub efekt niespodzianki.

Obowiązująca w sztukach teatralnych zasada koncentracji akcji wymaga, by każdy motyw wprowadzony przez autora miał swój cel. Każdy motyw musi do czegoś prowadzić, jeżeli sztuka ma mieć regularną budowę. Z drugiej strony współistnienie motywów w sztuce musi zawierać załączek możliwości rozwoju w kilku kierunkach, albo przynajmniej wywołać konflikt między opartym na logice przewidywaniem a uczuciem, które nie może się na to przewidywanie zgodzić.

Jeżeli od zawiązania węzła autor nie pozostawia nam wyboru w przewidywaniu – sztuka będzie po prostu nieciekawa. Jeśli intryga ma tylko jeden możliwy kierunek, musi działać na naszą wrażliwość w ten sposób, że wbrew wszelkiej oczywistości zapagniemy innego rozwiązania.

Sytuacje typowe, których powolnego kształtowania się jesteśmy świadkami:

1. Sztuka przedstawia powstanie czynu i jego skutki.

Często przygotowanie rozumiemy w sensie dosłownym, np. przygotowanie do zbrodni, zemsty itp.; może być też moralne, np. wahanie się bohatera; sam czyn może wynikać z pobudek natury psychicznej, np. gdy sztuka opowiada o powstaniu pewnego postanowienia. Tak wspomniana zbrodnia, jak i np. zemsta miały jakieś przyczyny. Te ujawniać możemy stopniowo, w różnych momentach przedstawienia. Pytanie: dlaczego? pozwoli nam utrzymać widza w napięciu.

2. Bardzo często stosowanym zabiegiem w budowaniu sytuacji przygotowawczej jest odsłonięcie tajemnicy. Sztuka może mieć za temat poszukiwanie rozwiązania zagadki (sztuki kryminalne)¹⁵.

3. Sztuka przedstawia podłoże konfliktu i jego rozwiązanie.

Fabułę sztuki budujemy, tworząc szereg scen przedstawiających jakieś wydarzenie lub sytuację.

Wydarzenia i sytuacje łączy wspólny motyw lub wątek.

Motywy i wątki

Motyw jest najprostszym elementem tematycznym. Jest to układ wydarzeń ukazanych w ruchu (łac. *motus* – ruch). W postaci czystej występuje on w utworach literackich pierwotnych, takich jak bajka lub pieśń ludowa.

Wątek jest zmienioną, rozszerzoną odmianą motywu. Powstaje on albo przez mechaniczne połączeniu kilku motywów, albo przez odpowiednią rozbudowę

15 Por.: I Łopatyńska, *Technika punktu kulminacyjnego w dramacie*, Łódź 1947, s. 3-24.

jednego. Przypadek pierwszy znamy z „Konrada Wallenroda”, gdzie do motywu szlachetnej zdrady poeta dodał pospolity w powieści XVIII wieku motyw wiernego i pełnego poświęcenia sługi. Rozbudowa zaś motywu polega na uzupełnieniu abstrakcyjnego schematu o konkretne treści związane z charakterem postaci, tłem obyczajowym, politycznym lub geograficznym.

Układ zdarzeń związanych z bohaterem głównym lub podstawową ideą nazywamy *wątkiem głównym*.

Wątki i motywy posiadają zdolność łączenia się ze sobą oraz akcją. Z motywów i wątków tworzymy *fabułę*. Fabuła sztuki może być wielowątkowa lub jednowątkowa.

Zdarzenia fabularne, które nie są osadzone w układzie przyczynowo-skutkowym, lecz istnieją niejako na marginesie, poza prawidłowościami rozwojowymi całej fabuły, nazywamy *epizodami*¹⁶.

Akcja

Henryk Życzyński wyróżnia dwa rodzaje akcji: prostą i złożoną. Akcja złożona składa się z dwóch, a nawet trzech akcji, które pozostają ze sobą w związku i na siebie oddziałują. Podwójną akcją, złożoną z dwóch równoległe rozwijających się wątków, mamy w „Królu Learze” Szekspira. Przez takie wzbogacenie wypadków podnosi poeta nastrój tragiczny i daje pełniejszy obraz ówczesnej epoki. Prosta natomiast jest akcja w „Makbecie”, gdzie poeta troszczy się głównie o oddanie uczuć Makbeta, a tło historyczne szkicuje tylko i lekko zaznacza.

Podobnie jak Szekspir i Juliusz Słowacki lubił w swoich dramatach akcje złożone (np. w „Balladynie”). W czasach nowszych taką złożoną akcją zbudował Lucjan Rydel w „Zaczarowanym kole”. Poeta przeplata tu wątek ambitnych dążeń Wojewody z wątkiem zmysłowej miłości Młynarki. Są to dwa różne światy, a jednak jest ktoś, kto wiąże i spleta ich losy, a mianowicie szatan, który sprawia, że dzieje Młynarki wpływają na los Wojewody i odwrotnie. *Tak zło ludzi opętuje, by ich rzucić na siebie i wzajem gubić*¹⁷.

Dramat może być albo zdarzeniem rozgrywającym się w bezpośredniej ciągłości krótkiego czasu w jednym miejscu – i wówczas miejsce sceniczne jest też tylko jedno, a czas sceniczny odpowiada w przybliżeniu czasowi rzeczywistemu, albo – szeregiem zdarzeń, związanych z wieloma miejscami, czemu odpowiada szereg miejsc scenicznych. W drugim przypadku stosunki czasowe i przestrzenne na scenie układają się odmiennie niż w wyobrażonej rzeczywistości. Biorąc to pod uwagę, uzasadnienie artystyczne mają dwie formy widowiska:

- takie, w których zachowana jest jedność miejsca, której często odpowiada jedność czasu (jak w przypadku późniejszej tendencji teatru greckiego).

¹⁶ Por.: J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Ossolineum 1984, s. 229-237; por. też: M. Głowiński, A. Okopień Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 327.

¹⁷ H. Życzyński, *Akcja dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, Wrocław 1982, s. 282.

- „scena jednoczesna”, dająca widzowi bezpośrednio obcowanie z przebogatym splotem zawartych w dramacie elementów czasu i przestrzeni (odnajdujemy ją i w niektórych dramatach greckich, i w samorodnym teatrze średniowiecza, i we wspaniałej bujnej epoce szekspirowskiej)¹⁸.

Plan fabularny – tworząc go, możemy zastosować:

- porządek linearny. (Tradycyjne rozwijanie fabuły systemem torowym: akcja rozgrywa się od poranku do nocy jednego czerwcowego dnia – jak w „Antygonie”.)

- epizodyczny, zatrzymany w poszczególnych planach (ciąg epizodów powinien jednak mieć logiczny układ).

Ważnym elementem akcji jest **oś intrygi**, zagadnienie dotyczące tego wydarzenia czy konfliktu, wokół którego budujemy akcję. W komediach może być to np. przypadkowy konflikt wynikły z nieporozumienia lub pomyłki.

Jedność akcji. Akcja dramatu powinna stanowić wewnętrznie powiązaną, ograniczoną całość. Dążenia bohatera wypływają z dwóch czynników: celu i motywów, tzn. bohater dąży do czegoś i coś go do tego skłania.

Jedność czasu, miejsca i akcji. W teatrze greckim obowiązywała zasada potrójnej jedności: akcji, czasu i miejsca. Wynikało to głównie z tego powodu, że urządzenia sceniczne i obecność chóru powodowały, że akcja musiała toczyć się nieprzerwanie w jednym miejscu. Zasada ta, sformułowana przez Arystotelesa, długo krępowała rozwój dramaturgii. Dostrzegamy ją później np. w „Odprawie posłów greckich” J. Kochanowskiego i „Barbarze Radziwiłłównie” Felińskiego. Z czasem dramat wyzwolił się od tej reguły.

Sposób budowania akcji

Najczęściej akcję budujemy wokół centralnej postaci, a sylwetkę bohatera oprzeć możemy na jednej z dominujących cech jego charakteru, (co było częste w epoce oświecenia). Akcję możemy zdynamizować przez zderzenie wątków:

1. takich, które dzieją się jednocześnie, z wątkiem głównym, lecz w innym miejscu i sytuacji oraz będą miały wpływ na przebieg akcji i postawę bohaterów,

2. takich, w którym na zmianę sytuacji może mieć wpływ informacja z przeszłości, dotąd nieznaną bohaterom,

3. oraz takich, w których na zmianę akcji może mieć wpływ nagłe, niespodziewane wydarzenie, stawiające bohaterów w nowej sytuacji i zmuszającej ich do określonych postaw (np. burza).

¹⁸ S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu*, [w:] *Prace polonistyczne*, Seria VIII, Łódź 1950, s. 281-311.

Akcja może obejmować długi okres lub przebieg całego życia jakiejś postaci lub prezentować przebieg jakiegoś wydarzenia od początku do końca, możliwe jest też przedstawienie wydarzeń na zasadzie rekonstrukcji, cofania się.

Akcja przedstawienia może prezentować tylko jedną z sytuacji, najczęściej kulminacyjną jakiegoś wydarzenia (wówczas wydarzenia poprzedzające prezentowane są w wypowiedziach występujących bohaterów; w teatrze greckim funkcję tę spełniał chór). Widzimy tylko fragment, jedną sytuację z fabuły, o reszcie dowiadujemy się z dialogów.

W dramatach spotykamy najczęściej następujące sposoby prezentowania akcji:

a) ekspozycja w pierwszym akcie, sytuacja w drugim, a jej rozwikłanie w trzecim (np. „Zemsta” Fredry),

b) ekspozycja, sytuacja i dyskusja (np. „Dom lalki” Ibsena). Ten rodzaj budowania akcji określił Bernard Shaw w swej pracy: „Kwintesencja Ibsenizmu”. Do czasów Ibsena uważano, że im dziwniejsza sytuacja (mniej typowa), tym lepsza sztuka. Ibsen dostrzegł, że jest wręcz przeciwnie: im bardziej typowa sytuacja – tym ciekawsza sztuka. *Ciekawa może być z natury rzeczy tylko sztuka przykuwająca uwagę publiczności nad problemami ludzkiego charakteru i postępowania bezpośrednio dotyczącymi widza* (B. Shaw),

c) akcję można zbudować na zasadzie zmierzania do katastrofy – budujemy ją, przedstawiając przebieg wydarzeń poprzedzających katastrofę i z nią związanych,

d) budowanie akcji na zasadzie retrospekcji lub rekonstrukcji wydarzeń. Autor przedstawia scenę finałową, a później ukazuje, jak do niej doszło, by wrócić do pierwszej sceny i ją zakończyć,

e) akcja budowana jest na zasadzie ciągu obrazów związanych osobą głównego bohatera (może to być też jakaś idea, lub nawet tylko rekwizyt). Jedność artystyczną przedstawienia (dramatu, sztuki) osiągamy przez wprowadzenie pewnego rytmu (np. w „Trojankach” Eurypidesa jest to na przemian rytm nieszczęść i nadziei).

Każdy utwór dramatyczny powinien być zbudowany w oparciu o jakąś zasadę strukturalną. Pewne zasady kompozycyjne możemy czerpać z dzieł klasyków. Zwracając się do przeszłości, możemy stosować przejęte stąd wzory na dwa sposoby:

a) statyczny – przejęcie ukształtowanych „zamkniętych” form, powielanie chwytów kiedyś już zastosowanych. Oczywiście, taki statyczny stosunek nigdy nie będzie pełny, choćby ze względu na ciągłe zmiany języka. To, co kiedyś uważane było za język potoczny, dziś może być językiem literackim.

b) dynamiczny – staramy się z utworu wyłuskać jego zasadę konstrukcyjną, by następnie przekształcić ją, wmontowując w nowy kontekst literacki (zawiązanie akcji, zawiązanie węzła, perypetia, rozwiązanie).

Najczęściej spotykamy następujące schematy zdarzeniowe: wina – kara, wina – sąd – nawrócenie („Makbet”, „Balladyna”, „Peer Gynt”).

Dramat historyczny o założeniach opisowych często zmierza do reportażu, podobnie dramat biograficzny, choć nieraz pozornie „biograficzna” fabuła kryje w sobie inną problematykę.

Problem wiarygodności sytuacyjnej i psychologicznej. Prawdopodobieństwo akcji

Prawda psychologiczna wymaga, by uczucia i myśli ludzi na scenie były zgodne ze stanem określonym przez daną sytuację i cel ogólny. Ludzie więc powinni mówić tylko to, co z pewnej sytuacji wynika, a unikać gadatliwości oraz prawidłowo reagować na wypadki.

Prawda psychologiczna wymaga, by bohater na scenie zachował się nie tylko zgodnie z jego stałym charakterem, ale i chwilowym nastrojem. Z tak właśnie pojmowaną prawdę psychologiczną spotykamy np. w „Kordianie” J. Słowackiego. Bohater tego utworu ma określony charakter: jest to szlachetny, zapalczywy, wrażliwy i zdolny do poświęceń młodzieniec. Widzimy go jednak w dwóch różnych scenach odmiennie się zachowującego: na warcie w pałacu cesarskim okazuje się niedołążny, na placu Saskim wykonuje ryzykowny skok. Jego odmienne zachowanie wynika z odmiennych nastrojów: w wypadku pierwszym uczucie lęku paraliżuje zdolność do czynu, osłabia wolę bohatera, w wypadku drugim podrażniona ambicja podnieca i potęguje tę zdolność. W obu zaś sytuacjach zachowanie Kordiana jest zgodne z prawdą psychologiczną, dlatego nas zadowala i wydaje się naturalne¹⁹.

Na jak drobne, wydawałoby się, szczegóły dotyczące prawdy psychologicznej zwracają ludzie uwagę, zorientowałem się w czasie rozmowy z kolegą o filmie „Kanał” Andrzeja Wajdy. Kolega mój zarzucił reżyserowi, że ten w swym filmie w sposób nieprawdziwy przedstawił wychodzącego z kanału powstańca, nałogowego palacza. Powstaniec ten, nie mogąc zapalić (mokrego?) papierosa, wyrzucił go. Nałogowy palacz na pewno by go schował, twierdził mój kolega, i miał rację. To drobiazg? Tak, ale ludzie mają prawo zwracać uwagę i na drobiazgi.

Prawda społeczna – piszący powinien rozumieć sytuację społeczną, którą opisuje, jej złożoność, aspekty. Samo zrozumienie jeszcze nie wystarczy, trzeba potrafić przekazać ją w sposób artystyczny. Każdy z naszych bohaterów zajmuje jakąś pozycję w społeczeństwie i w związku z tym odgrywa pewną rolę. Naszym zadaniem powinno być umiejętne dostrzeżenie typowych dla różnych grup zachowań i wychwycenie typowych cech charakterystycznych. Zadanie to ułatwi nam fakt, że większość ludzi, osiągając jakieś stanowisko, szybko przyjmuje atrybuty swego otoczenia. Powinniśmy również znać realia prawne, ekonomiczne itp. dotyczące opisywanej rzeczywistości.

Człowiek konkretny tkwi nieodmiennie i zawsze w jakimś środowisku, w grupie i grupach społecznych zdecydowanych historycznie. Różne stopnie uogólnienia typu

¹⁹ H. Życzyński, *Akcja dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, Warszawa 1982, s. 203.

odzwierciedlają różne zakresy grup społecznych, do których przynależy bohater. Im mniejsza będzie ta konkretna grupa, tym większą ilością cech i właściwości będzie ją on reprezentował²⁰.

Dürrenmatt powiedział kiedyś o jednym ze współczesnych dramaturgów:

Max Frisch to zabawny człowiek, ale to, co pisze, bywa straszne. To specjalista od pomyłek. Weźmy choćby „Biedermanna i podpalaczy”, gdzie posłużył się groźbą pożaru jako symbolem egzystencjalnego zagrożenia. Ta sztuka zupełnie nie przystaje do rzeczywistości. Przecież w Szwajcarii każdy jest ubezpieczony na wypadek pożaru²¹.

Prawda realistyczna wymaga, by unikać w dramacie tego wszystkiego, co niemożliwe lub trudne do przypuszczenia, co trąci fantazją lub cudownością. W dramacie musi się odbijać prawda życia, a cudowność ma wspaniale pole do popisu w romansach awanturniczych. Żywioty nieprawdopodobne występują tylko w baśniach dramatycznych, jaką jest np. „Zaczarowane koło” Lucjana Rydla. Jeśli w dramatach poważnych występują zjawiska cudowne, jak sny, wróżby, duchy, nie mają one znaczenia dosłownego, lecz odgrywają rolę specjalną, mają znaczenie techniczne albo symboliczne. W pierwszym wypadku podkreślają niezwykłą linię akcji dramatycznej, w drugim zaś wypadku uzmysławiają złe lub dobre pierwiastki natury ludzkiej.

W znaczeniu symbolicznym żywioty nadzwyczajne występują w „Makbecie”. W nocy, w której zamordowano Dunkana, srożyła się nadzwyczajna burza. Konie Dunkana zdziczały nagle, wypadły ze stajni i pożarły się. Cóż to znaczy? Oto Makbet popełnił niesłychaną zbrodnię: w osobie króla zamordował krewnego, dobroczyńcę i gościa. Zdaje się więc, jakby sama natura burzyła się przeciw tej okrutnej zbrodni.

W podobnym duchu posługuje się symbolami na wielką skalę Ibsen. W „Upiorach” pani Alwing walczy z nieubłaganym prawem dziedziczości. Obawia się, by jej syn nie odziedziczył po ojcu straszliwej choroby. Dlatego majątek męża przeznaczona na cele dobroczynne i buduje schronisko dla sierot. Gdy zdaje się, że jest już u celu i wygrała kampanię z losem, płonie schronisko, a łuna pożaru uwidacznia bezskuteczność jej zabiegów²².

W dramacie realistycznym umiejętność tworzenia polega na tym, by grać wszystkimi możliwościami obiektywnej prawdy życia, żeby do najbardziej nieprawdopodobnych wniosków i rozwiązań pełnych kataklizmu, grozy lub komizmu iść drogą najbardziej prawdopodobną i naturalną. Należy przy tym pamiętać, że teatr brutalizuje każdą subtelność, jednocześnie ją utrwalając.

Granice i rozwój akcji

20 S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu*, [w:] *Prace polonistyczne*, Seria VIII, Łódź 1950, s. 281-311.

21 *Urodziny Dürrenmatta*, „Dialog” 1981, nr 3, s. 163. Myślę, że Dürrenmatt był w tym wypadku zbyt krytyczny. Do własności miewamy często nie tylko stosunek materialny, ale i emocjonalny.

22 Por.: H. Życzyński, *Akcja dramatu...*, s. 205.

Sztuka teatralna opowiada zazwyczaj jakąś historię. Skierowujemy ją do określonego widza, którego powinniśmy z miejsca zainteresować i porwać. Oczywiście, dysponujemy też ograniczonym czasem, dlatego też akcja sztuki zazwyczaj nie pokrywa się z opowiadaną historią zdarzenia. Najczęściej rozpoczyna się w chwili, gdy wypadki są już bardzo bliskie dojrzenia i rozwiązania. Jest to tzw. metoda analityczna. Najpiękniejszym jej przykładem jest „Król Edyp” Sofoklesa.

Widowisko rozpoczyna się z chwilą, gdy dokonały się już najważniejsze wypadki, a akcja dramatu ma na celu ujawnić je i rozwikłać, wyciągnąć ostateczne konsekwencje. Z podobną metodą spotykamy się w „Sędziach” Wyspiańskiego: wypadki, jakie oglądamy na scenie, są tylko ostatecznym przeważeniem szali sprawiedliwości, mocno obciążonej od dawna popełnianymi zbrodniami. Taki sposób budowania akcji jest trudny, ale daje bardzo silne wrażenie, wstrząsa do głębi. Dobre dramaty sceniczne budowane są ze znajomością psychologii widza.

Zapolska w swych sztukach stale wprowadza nas *in medias res* (w sedno sprawy) i zaczyna swe sztuki w sposób brawurowy. Na przykład jej dramat „Ich czworo” rozpoczyna się od bardzo żywej kłótni małżeńskiej, która nas od razu zajmuje tak, że nie czujemy potem wysiłku ani przymusu wynikającego z konieczności zorientowania się w sytuacji.

Wobec takiego traktowania akcji na dramaturga spada inne zadanie, a mianowicie musi on poinformować widza o tych wszystkich wypadkach, które początek akcji poprzedziły i dla jej zrozumienia są ważne. Należą do nich też informacje dotyczące czasu, miejsca i środowiska. Ogół takich informacji nosi nazwę *ekspozycji*. Zadania takie mogą być wykonane w sposób łatwy i bezpośredni albo kunsztowny i pośredni. Dramat dawniejszy nie lubił zadawać sobie wiele trudu z ekspozycją. Zaraz w pierwszych scenach z dłuższego opowiadania którejs z osób dramatu dowiadaliśmy się o wszystkim.

Takie długie rozprawy są żywiołem niedramatycznym, są wrogiem ruchu, żywości, życia, np. „Fircyk w zalotach” Zabłockiego, „Barbara Radziwiłłówna” Felińskiego. I tu, i tu scena pierwsza nie zawiera żadnej akcji i ma znaczenie czysto informacyjne. W „Fircyku w zalotach” dwóch służących rozmawia o sytuacji, o swoich panach i podaje nawet dokładne charakterystyki psychologiczne osób działających. Dzisiaj ekspozycja taka nas nie zadawała jako zbyt łatwa i nienaturalna. Sztuka teatralna powinna informować nas tylko okolicznościowo i mimochodem oraz rozkładać ekspozycję na cały szereg aktów i scen. Zawikłaną ekspozycją posługujemy się, by zyskać naturalność, ale przede wszystkim, by zaintrygować i trzymać w napięciu widza lub czytelnika.

Źródłem akcji jest najczęściej konflikt, walka dwóch ludzi, obozów lub idei, albo w ogóle walka jednostki czy grupy ludzi z przeciwnościami losu. By akcja nas zajmowała, walka napiętności musi być poważna.

Walka ta charakteryzuje się jeszcze jedną osobliwą cechą: doszedłszy do punktu do kulminacyjnego punktu, zmienia kierunek na przeciwny początkowemu. Ten punkt zwrotny nazywa się *perypetią*, np. akcja, która rozpoczyna się pogodnie, kończy się niepomyślnie („Burza”). Klasycznym przykładem jest „Król Edyp”. Bohater jest spokojny, pewny siebie, a tymczasem my już przeczuwamy, co go spotka.

Inaczej dzieje się w komedii. Akcja zrazu zawikłana, przemienia się w ciągły rozwój w pomyślną²³.

Starannego wyboru wymaga już sam moment rozpoczęcia akcji. Nie może się ona rozpocząć w chwili dowolnie wybranej, gdyż może to w sposób negatywny zaciążyć na ekspozycji. Należy unikać przedstawiania wydarzeń poprzedzających akcję sztuki. Np. w dramacie „Moralność pani Dulskiej” zastajemy sytuację już nabrzmiałą, z przebiegu akcji dowiadujemy się, jak do tego doszło.

Chodzi zatem o jak najściślejsze zawiązanie ekspozycji z rozwojem akcji, aż wręcz do utożsamienia tych dwu elementów.

Sposoby zawiązania akcji (Linia dramatyczna – zawiązanie, intryga, perypetie, punkt kulminacyjny, finał)

Zawiązanie najłatwiej przedstawić w takich scenach, jak wesele, ślub, pogrzeb itp. sceny zbiorowe, w czasie których uczestnicy w sposób naturalny plotkują, rozmawiają o wydarzeniach poprzedzających akcję i o planach na przyszłość. Ślub, wesele, czasami uroczystość pogrzebowa itp. pozwalają nam poznać główne osoby akcji. Z ich wypowiedzi możemy dowiedzieć się o wydarzeniach z przeszłości, a także o powstałych konfliktach. Za pomocą związanych, lecz wymownych rysów poznamy też wówczas główne cechy charakteru postaci bohaterów sztuki.

Zawiązanie i ekspozycja może nas wprowadzać w treść sztuki w:

a) sposób pośredni

– zewnętrzny (chór, czarownice, narrator). Osoby te lub osoba nie są bezpośrednio związane z akcją.

– wewnętrzny. Narratorem jest jeden z bohaterów sztuki, np. u Kantora w „Umarłej klasie” reżyser występujący na scenie jest jednocześnie kreatorem i narratorem.

– teatr w teatrze. Pomysł ten znajdziemy np. w „Dwóch teatrach” Szaniawskiego. Wykorzystał go wcześniej Szekspir w „Hamlecie”, Norwid w „Za kulisami”.

– prolog (wstępna część dramatu zawierająca informacje o tym, co poprzedza właściwą fabułę i jest niezbędne do jej zrozumienia). W teatrze średniowiecznym i renesansowym był swego rodzaju streszczeniem sztuki wygłaszanym przez tzw. prologusa – postać nieuczestniczącą w akcji scenicznej.

b) sposób bezpośredni. W treść sztuki wprowadza nas bezpośrednio akcja (np. „Moralność pani Dulskiej”).

Ciekawym i przynoszącym zazwyczaj pozytywny efekt środkiem stosowanym w ekspozycji jest przewrotność, celowe wprowadzanie widza w błąd, by później zaskoczyć go odsłonięciem jakiejś nieoczekiwanej prawdy.

²³ H. Życzyński, *Problemy teorii...*, s. 209.

Sposoby przedstawiania akcji

a) przez opis (słowami bohaterów).

Do sposobu tego sięgali np. tragicy greccy. W sztuce mojej uczennicy „Marek” przyjaciółka bohatera, Ania, tylko opowiada o jego śmierci z powodu przedawkowania. Widzimy uczucia dziewczyny i reakcję pozostałych bohaterów na tę informację, a nie samą śmierć Marka. Bohaterowie, opowiadając o wydarzeniach, mogą odtwarzać sytuacje (w komediach, a także i winnych rodzajach sztuk mogą je parodiować lub przerysowywać, ośmieszając uczestników zdarzeń faktycznych, dodając grozy lub – dla określenia celów – minimalizując ich znaczenie).

b) przez ukazywanie sytuacji, przedstawiając wydarzenia (dzięki współczesnej technice zabieg ten wykorzystywany jest coraz częściej). Akcja dzieje się bezpośrednio na oczach widza.

Intryga – zawikłanie fabuły, w utworze dramatycznym: przebiegłe i skryte działania postaci przeciwko innym postaciom, mające postawić je w kłopotliwej sytuacji, pokrzyżować jej plany, nieprzyjemnie zaskoczyć, wprowadzić w błąd lub wyprowadzić w pole.

W komedii możemy budować intrygę na zabawnym nieporozumieniu lub nieoczekiwanym wypadku, który może prowadzić do serii pomyłek lub fałszywych tropów.

Perypetia – odmiana losów bohatera w trakcie akcji. Zdarzenie nieoczekiwane, lecz definitywnie odmieniające kierunek biegu akcji dramatycznej, wprowadzając istotną zmianę w sytuacji bohatera utworu, stawiające go wobec nowych wyzwań, przede wszystkim zaś wobec konieczności przewartościowania uprzednich zamiarów i postanowień. Perypetia stanowiła konstytutywny element tragedii greckiej. Dramat, jak każda sztuka teatralna, jest swego rodzaju zabawą z widzami. Przekazując mu w ustalonej przez nas kolejności informacje, wywołujemy w nim pewne emocje. Widz może np. dzięki otrzymanym informacjom polubić głównego bohatera, zacząć się z nim utożsamiać, a tu nowa informacja (zawarta w sposobie zachowania się bohatera lub przekazanej przez inną postać wiadomości o jego przeszłości) zmusza go do zmiany swej oceny. Podobnie z losami bohatera lub przebiegiem akcji. Widz oczekuje, że już, już dojdzie do zaręczyn młodych, a tymczasem chłopak dostaje wezwanie do wojska i na scenie pojawia się jego konkurent.

Wprowadzanie wątków pobocznych

Celem wzbogacania wątków pobocznych może być chęć wzbogacenia problemu, jego dokładniejsze naświetlenie. Moja uczennica, w sztuce „Marek” chciała ukazać, że w życiu istnieją problemy urojone i problemy rzeczywiste. Samo stwierdzenie tego faktu nie wystarczało. Monika wprowadziła wątek chorego brata Maćka, kolegi Marka. Przy okazji zastosowała jeszcze jeden zabieg: delikatnie zapowiedziała ten wątek w jednej scenie, by rozwinąć ją w kolejnej i zamknąć jeszcze później.

W sztuce „Marek” wątkiem głównym jest problem Marka (narkomania), wątkiem pobocznym zaś problem Maćka zajmującego się chorym bratem. Należy dbać o to, by zamykać wszystkie wątki. Wprowadzając nawet najdrobniejszy nowy wątek do naszej sztuki, musimy pamiętać, by go w jakiś logiczny sposób zakończyć. Musi to nastąpić oczywiście jeszcze przed zamknięciem wątku głównego. Wątki poboczne mogą przewijać się przez kilka scen a nawet aktów.

Należy też pamiętać o zachowaniu proporcji. W jednej scenie stawiamy pytania, niedopowiedzenia, w następnym padają odpowiedzi.

Epizody – to fragmenty sztuki luźniej związane z głównym zdarzeniem (akcja dramatu stanowi wewnętrznie powiązaną, organiczną całość). Służą one np. urozmaiceniu akcji. Przez stworzenie ciekawej sytuacji epizod może odsłaniać nowe rysy charakteru ukazywanej postaci. Wreszcie epizody są niezbędne dla opisanego środowiska.

Piękne epizody mamy w „Zemście”, gdy Cześnik dyktuje list Dyndalskiemu. Jest to scena niesłuchania dla Cześnika charakterystyczna. Gdy przychodzi mu przelać myśl na papier, gmatwa się i wikła, a ponieważ zawsze był pewnym siebie, gniewa go to; nie chce się przyznać do swej niezaradności, a to czyni go komicznym. Szczegół ten nie posuwa akcji naprzód, lecz uwypukla charakter bohatera, czyni jego fizjonomię wyrazistszą i bardziej zajmującą.

Piękny epizod mamy też w „Lilli Wenedzie”. Jest to rozmowa Lilli z Lelum:

LELUM

*Jeżeli śmierci masz wczesnej przecucie,
Chodź, przedśmiertelne weź pocałowanie!*

LILLA

*Harfa naszego ojca jest w niewoli,
A ja nie jestem jeszcze zaślubioną,
Ust moich ci dać nie mogę płonących.*

LELUM

*Więc rozpuść Lillo twoje złote włosy,
Schowaj się za nie jako za strunami
Harfy ojcowskiej... niechaj przez warkocze
Twych koralowych ust dotknę ustami...*

LILLA

*O, nie! Jak prosty gołąb ja się rzucę
Na wasze łono... Kochajcie mnie bracia,
Bo mi na świecie źle, ciemno i smutno...
Lecz to zwyczajna powieść.*

Z tej krótkiej sceny dowiadujemy się, że Lilla jest smutna i dlatego jest smutna. Oto poświęciła własne szczęście, by ojca i braci ratować, a że jest młoda i piękna, nic dziwnego, że jej życia żał, że trawi je smutek i tęsknota. W dramacie widzimy głównie jej czyny poświęcenia. Gdybyśmy widzieli ją tylko z tej strony, byłaby ona uosobieniem poświęcenia, ideą jakąś, a nie postacią żywą. Ponieważ widzimy ją nie tylko jako bohaterkę spełniającą ochotnie wielkie czyny, ale również jako człowieka, który ma osobiste smutki, staje się ona dla nas prawdziwsza, sympatyczniejsza. Jest to więc scena, która również akcji naprzód nie posuwa, lecz uwypukla charakter i czyni go bliższym²⁴.

Budowanie napięcia i nastroju w sztuce

Już Bernard Shaw stwierdził, że sztuka bez dyskusji nad jakąś poważniejszą sprawą nie zalicza się do poważnej dramaturgii. W sztukach napięcie dramatyczne powinno powstawać na tle konfliktu nieustalonych ideałów, a nie na tle wulgarnej miłości, chciwości, wspaniałomyślności, nienawiści, ambicji, nieporozumienia, dziwactwa itp., które nie budzą wątpliwości moralnych. Nie idzie tu o konflikt między niewątpliwym dobrem lub niewątpliwym złem: czarny charakter jest nie mniej sumienny od bohatera pozytywnego, a bywa, że bardziej. O tym, czy sztuka jest interesująca (jeśli jest interesująca), decyduje pytanie, kto jest czarnym charakterem, a kto bohaterem pozytywnym? Albo, żeby to ująć inaczej: w takiej sztuce nie ma czarnych charakterów ani pozytywnych bohaterów.

Zbrodnie, walki, wielkie katastrofy morskie, bitwy i gromy z jasnego nieba nie mają same w sobie dramatycznego znaczenia. Nabierają go dopiero z chwilą, gdy w ich świetle podda się bohater próbie nieprzewidzianej decyzji. Próba taka może być zbyt jaskrawo teatralna, bo dramaturg, który z natury rzeczy nie może mieć zbyt wielkiej znajomości podobnych klęsk, zmuszony będzie zastąpić uczucia wywołane przez te zjawiska w życiu uczuciami konwencjonalnymi czy domniemanymi.

[Przedstawione wyżej stwierdzenie Bernarda Shawa sprzed ponad stu lat i dziś jest prawdziwe. Nie zmieniło tego pojawienie się telewizji i obecność operatorów na miejscu lub obok kataklizmu. Ludzie, niestety, zawsze grają do kamery. I jedyna prawda, jaką możemy poznać z tych reportaży o uczuciach uczestników zdarzeń, dotyczy obrazu, jaki chcą nam przekazać.] Nieszczęśliwe wypadki same w sobie nie są dramatyczne, lecz jedynie anegdotyczne. Mogą być sensacyjne, przygnębiające, prowokacyjne, niszczące, niezwykle itp., lecz nie potrafią wywołać specyficznego dramatycznego napięcia.

Autorzy wyobrażający sobie, że potrafią napisać tragedię, uśmiercając wszystkich bohaterów pod koniec sztuki przy pomocy nieszczęśliwego wypadku, na próżno zapacykowali atramentem tony dobrego papieru. Katastrofa nigdy nie może być dziełem przypadku²⁵.

Budując napięcie i nastrój, powinniśmy przez cały czas pamiętać o widzu. To przecież właśnie z nim toczymy swoistą grę, to na jego odczuciach i emocjach

²⁴ H. Życzyński, *Akcja dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, Wrocław 1982, s. 202.

²⁵ B. Shaw, *Kwintesencja Ibsenizmu*, Warszawa 1960, s. 230-232.

„gramy”, podsuwając mu wciąż nowe informacje. Pobudzamy jego ciekawość, którą zaspakajamy w wybranym przez nas momencie, wzbudzamy w nim uczucie niepokoju lub oczekiwania, albo ukazując kolejną scenę, to napięcie rozładowujemy. Kreśląc charaktery postaci, chcemy, by z jednymi widz się utożsamiał, by czuł do nich sympatię, a innych żeby nienawidził lub był wobec nich obojętny. Przedstawiając naszego bohatera, możemy pokazać go w sytuacji dwuznacznej, wzbudzić w widzu wątplenie, by w innej scenie lub kolejnym momencie tej samej przywrócić mu godność i – co za tym idzie – sympatię widza. Oczywiście, nie jesteśmy w stanie powiedzieć wszystkiego przy pomocy słów. Budując nastrój, musimy korzystać również z innych środków wyrazu.

W „Weselu” Wyspiański wspaniale potrafił wykorzystać światło. Niezapomniane wrażenie wywoływała aura, wytworzona przez intensywny błękit i przez „prószące” światło reflektorów ustawionych za kulisami, skierowane na środek sceny. W drugim akcie „Wesela” mała dziewczynka bawi się lampą naftową, wywołując na ścianach zagadkową grę cieni; dzieje się to w zupełnej ciszy. Artysta zastosował tu nowy, niekonwencjonalny środek budowania nastroju, który w tym wypadku służył za rodzaj wstępu do mającego nastąpić dramatu zjaw. Wyspiański był mistrzem w wykorzystywaniu środków wyrazu. Ogromne wrażenie wywiera finał „Wesela”, gdzie widzimy, w takt melodii wygrywanej na skrzypcach przez chochoła, senny taniec milczących postaci. To milczenie sprawia tak ogromne wrażenie, że nawet po opadnięciu kurtyny widzowie dopiero po pewnym czasie reagują oklaskami. Wystawiając „Dziady” Adama Mickiewicza, Wyspiański rozpoczął przedstawienie, wykorzystując szmer, który towarzyszył słowom brodzących wśród zeschniętych liści aktorów.

Jednym ze środków służących do budowania nastroju jest wprowadzenie do sceny elementu tajemnicy. Bohater wspomina o pewnym wydarzeniu, lecz sens tego wydarzenia zostaje wyjaśniony dopiero w późniejszych scenach. Większość ludzi jest niecierpliwa, widzowie chcieliby od razu wiedzieć wszystko, naszym jednak zadaniem jest umiejętne dozowanie informacji, gra na emocjach widzów. Choć sposób dozowania tych emocji może być dowolny, często uzależniony jest od gatunku sztuki, jaką chcemy napisać. Zapewne inaczej będziemy dozować napięcie w tragedii, odmiennie w komedii, czy farsie. Dobry dramaturg powinien posiadać znajomość psychologii nie tylko tworzonych przez siebie postaci, ale również psychologii i oczekiwań widzów.

Postawy bohatera

Dramat, konflikt wyboru, prezentujemy w sztuce przez ukazywanie postaw bohatera, który w trakcie sztuki opowiada się po stronie wybranej wartości lub się jej przeciwstawia. To te wybory lub nawet chwile wahania się wobec nich są dla potencjalnego widza najbardziej interesujące. Często dochodzi do tego, że widz utożsamia się z którymś z bohaterów. Musimy bowiem zdawać sobie sprawę z tego, że nas ludzi interesuje zwłaszcza to, jak wobec różnych problemów zachowują się inni.

W większości rodzajów narracji, a więc i w dramacie, istnieje centralna postać, bohater, który realizuje cele opowieści, co często odróżnia go od innych bohaterów, mentorów czy pomocników. Wokół niego koncentruje się cała historia. Często też jest

ktoś, kto działa przeciwko niemu, usiłuje udaremnić jego plany. Postaci takie określamy mianem *antagonista* lub *protagonista*.

Słowo *protagonista* wywodzi się z języka greckiego (πρωταγωνιστής). W teatrze starożytnej Grecji określano tym mianem głównego aktora, który prowadził dialog z chórem i innymi aktorami występującymi w sztuce. W teatrze późniejszych epok określano tym mianem osobę, wokół której toczy się akcja, która jest jej głównym motorem, a także której przemiana jest opisywana. Protagonista w tym ujęciu nie musi być osobą graną przez jakiegokolwiek aktora w dramacie.

Protagonistą jest również nazywana osoba *przodująca w czymś lub walcząca o coś*, a także miano takie przysługuje odtwórcy głównej roli w filmie lub głównemu bohaterowi książki. Pojęcie jest stosowane, poprzez analogię i metaforę do teatru, w odniesieniu do innych sytuacji pozateatralnych. Protagonisci to naturalni liderzy, pełni pasji i charyzmy. Stanowią około dwa procent społeczeństwa i często zostają politykami, trenerami lub nauczycielami, docierając do innych i inspirując ich do osiągania celów i czynienia dobra w świecie. Dzięki swojej naturalnej pewności siebie, która rodzi wpływowość, protagonisci czerpią dumę i radość z prowadzenia innych ku wspólnej pracy na rzecz doskonalenia samych siebie i społeczności.

Źródłem pochodzenia słowa *antagonista* jest również greka. Źródłostów stanowi tu *antagōnistēs*, co oznacza: oponent, przeciwnik, rywal, adwersarz. W teatrze greckim był to aktor, który w tragedii grał drugą co do ważności rolę. Etymologia tego słowa wyjaśnia wszystko o jego znaczeniu. Antagonistą nazywamy osobę, która występuje przeciwko komuś w jakimś sporze, zwłaszcza z racji odmiennych poglądów. Antagonista opowieści stoi w opozycji do celów głównego bohatera. Postać antagonisty występuje również w literaturze, filmie, komiksach. Odgrywa tam istotną rolę w przebiegu fabuły. W antagoniście skupiają się cechy negatywne, to on najczęściej jest tak zwanym czarnym charakterem, złoczyńcą. Liczne niesnaski między nimi prowadzą do eskalacji tegoż konfliktu, który zazwyczaj kończy się tym, że główny bohater pokonuje antagonistę.

Antagonista może również przybrać postać grupy ludzi, instytucji, siły natury lub osobistego konfliktu lub skazy, którą protagonista musi przezwyciężyć. Najlepszym sposobem na rozpoznanie antagonisty jest pytanie, kto stoi na drodze do celu tej historii? Antagonista często ma jedne z najbardziej znaczących cech bohatera, choć z różnych powodów.

Uwaga: Czasami bohater jest zły, a antagonistą dobry, jak w dramacie Szekspira Tragedia Richarda III. Kluczem jest zawsze pytanie: **kto realizuje cele fabuły, a kto stoi na przeszkodzie?** W *Ryszardzie III* celem Richarda jest zajęcie i utrzymanie tronu; jednakże zostaje pokonany w bitwie przez Henryka, hrabiego Richmond, który zostaje królem Henryka VII i rozpoczyna dynastię Tudorów w Anglii.

W dramatach obserwujemy dwa rodzaje postaw bohatera:

1. Bohater prowadzi grę od zawiązania węzła, tzn. od chwili gdy rodzi się w nim uczucie czy akt woli, aż do pełnego jej zrealizowania w czynie. Czyn ten może być zewnętrzny albo wewnętrzny (postanowienie), pozytywny albo negatywny (jak np.

cofnięcie się przed czynem w „Hamlecie”). Czyn ten wywołuje aktywną reakcję przeciwnika, który odtąd podejmuje prowadzenie gry.

2. Bohater jest bierny i grę prowadzi jego przeciwnik aż do chwili, gdy bohater zmuszony jest przystąpić do walki, która go doprowadzi do katastrofy.

Punkt kulminacyjny jest momentem, w którym rezultaty walki ukazują nam się w sposób wyraźny (czyn bohatera czy przystąpienie do walki). Jest to więc sytuacja, która streszcza całą pierwszą część dramatu, punkt końcowy dla całej dotychczasowej działalności protagonistów, a równocześnie punkt wyjścia wszystkiego, co później nastąpi, pierwszy i niezbędny warunek wszystkich następujących sytuacji łącznie z katastrofą. Jest to więc punkt rozgraniczający dwie różne części dramatu²⁶.

Sposoby prezentacji postaci

W dramatach spotykamy albo autocharakterystykę, tj. wypowiedzi i postęпки postaci, albo charakterystykę pośrednią (opis przez osoby trzecie). W „Ślubach panieńskich” Aleksandra Fredry stryj Radost tak opisuje Gustawa:

RADOST (płaczliwie)

*Mój Gustawie! Dlaboga, porzuć myśli płoche
I raz tylko, raz pierwszy zastanów się trochę!
Kilka dni jesteś pośród tak godnej rodziny,
I nie ma dnia jednego – gdzie tam: dnia – godziny!
Żebyś czego nie zbroił, aż się serce kraje.
Pani Dobrójska sama opiekę ci daje,
Nie idąc wzorem matek, co nas góry noszą,
Kiedy w duszy o zięcia wszystkich świętych proszą;
Pamiętna swych rodziców i mojej przyjaźni,
Swój zamiar względem ciebie głosi bez bojaźni.
Ale wszystko na próżno, daremnie się trzodzi –
Miejski panicz w wieśniakach innych widzi ludzi;
Swoich nudów nie kryje, grzeczności nie sili
I chce dać uczuć wartość każdej chwili.
Wróbel się tylko, mówią, pustej strzechy trzyma,
A w twojej głowie – już i wróbla nie ma²⁷.*

Mamy tu jednocześnie charakterystykę postaci, opis sytuacji i zarysowanie konfliktu, którego opis znajdujemy kilka stron dalej w następującym dialogu:

RADOST

*I skąd pewność, że nie? Jestże to napisano, wryto na niebie,
Że Aniela koniecznie musi pójść za ciebie?*

²⁶ I. Łopatyńska, *Technika punktu kulminacyjnego w dramacie*, Łódź 1947, s. 8-9.

²⁷ A. Fredro, *Śluby panieńskie*, [w:] A. Fredro, *Zemsta, Śluby panieńskie*, Warszawa 1955-1958, s. 13.

GUSTAW

Pójdzie, pójdzie, stryjaszku.

RADOST

Tylko bardzo proszę,
Niech samochwalstwa od ciebie nie znoszę.
Do samochwałów któż tego policzy,
Który rozsądnie zważa i powiada;
Że gdzie dwie rodzin związku sobie życzy;
Związku się w końcu spodziewać wypada²⁸?

W „Fauście” Goethego czyni to tytułowy bohater już w pierwszej scenie. Po Przypisaniu, Prologu w teatrze, Prologu w niebie następuje Tragedii część pierwsza:

Noc. (W wysoko sklepionej, ciasnej izbie gotyckiej Faust niespokojny na krześle przy pulpicie).

FAUST

*Przestudiowałem wszystkie fakultety,
Ach, filozofię, medycynę, prawo
I w teologię też, niestety
Do dna samego wgrzył się pracą krwawą –
I jak ten głupiec u mądrości wrót
Stoję – i tyle wiem, com wiedział wprzód.
Zwę się magistrem, ba, doktora tytuł
Mam i lat dziesięć z górą do przesytu
I tak, i wspan, i w skos, po krętej drodze
Tam i z powrotem uczniów za nos wodzę,
A wiem, że wiedzieć nic nam nie jest dano!
Myśl ta w mym sercu wieczną gore raną.
Wprawdziem mądrzejszy jest od tych jełopów,
Doktorów, skrybów, magistrów i popów,
Obca mi zwątpień i skrupułów męka,
Diabła ni piekła zgrozy się nie lękam –
Lecz za to radość wszelką mi wydarto.
Nie pysznię się, że wiem, co wiedzieć warto,
Ani się łudzę, bym tą moją pracą
Ludzi podnosił, uczył czy nawracał.
Nic zgoła nie mam, ni złota, ni włości,
Ni czci, ni żadnych świata wspaniałości.
Toż pies by żyć tak dłużej nie miał chęci!
Dlatego w końcu magii się poświęcił,
Ufny, że w słowach, co spadną z ust ducha,
Może tajemnic jakich się dosłucham,
Bym w gorzkim trudzie i tłumionym gniewie*

²⁸ A. Fredro, *Śluby panieńskie*, [w:] A. Fredro, *Zemsta, Śluby panieńskie*, Warszawa 1955-1958, s. 14.

*Nie musiał ludziom głosić czego nie wiem*²⁹.

Trzecią mniej opisywaną, a bardzo cenną (z punktu widzenia budowania dramaturgii naszej sztuki) metodą budowania charakteru postaci jest tworzenie odpowiednich sytuacji, takich, w których bohaterowie będą mogli swe cechy charakteru ujawnić w działaniu. W komedii bohater może np. uciekać przed urojonym niebezpieczeństwem lub przeciwnie w jakiejś sytuacji wykazać się odwagą, czy np. ostentacyjnie unikać przechodzenia pod drabiną. Bohater może np. uciekać, widząc bitą kobietę, lub udawać, że tego nie widzi itp. Podobnie, stosunkowo łatwym jest ukazanie jego nadmiernej pewności siebie lub przeciwnie, nieśmiałości. Inne przykłady sytuacji charakteryzujących bohatera, to na przykład stosunkowo długie wybieranie przez niego „odpowiedniego” krawatu i „niemożność podjęcia decyzji” lub pedantyczne ustawianie przedmiotów na półce. W ten sposób, ukazując postawę bohatera wobec określonej sytuacji możemy ukazać jego tchórzliwość, odwagę lub wiarę w zabobony. Charakterystyki takiej możemy dokonywać przez ukazanie jej na scenie lub przez relację o sytuacji samego bohatera bądź innych postaci dramatu. W jednej ze sztuk pisanych przez moją uczennicę, o tym, że jeden z chłopców opiekuje się chorym bratem, dowiadujemy się ze słów wypowiedzianych przez jedną z bohaterek. Co ciekawe, uczennica wykorzystała w tej scenie również zasadę kontrastu. Jej słowa były odpowiedzią na wypowiedź innej bohaterki tej sztuki, która zarzucała głównemu bohaterowi egoizm.

Umiejętność pisania to znajdowanie problemów i poszukiwanie rozwiązań. Moja uczennica Olga, pisząc dialog, w którym występuje matka i córka, a także wiedząc, że role te grać będą jej koleżanki, natrafiła na problem zaakcentowania wieku swych bohaterek. Rozwiązała to w następujący sposób:

...(Matka (przegląda się w lustrze) – Wyglądam całkiem nieźle jak na swoje trzydzieści dziewięć lat...

Oczywiście prezentacji postaci służą nie tylko dialogi i sytuacje. Charakteryzuje je również wygląd, kostium, często nawet rekwizyty, którymi się posługują.

Rozkład sił walczących. Rozłożenie akcentów

W dramacie walczą zazwyczaj dwie strony. Ze względu na przewagę jednej z nich Freytag wyróżnia dwa rodzaje dramatów: te, w których inicjatywa spoczywa w rękach głównego bohatera i te, w których ster akcji trzyma jego przeciwnik. Osobowość głównego bohatera wysuwa się na plan pierwszy głównie w dramatach heroicznym, natomiast inicjatywa spoczywa w ręku sił wrogich w dramatach psychologicznych i obyczajowych; tu możemy wchodzić w grę miłości, jeśli obca siła usiłuje oderwać bohatera od ważnej sprawy lub bliskiej mu osoby, może natrafić na opór i rozbudzić ogromne namiętności zdecydowanego na wszystko bohatera.

²⁹ J. W. Goethe, *Faust*, [w:] J. W. Goethe, *Dzieła zebrane*, warszawa 1983, s. 189-190.

Rozróżnienie to nie jest jednak konieczne. Np. Krasiński traktuje w sposób bezstronny Pankracego i Hrabiego Henryka, i jeśli zanalizujemy tylko dwie ostatnie części „Nie-Boskiej komedii”, trudno orzec, który z nich jest głównym bohaterem.

Równomierny rozkład sił spotykamy również w „Zemście”, komedii historycznej, gdzie poecie chodziło głównie o wskrzeszenie dawnych typów.

Odmianą sytuację obserwujemy w sztuce „Fircyk w zalotach”. Jej bohater zjeżdża na wieś i, ufny w swą sztukę uwodzenia, spodziewa się łatwo pozyskać rękę i posag Podstoliny. Jest to bardzo prosty zabieg, wypływający z płytkich motywów. Jest to więc dopiero wstęp do właściwej akcji, która rozpoczyna się z chwilą, gdy Fircyk, podrażniony z oporem Podstoliny, zaczyna się nią interesować, następnie kochać i dążyć usilnie do pozyskania nie tylko jej ręki, ale i wzajemności. W tym więc wypadku Fircyk pozornie tylko i zewnętrznie jest stroną zaczepną, w gruncie rzeczy zaś zostaje do walki wezwany i zwyciężony³⁰.

Finał dzieła

Finał dzieła ostatecznie ustala sens intrygi i całość – logika utworu ma wyrazić przeciwieństwo ogólniejszą i wyższą prawidłowość świata. Jest on bardzo ważnym elementem dramatu (sztuki) i wymaga szczególnej troski. Istnieje ścisły związek między założeniem sztuki a finałem. Zrozumienie charakteru bohatera powinno przekonywać nas, że wydarzenia musiały się tak potoczyć i tak zakończyć.

Finał zawiera rozwiązania (rozwiązanie problemu) względnie katastrofę i powinien w sposób logiczny wynikać z przebiegu akcji i być czytelnym dla widza.

Często nawet wybitnym twórcom nie udawało się zastosować do tych reguł. Chcąc jak najszybciej zakończyć swe sztuki, wprowadzali do nich szybko jakieś informacje o znalezionym skarbie, pojawiał się bogaty wujek itp.

Rozwiązanie konfliktu może być: pesymistyczne, optymistyczne lub pozostawić pytanie bez konkretnej, jednoznacznej odpowiedzi.

Należy unikać „stawiania kropki nad i”. Zakończenie nie może być puentowaniem sztuki, gdyż narażamy się na otarcie o kicz³¹.

W rozwoju akcji dramatycznej wyróżniamy trzy zasadnicze momenty:

1. początek, obejmujący zadziergnięcie wężła dramatycznego i ekspozycję,
2. punkt kulminacyjny, zawierający przełom krytyczny albo przesilenie w rozwoju akcji, które decyduje o dalszym jej kierunku,
3. finał, obejmujący rozwiązanie względnie katastrofę.

30 Por.: H. Życzyński, *Akcja dramatu*, [w:] *Problemy...*, s. 212.

31 Jednym z bardziej znanych teoretyków kiczu w Polsce był Andrzej Banach (Andrzej Banach: *O kiczu*; Wyd. Literackie, Kraków 1968).

Ponadto wyróżnia się jeszcze dwa momenty pośrednie. Jeden znajduje się między początkiem a przełomem i nazywa się stopniowaniem. W miejscu tym akcja, która zmierza do punktu kulminacyjnego, bardziej się wikła, a tym samym rośnie napięcie. Drugi punkt znajduje się między punktem kulminacyjnym a finałem, oznacza stanowczy zwrot akcji w kierunku pozytywnego albo negatywnego, czasami tragicznego rozwiązania sytuacji i nazywa się perypetią. Oba te punkty sprawiają, że akcja ani nie wznosi się zbyt gwałtownie, ani zbyt pośpiesznie nie ulega rozwiązaniu. Mamy pięć zasadniczych momentów akcji dramatycznej, które odpowiadają mniej więcej trzem lub pięciu aktom dramatu nowożytnego, względnie poszczególnym częściom tragedii starożytnej.

Stopniowaniem jest np. w „Makbecie” scena zabicia Banka, w „Balladynie” zabicie Gralona i związek z Kostrynem³².

Osoby dramatu, charaktery

Charaktery postaci są źródłem akcji. Czyny osób wpływają z ich usposobienia; ich działania i słowa są zgodne z ich wewnętrzną naturą. W ten sposób charakter bohatera tłumaczy nam jego postępowanie i akcji nadaje znamie konieczności. Z drugiej strony akcja określa charaktery, czyli definiuje je. Czyny rzucają światło na charakter. Ponieważ akcja stawia bohatera w różnych sytuacjach, z tego jej się zachowuje poznajemy jego naturę³³.

Na osobowość człowieka nie można patrzeć jak na mozaikę elementów (cech, popędów itp.), ale jak na pewną strukturę. Inaczej mówiąc, nie możemy badać procesów dokonujących się w ludzkiej psychice w sposób analityczny, poszukując elementarnych zjawisk, z których później tworzymy większe całości.

Określając kogoś „skąpcem” powinniśmy starać się wskazać jakieś głębsze motywy jego skąpstwa; może ono być na przykład dążeniem bohatera do uniezależnienia się od innych lub być środkiem do realizacji planów, (często wynika ze strachu przed samotną starością).

Każda postać na scenie powinna mieć swój odrębny, jednolity charakter. Nie powinien się on w czasie akcji zbyt gwałtownie zmieniać, bohater nie powinien wykonywać czynności sprzecznych z jego naturą, chyba, że zmiana postawy wynika z jakichś przedstawionych przeżyć. Jednolitość charakteru nie wyklucza jego bogactwa duchowego. Freytag wyszczególnienie zasadniczego rysu charakteru ważnego dla akcji nazywa procesem idealizowania.

Każda figura na scenie musi mieć swoją odrębną fizjonomię, nawet postaci służących należy ożywić i uczynić interesującymi.

Charakter w dramacie nie powinien być gotowy, lecz ma się rozwijać.

Suma rysów ogólnych, rysów, które są wspólne większej grupie ludzi, tworzy typy, a bohaterów dramatycznych, wyposażonych tylko w typowe rysy, nazywamy typami.

³² H. Życzyński, *Akcja dramatu...*, s. 210.

³³ H. Życzyński, *Teoria dramatu*, Cieszyn 1922, s. 32.

Istnieją dwa rodzaje charakterystyki:

a) charakterystyka bezpośrednia – przez zachowanie (czyn, gest, mimikę) i słowa aktora (zarówno treścią, jak i ekspresją),

b) charakterystyka pośrednia, gdy musimy brać na wiarę postać taką, za jaką uważa ją otoczenie.

[W przedstawieniu możemy korzystać z jednej i drugiej charakterystyki.]

Fragmenty „Prometeusza w okowach” Ajschylosa:

HEFAJSTOS

Nie znasz litości, srogość jeno w tobie dzika...

PRZEMOC

A jakież z płaczu nad nim pożytek? Daremnie nie trudź się, skoro trudy mają pójść na marne.

(...)

HEFAJSTOS

Patrz, oto widok oczom nieznośny, straszliwy!

PRZEMOC

Patrzę – i widzę zbrodni zasłużoną karę. Nuże! Krępuj mu żebra pasy żelaznymi.

Autor wykorzystał tu kontrast: bezwzględność Przemocy zderzył z wrażliwością Hefajstosa.

Środkami charakterystyki są:

a) kontrast – zestawienie dwóch charakterów przeciwnych (najlepiej służy do uwydatnienia postaci). Można zestawić w sposób kontrastowy zarówno momenty akcji, jak i osoby biorące w niej udział.

W „Moralności pani Dulskiej” Gabriela Zapolska np. skonstrastowała gadatliwość głównej bohaterki z milczeniem jej męża, przeciwstawne charaktery mają też córki tytułowej bohaterki. Ciągłe milczenie pana Dulskiego zostanie przerwane jego nagłym, jednorazowym wybuchem.

b) przydawanie plam – zalet i wad. Charaktery bohaterów są mieszaniną cech dobrych i złych (szarości). W życiu rzadko spotykamy ludzi bez skazy, powinniśmy o tym pamiętać budując charaktery postaci. Już Arystoteles domagał się, by charaktery bohaterów były mieszaniną pierwiastków dobrych i złych:

Jedna spośród szczególnych cech charakteru powinna wprawdzie być jako dominująca wysunięta na czoło, ale w ten sposób, by w ramach określoności charakteru postać mogła zachować całą swą żywotność i całe bogactwo, a jednostka

miała dostateczne możliwości wielokierunkowego działania, wchodzenia w różnorakie stosunki oraz możliwość różnorodnego rozwijania i wyrażania treści swego bogatego, w sobie ukształtowanego życia wewnętrznego.

Sztuka dramatyczna w ogóle, komediowa zaś w szczególności, wymaga uproszczeń i skrótów, sprowadzenia rysunku postaci do kilku najwyrazistszych elementów pod rygiorem zatraty ich dramatycznych walorów. Selekcji takiej musi dokonywać nawet autor dramatów psychologicznych.

Charaktery pozostają w ścisłym związku z akcją, dlatego obowiązują je te same zasadnicze prawa. Tak jak akcja nie jest dokładnym powtórzeniem historii zdarzenia, tak samo i charaktery, czyli kreacje dramatyczne, nie są wcale kopiami pewnych ludzi, portretowanymi w sposób super dokładny. Dla nas ważne jest, by stworzona przez dramaturga postać była prawdziwa, by silnie przemawiała do uczuć i wyobraźni widza, by łączyła się z akcją. Każde działanie bohatera powinno być umotywowane zarówno akcją, jak i jego cechami psychologicznymi. Charakter człowieka obejmuje jego usposobienie, rodzaj i kierunek woli, a także w szerszym znaczeniu pozycję socjalną człowieka.

Powinniśmy przez obserwacje psychologiczne uświadomić sobie różnice między psychiką dziecka a psychiką mężczyzny. Zwracali na to uwagę już Arystoteles i Horacy.

Charakter w przedstawieniu nie powinien być ukształtowany jednoznacznie, lecz ma się rozwijać. To znaczy, że dopiero w kolejnych scenach powinien nam coraz dokładniej odsłaniać swe oblicze. Postulat ten wynika z zasady estetycznej, która wynika z zasady estetycznej, która wymaga stopniowania wrażeń³⁴.

Istnieje kilka sposobów budowania charakterów: sytuacją (np. bohater spóźnia się na spotkanie), komentarzem, sytuacją i komentarzem, aluzją.

Już jednak w połowie XIX wieku, począwszy od powieści Dostojewskiego w Rosji i tzw. powieści analitycznej we Francji, rozpoczynają się – powiązane z eliminacją wszechwiedzącego narratora – redukcja, relatywizacja, dezintegracja i degradacja postaci powieściowej.

Jeden z największych błędów w opiniach o człowieku polega na tym, że nazywamy go rozumnym, głupim, dobrym, złym, silnym, słabym, a człowiek – to jest wszystko: wszystkie możliwości, płynna materia – napisał Lew Tołstoj w swoim dzienniku z roku 1898³⁵.

Ukazując uczucia bohaterów, powinniśmy zazwyczaj wykazywać umiar, chyba że zamiarem naszym jest wyeksponowanie ich egzaltacji (ekspresjonizm).

Pamiętajmy też o tym, że ludzie często co innego mówią, a o czym innym myślą; nieraz musimy być ugrzecznieni wobec tych, których nienawidzimy. Tymczasem aktor grający na scenie może wprowadzić w błąd tylko swego partnera.

³⁴ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, . I, Warszawa 1964, s. 379 i 383.

³⁵ Cytat za: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 147-148.

Dramat klasyczny rozprawił się z tym zadaniem w sposób bardzo prosty, bo przydawał bohaterom i bohaterkom osobę zaufaną, pedagoga, przed którym mogli oni odsłaniać wnętrze swej duszy.

U Jana Kochanowskiego w „Odprawie posłów greckich” rolę taką odgrywa Pani stara. Później wprowadzono tzw. „rozmowę na stronie”; polegała ona na tym, że bohater odwrócony w stronę publiczności, mówi niby do siebie słowa, których stojący obok partner ma nie słyszeć (w komediach można wprowadzić partnera lekko głuchego); dziś ten środek uważany jest za łatwy i sztuczny. Bohaterowie zdradzają nam swe myśli w sposób bardziej pośredni, zostawiając miejsce na domysły. Mamy zresztą do czynienia z widzem znacznie bardziej wyrobionym, znającym wiele zachowań ludzkich i mechanizmów życia w społeczeństwie. Po co uciekać się „do rozmowy na stronie”, skoro np. mała przymieszka ironii wystarczy, by uchwycić rozbieżność słów i myśli bohatera.

Za środek przestarzały techniki dramatycznej uważa się też podsłuchanie, polegające na tym, że osoba ukryta np. za drzwiami wykrada komuś tajemnicę. Metodą taką posługiwał się nawet Szekspir w „Hamlecie”. Jest to środek sztuczny, nienaturalny i tylko wybitnym dramaturgom udaje się trafne jego użycie³⁶.

W rysunku charakteru postaci powinna pozostać pewna tajemnica, tak jak wiele spraw pozostaje tajemnicą ludzi, których obserwujemy w życiu; a nawet w naszym własnym charakterze nie wszystko jest dla nas jasne³⁷.

Liczba aktorów

Liczba postaci dramatu nie powinna być ani zbyt mała, ani tak wielka, żeby spowodowała zamieszanie.

To bardzo ogólna reguła. Historia dramatu zna przecież monodram, który ma swoją dramaturgię, i w którym występuje jeden aktor, w historii teatru pierwszej połowy XX wieku modne były sceny masowe (z wykorzystaniem tłumu statystów). Zbudowanie monodramu jest umiejętnością bardzo trudną. Głównym problemem jest znalezienie konfliktów, zbudowanie linii dramaturgicznej.

Znacznie łatwiej zbudować sztukę, w której występuje więcej postaci. Wśród nich wyróżniamy protagonistę i antagonistę.

Role aktorów mogą być równorzędne i nierównorzędne. Między bohaterami mogą występować różne rodzaje zależności (rodzinne, służbowe, stanowe itp.) oraz różne formy zobowiązań i stosunki emocjonalne.

Wśród występujących aktorów wyróżniamy grupy podstawowe. Pojęciem tym określamy taką liczbę osób, które komunikują się ze sobą przez pewien okres, a ilość ich jest na tyle niewielka, aby każda osoba mogła komunikować się z pozostałymi bezpośrednio (twarzą w twarz). Przykładem takiej grupy może być rodzina, grupa bawiących się dzieci, grupa kolegów, sąsiedzi, nauczyciele i uczniowie itp. Różne

36 Por.: H. Zychyński, *Teoria dramatu*, Cieszyn 1922, s. 157-158.

37 Por.: Cytat T. Williama za: T. Pyzik, *Postać w dramacie. Obraz człowieka w dramaturgii amerykańskiej*, Katowice 1986, s. 161.

grupy można łączyć lub konfrontować ze sobą. O istocie grup stanowi współzależność jej członków.

Przynależność do takich grup wynika z czynników biologicznych (rodzina), dobrowolnego akcesu (np. grupa koleżeńska), przymusu instytucjonalnego (np. w szkole lub w wojsku), ekonomiczno-zawodowego (służba, pracownicy), przymusu prawnego (np. więźniowie), przymusu sytuacyjnego (pacjenci w szpitalnej Sali).

Grupy możemy podzielić też na:

- grupy zorganizowane,
- zbiegowiska,
- tłum, który kieruje się swoistymi regułami psychologii tłumy (twórca teorii – Le Bon).

Gabriela Zapolska napisała wiele sztuk kameralnych dla tylko czworo aktorów, ale też potrafiła pisać sztuki, w których umiejętnie operowała tłumem.

Postaci główne, uboczne i epizodyczne

Postaci główne, będące najczęściej bohaterami utworu, są osobami, wokół których snujemy swoją opowieść. Przykładami takich bohaterów są np. Antygona, Hamlet, Kordian.

Niektórzy z teoretyków teatru uważali, że dobry dramat powinien operować tylko postaciami głównymi, a ich rywalizacja budować dynamikę sztuki.

Postaci uboczne (poboczne, drugoplanowe) są ściśle związane z bohaterami głównymi, lecz w całym przebiegu fabuły odgrywają znacznie mniejszą rolę. Ich działania na ogół nie mają decydującego wpływu na rozwój przedstawianych wydarzeń. Postaci uboczne służyły wyłącznie do poszerzania charakterystyki postaci głównych lub pełniły inne funkcje pomocnicze (dostarczały korespondencję, podawały napoje itp.). Do historii teatru weszły również role epizodyczne, np. rola Ludwika Solskiego w „Warszawiance” S. Wyspiańskiego. Lew Tołstoj dużą wagę przykładął do indywidualizowania wszystkich postaci swych dramatów. Nie powinniśmy zostawiać *niewypełnionych* miejsc. Nawet jeśli np. wprowadzamy w sztuce historycznej postać służącego, powinniśmy pamiętać, że ten człowiek również ma swą osobowość, świadomość swej sytuacji i własny stosunek do zdarzeń, których jest uczestnikiem.

Powstawały również sztuki, w których nie było bohaterów pierwszoplanowych. Wszyscy pracownicy biura, zakładu lub mieszkańcy kamienicy traktowani byli równorzędnie. Mówimy wówczas o bohaterze zbiorowym. Stworzenie sztuki przyjmującej taką zasadę jest niezwykle trudne. Wymaga odpowiedniego rozłożenia akcentów.

Relacje w grupach

Każdy kontakt międzyludzki wywołuje natychmiastowe napięcie emocjonalne, obustronne zaangażowanie partnerów albo w kierunku przyjaznym, albo wrogim, dominacji lub uległości. Czasami nasi bohaterowie mogą udawać obojętność lub inny od rzeczywistego stosunek do partnera („przywdziewać maski”), jednak wówczas, zgodnie z konwencją ujawniania mechanizmów interpersonalnych, powinniśmy widzowi zasygnalizować fakt symulacji i wyjaśnić jej motyw.

Gdy do grupy przybywa zupełnie nowa osoba, to już pierwsze zetknięcie się z nowo poznanymi ludźmi jest równocześnie zasygnalizowaniem wyraźnych uczuć, zapowiadających emocjonalne zaangażowanie przyszłych kontaktów.

Motywy działań bohaterów mogą być świadome i podświadome.

Didaskalia (tekst poboczny)

Jest to tekst informacyjny przeznaczony dla inscenizatora. Zawiera informacje dotyczące tła, postaw i zachowań bohaterów, ruchu scenicznego itp., które nie mogły znaleźć się w dialogach i monologach, choć w dramacie starszym (częściowo także jeszcze u Szekspira) w dużym stopniu w nim się mieściły. Widomości te konieczne są dla zrozumienia akcji, toteż inscenizator, wystawiając dramat, niejako tłumaczy je na zespół środków właściwych teatrowi. Umieszczone w didaskaliach opisy postaci powinny zaznaczać ich najważniejsze cechy i tylko te elementy, które mają znaczenie z punktu widzenia charakteru postaci i treści sztuki. Opis postaci nie powinien być ani zbyt ogólnikowy, ani nadmiernie szczegółowy.

U schyłku XIX wieku didaskalia uzyskały walor artystyczny. W niektórych sztukach Bernarda Shawa rozrosły się do wielkich rozmiarów, stając się niemal rozprawami. Wyspiański i inni dramaturgowie jego epoki, rozbudowując tekst poboczny (pisząc go niekiedy wierszem), podejmowali próby uczynienia z niego elementu równoważnego tekstowi głównemu.

Wzrost znaczenia tekstu pobocznego wiąże się m.in. z przekształceniami w budowie akcji i z tendencją do tworzenia dramatu syntetycznego, wchłaniającego w siebie elementy innych rodzajów literackich.

Często zadaniem tekstu pobocznego jest wyrażenie stosunku aktora do zdarzeń, które w dramacie przedstawia³⁸.

Dialog

Nie ma takiej wypowiedzi, która nie kryłaby w sobie jakichś wiadomości o nadawcy. Wypowiedź eksponuje sposób mówienia charakterystyczny dla nadawcy, a także zawiera informacje o zasobie jego słownictwa, rodzaju języka (m. tu n. myśli to, czy bohater posługuje się językiem literackim, czy też sloganem lub gwarą itp.) znajomości reguł gramatycznych obowiązujących w języku, oraz odnośnie jego zainteresowań, a nawet obsesji.

³⁸ Por.: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 412-415.

Najprostszą formą wypowiedzi są dialogi. Jan Makarovsky w studiach o dialogu wyróżnia trzy jego typy:

1. Dialog o silnej podstawie antytetycznej, wyrażający się w różnych odmianach – od kłótni do dyskusji dialektycznej. (Jest to dialog operujący wyraźną antytezą. Na przykład spór między reprezentującym pozycje konserwatywne ojcem a jego synem – rewolucjonistą).

2. Dialog „konwersacyjny” bez podstawy antytetycznej, gdzie uczestnicy wspólnie rozwijają temat.

3. Dialog sytuacyjny – pomocniczy, gdzie wypowiedzi słowne uzupełniają tylko sytuację sceniczną.

Uczestnicy dialogu:

– ja i ty (rozmówcy),

[Pamiętajmy o tym, że każdy uczestnik jest podmiotem i równocześnie przedmiotem dialogowego oddziaływania].

– współrozmówcy, gdy w aktywnej dyskusji bierze udział więcej niż dwóch uczestników,

– świadkowie, gdy jawnie lub z ukrycia przysłuchują się rozmowie i wpływają na jej przebieg, ale nie biorą w niej udziału,

– instancja, gdy trzecia osoba jest nieobecna, lecz rozmówcy liczą się z jej istnieniem i jej udział antycypują,

– informator, (czy ściślej) podmiot wcześniej uzyskanej informacji, która jest wykorzystywana w rozmowie,

– odbiorca utworu (czytelnik, widz, słuchacz).

Pojawienie się dodatkowych uczestników, współuczestników i obserwatorów dialogu mocniej wydobywa jego społeczny charakter, dynamizuje akcję, ujawnia związki sytuacji podmiotowej z sytuacją zarówno wcześniejszą, jak i późniejszą. Dialog toczy się nie tylko przez wymianę różnych wypowiedzi, ale i przez odmiennosc rozumienia tej samej kwestii, np. słowa „bądź dzielny” co innego znaczą z punktu widzenia mówiącego, są bowiem wynikiem jego bogatego doświadczenia, a dla słuchającego mogą być tylko kaznodziejskim banałem. Treścią rozmów powinno być to, co stanowi główny żywioł dramatu, to jest walka.

Rodzaje wypowiedzianych zdań:

– zdania informacyjne,

– pytania, odpowiedzi,

– kwestionowanie odpowiedzi, pytania uzupełniające, pytania retoryczne.

Podstawowe jednostki dialogu to kwestionowanie i rozwiązywanie.

Rozmowa służy wymianie myśli lub uczuć pomiędzy dwoma lub kilkoma osobami. Składają się na nią pytania i odpowiedzi.

Żywość dialogu podnosi wzajemne wpadanie w słowo i przerywanie, gdy jedna osoba zaczyna mówić, a druga podchwytuje myśl i kończy. Nadto przy stylizowaniu dialogu rozporządza dramaturg różnymi środkami syntaktycznymi: skraca okresy i wydłuża, urywa zdania, daje krótsze lub dłuższe pauzy. Można wprowadzać też szybsze lub spokojniejsze tempo wypowiedzi. Niedomówienia, ćwierć słowa nadają dialogowi więcej uroku i wymowności.

Aż do XIX wieku w sztukach teatralnych postacie często wypowiadały się w sytuacjach prywatnych stylem retorycznym lub stylem uważanym w danym czasie za poetycki, nie mówiąc już o formie wierszowanej. Zazwyczaj wyraziste tu było uporządkowanie i kondensacja replik, spoistość związków, które między nimi zachodziły, a także związków między poszczególnymi segmentami dialogów wielotematycznych. Dialog ten czasami przybierał postać tzw. stychomytii – wymiany replik jednowersowych, ale w szerokim zakresie występował jako rozbudowana tyrada. Równocześnie odznaczał się pewnym nadmiarem informacyjnym tak w zakresie ekspozycyjnym, jak i dokładnego wyjaśniania motywów czyjegoś postępowania.

Literatura dramatyczna wprowadziła też, co prawda jako zjawisko marginesowe, dialog bohaterów sztuki z publicznością. (Moja uczennica zastosowała taki zabieg, uzasadniając przedstawienie na scenie drugiego finału w sztuce pt. „Marek”).

Literatura nowożytna, począwszy od czasu romantyzmu, a przede wszystkim literatura współczesna, kieruje się jednak w budowie dialogu tendencjami przeciwnymi do wyżej wymienionych. Przede wszystkim dialog literacki w wielu utworach zbliżył się do dialogu realnego. Wprowadził charakterystyczne dla niego słownictwo – wyrazy deiktyczne i wykrzyknikowe partykuły emfatyczne, w potrzebie – wyrazy gminne, gwarowe czy archaiczne. W zakresie składni pojawiły się ekspresyjne równoważniki zdań, orzeczenia onomatopeiczne, wypowiedzi niedokończone i wykolejone, mieszanie mowy zależnej z niezależną, potok składniowy. Dialog ten eliminuje treści nieuzasadnione potrzebami informacyjnymi czy ekspresywnymi postaci, wprowadza wielotematyczność, a nawet rozmijanie się ze sobą replik rozmówców. Istnieje tu tylko jedna zasada odtwarzania rozmów – prawdziwe rozmowy to wymiana myśli, a nie przesłuchanie czy konstatacje faktów.

Czasami współczesna sztuka – w przeciwieństwie do dawnej, kierującej się regułami decorum stylistycznego – wyposaża postacie w sposoby mówienia sprzeczne zarówno z życiowymi konwencjami, jak i z życiowym prawdopodobieństwem; wystarczy tu przypomnieć filozofujących szewców z „Szewców” Witkacego i chłopów z „Indyka” Sławomira Mrożka.

Niekiedy autorzy współczesnych dramatów odchylają się w nich od normy dialogu potocznego w przeciwnym do dawnej literatury kierunku, a mianowicie kreuje dialogi, w których rozmówcy ustawicznie przeskakują z tematu na temat, wypowiadają niezależne od siebie ciągi replik i nawzajem siebie nie rozumieją. Obfituje w takie fragmenty współczesny tzw. dramat absurdu, ale wprowadzili je w swoich utworach już Strindberg i Wedekind. Chętnie też, zwłaszcza od czasów Czechowa, literatura posługuje się rozmowami konwencjonalnymi, pozostawiając domyślności widza lub czytelnika odsłonięcie ich psychologicznego kontekstu.

Cała ta wielokształtność dialogu w dramacie posiada jedno znamię wspólne, odróżniające go od dialogu realnego. Dialog realny jest na ogół spontaniczny, w znacznym stopniu nieprzewidywalny co do swego przebiegu i wyniku dla uczestników; dialog literacki jest konstruktywny ze względu na różnorakie funkcje, które ma spełniać w całości utworu.

Henryk Markiewicz wyodrębnił następujące funkcje dialogu:

a) zdarzeniotwórcze – przez wypowiedzi o charakterze konatywnym lub performatywnym,

b) informującą o zdarzeniach, które zostały bezpośrednio przedstawione w dramacie lub opowiedziane przez narratora,

c) w aspekcie postaci – służy ich bezpośredniej charakterystyce lub autocharakterystyce,

d) w dialogu może być także ukazane otoczenie przedmiotowe postaci,

e) dialog może mieć charakter autoteliczny – np. prezentuje wirtuozerię w jego prowadzeniu lub stanowi eksperyment semiotyczny, pokazujący czynniki zakłócające komunikację językową („Łysa śpiewaczka” i „Lekcja” Ionesco)³⁹.

Dłuższe przemówienie bohatera w dialogu, upodabniające się często swą budową do monologu, nazywa się *tyradą*.

Monolog

Monologiem staje się wszelka wypowiedź w dialogu, wydobyta z kontekstu rozmowy samodzielnością rozwijanego motywu, który kompozycyjnie tworzy osobną i zamkniętą całość. Taka partia wiąże się oczywiście z aktywną rolą jednego podmiotu mówiącego. Inaczej mówiąc, monolog jest to głośne rozmyślanie w samotności, czyli rozmowa z samym sobą. Monologiem staje się wypowiedź postaci, niezależnie od objętości, wygłoszona nawet w obecności innych, o ile nie ma w niej więzi porozumienia z innymi.

Na ogół monologowanie ma wydźwięk tragiczny i dotyczy bohatera głównego. Przysługuje mu ta forma ze względu na brak rezonansu, osamotnienie wśród obcych, a często wrogich kręgów cywilizacyjnych. Monologami mogą być swego rodzaju wykłady obiektywnej i abstrakcyjnej prawdy, jak i subiektywne rozważania bohatera

³⁹ Por.: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 68-70.

na osobiste tematy. Właściwe monologom są uogólnienia i syntezy. Monologi służą często ekspozycji i analizie uczuć bohatera. Są one nieraz koniecznym środkiem technicznym w dramacie, o ile zaś mają odpowiednie uzasadnienie psychologiczne, nie rażą; przestają być czymś sztucznym, a stają się naturalne.

Twórcy epoki realizmu i naturalizmu w zasadzie rezygnowali z monologu. Szkoła naturalistyczna, wyrzucając tę formę wypowiedzi z dramatu, kierowała się tym, że naruszał on podobieństwo do prawdy, bo ludzie głośno nie myślą, sądzono też, że jeśli chodzi o zilustrowanie procesów wewnętrznych, jest to środek zbyt łatwy, bez którego może się obejść wydoskonalona technika dramatyczna.

Oczywiście, do wszelkich reguł dramatycznych nie musimy podchodzić zbyt radykalnie. Gabriela Zapolska z powodzeniem stosuje monolog w zakończeniu „Panny Maliczewskiej”:

STEFKA

(*sama, ze łzami, owija się chustką i układa do snu*)

I to już tak całe życie!... psiakrew!... tak całe życie!...

(*zastona spada wolno*)⁴⁰.

Krótki, a jakże ważny monolog, oddający beznadziejną sytuację bohaterki.

Monolog jest wypowiedzią jednego bohatera (aktora), ale przecież możemy w nim wykorzystać bardzo wiele zasad dialogu, często bowiem jest rozmową z samym sobą. Osoby wygłaszające monologi powinny czynić to tylko w chwilach niezwykłych, wyjątkowych. Bardzo ważne jest by nadać im, celem przerwania często nimi powodowanej monotonii, właściwą oprawę sceniczną – ruchy, gesty, zmiany intonacji, zawieszenie głosu, ciszę i milczenie na scenie.

Monolog, pełniący funkcję narzędzia ujawniającego procesy psychologiczne bohaterów, bywał od czasów romantyzmu (np. w dramatach Słowackiego) zastępowany przez dialog postaci z wyobrażeniami ich odczuć i stanów psychicznych. W „Kordianie” Juliusza Słowackiego były to Strach i Imaginacja, w „Weselu” Wyspiańskiego – *dramatis personae*.

Tempo, pauzy

Sposób wypowiedzania kwestii może nam bardzo wiele powiedzieć o charakterze bohatera, o jego aktualnym nastroju, a nawet zdradzić jego ukryte zamiary. Często wynika też z sytuacji, w jakiej bohater się znajduje. Mówi nam też o tym tempo wypowiedzi i odpowiednio zasygnalizowane pauzy.

Przyjrzyjmy się pracy K. S. Stanisławskiego nad sceną z „Otella”, którą aktorzy z jego grupy nazwali „Alarm i pauzy”. Od słów Rodryga: *Hola! Barbancjo! hej! signor Barbancjo!* zaczyna się scena alarmu. To wcale nie tak łatwo odegrać ją z pasją, a bez zbytniego pośpiechu, by uzasadnić i uwierzyć, że zerwał się cały dom na nogi. Bez obawy można powtarzać tekst kilka razy, oddzielać (dla przedłużenia sceny) słowa tekstu pauzami, wypełniając je stukaniem; Rodrygo uderza wiosłem o gondolę

⁴⁰ G. Zapolska, *Panna Maliszewska*, akt III – scena 16, [w:] G. Zapolska, *Wybór dramatów*, Kraków 1983, s. 614.

i łańcuchem o tył gondoli. Z rozkazu Jagona gondolier również pobrzękuje łańcuchem. Jago zaś, ukryty pod kolumnadą, wali w drzwi kołatką (młotkiem), jakiej używano dawniej zamiast dzwonka.

W scenie przebudzenia się domu słychać głosy daleko za sceną, na drugim piętrze otwarto okno, w którym ukazują się czyjeś twarze – służący starają się zobaczyć, co się dzieje na dole; w drugim oknie widać twarz kobietą (piastunki Desdemony, zaspaną, w nocnym stroju); trzecie okno otwiera Barbancjo (...) A więc, w pierwszej scenie zbiorowej pauza trwa do pojawienia się Barbancja.

Druuga pauza po słowach:

BARBANCJO - Nie. Któż waść jesteś?

RODRYGO – Imię me Rodrygo.

Później jest pauza niedowierzania, konieczna do uzasadnienia, że do Barbancja, piastunki Desdemony i domowników z trudem dociera wiadomość o tym, że Desdemona jest już kobietą i że została żoną Maura.

Po słowach Barbancja: *Światła, hej światła!* – zaczyna się pauza na alarm. Na koniec zaś, przed sceną zbiorową, kolejna pauza na przygotowania do wyprawy⁴¹.

Przedstawiłem tu tylko fragmenty z tekstu dotyczącego pracy reżysera, myślę jednak, że świadomość znaczenia pauz powinien mieć również autor sztuki. Ludzie prawie zawsze potrzebują czasu na przemyślenie sytuacji, podjęcie decyzji, a przy tym warto wykorzystać pauzę, aby wzbudzić w widzach niepokój, oczekiwanie. Taką grą na emocjach widza była przytoczona wyżej *pauza na alarm*. Widz wie, że coś musi nastąpić, oczekuje działań; umiejętne zatrzymanie akcji wzmaga tylko oczekiwanie.

Myślę, że właśnie tu warto przypomnieć słowa Cypriana Kamila Norwida: *Cisza jest głosu wzbieraniem*.

Inne środki wyrazu

a) Przestrzeń sceniczna

Konkretna przestrzeń sceniczna jest tym tworzywem dramatu, którego dramaturg nie może się wyzbyć, z którym nie może się nie liczyć, a które – skoro jest – zobowiązuje artystę do wydobywania z niego wymowy artystycznej w miarę jego możliwości naturalnych.

Przestrzeń sceniczna podlega jest twórczej organizacji dramaturga; od niego zależy jej oznaczenie (pokój, ogród, plac miejski itd.), jej przestrzenna repartycja połączona z właściwym oznaczeniem (np. podział przestrzeni scenicznej na dwa pokoje oddzielone ścianą, pokój z przestrzenią ogrodu „za oknem” itd.), wreszcie jej bliższe oznaczenie przez wyposażenie jej w pewne cechy charakterystyczne dla

41 K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, Warszawa 1953, s. 76-80.

środowiska i momentu historycznego. Sam wygląd przestrzeni scenicznej, wyposażonej w określające ją bliżej akcesoria, wystarczy za opis i zastępuje opis słowny.

Pewne środki, użyte dla ściślejszego oznaczania cech przestrzennych, służą także do oznaczenia momentu czasowego, zwalniając tym samym z tego obowiązku tworzywo słowne, np. specyficzne oświetlenie przestrzeni wyznacza porę dnia (zmiernych, świt itd.), czyniąc zbędną informację w tym względzie.

Tworzywo przestrzeni scenicznej może pełnić funkcję charakteryzującą i dramatyczną.

Dramaturg nie może pominąć tworzywa przestrzeni scenicznej, postulatów płynących z jego natury; może je tylko obejść drogą konwencji⁴².

b) Słowo, składnia, styl

Słowo występuje w większości rodzajów scenicznych (poza pantomimą i baletem). Jego znaczenie na tle innych systemów znaków zmienia się zależnie od gatunku dramatycznego, mody literackiej lub teatralnej, stylu inscenizacji.

W pracy autora sztuk, pisarza ważne są lektury, podpatrywanie w jaki sposób dialogiem, rozmową posługiwali się inni twórcy. Pisarze często wzbogacali język o neologizmy, w starożytności zwane barbaryzmami – wyrazy zapożyczone z języków obcych lub wyrazy nowo powstałe w danym języku, lub takie, które nabrały nowego znaczenia, a także o archaizmy – formy wyrazu lub konstrukcje składniowe, które wyszły z użycia; stosowane są w literaturze pięknej w celach stylizatorskich lub ekspresyjnych. Język literacki, tworzony przez pisarza, powstaje też na bazie języka znanego nam z doświadczenia codziennego. Źródłem do tworzenia dialogów jest obserwacja, podpatrywanie życia wokół nas. Próby zapisywania zwrotów, fraz... oraz sięganie do przysłów. Później, już w czasie pisania czeka nas proces nieustannego dodawania, wykreślenia, poprawiania.

Język jest doskonałym środkiem do charakterystyki postaci. Przy pomocy słownictwa możemy określić pochodzenie społeczne przedstawianego bohatera (dialekty, żargony środowiskowe), przez sposób mówienia możemy określić ich osobowość i inteligencję. Jedną z cech dobrego dialogu jest zwięzłość jego języka.

Warto tu parę zdań poświęcić problemowi używania słów nieprzyzwoitych. Spotykaliśmy je już w dramacie satyrowym w starożytnej Grecji. Nic jednak nie może usprawiedliwić ich nadużywania. To często prostacki i wulgarny sposób podkreślenia swej niezależności i odwagi. Raczej powinniśmy unikać tego rodzaju słownictwa, chyba że ma to głębokie uzasadnienie w budowie charakteru lub typu bohatera.

W przeciwieństwie do języka potocznego, w którym przeważają zdania krótkie, o budowie prostej, praktycznej, a więc równorzędne, składnia artystyczna, przez całe wieki opracowywana przez retorów greckich, a później łacińskich, zajmowała się układami zdań różnych, głównych i podrzędnych, niezależnych i zależnych, skupiając

⁴² S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 65-66.

uwagę na systemach najwyższych, zwanych periodami, po polsku okresami⁴³. Dziś składnia języka literackiego zbliżyła się do składu używanej w języku potocznym. Wielu twórców dokonuje eksperymentów językowych i składniowych, uzyskując dzięki tym zabiegom bardzo ciekawe efekty.

W sztukach neorealistów wykorzystywane są wzory z języka potocznego. Tak jak w naszych codziennych rozmowach, zdania wypowiedziane przez bohaterów są pokraczne, następujące po sobie kwestie wydają się na pierwszy rzut oka bez związku. Jak się okazuje, tego typu narracja nie wyklucza porozumienia w życiu, a przedstawiona na scenie daje ciekawy obraz osobowości naszych bohaterów. Ubóstwo struktur językowych nie musi być równoznaczne z ubóstwem znaczeniowym. Operujemy przecież, które, pozornie prymitywne, mogą odsyłać do znaczeń bogatych i dla rozmówcy całkowicie czytelnych.

Styl indywidualny jest to sposób wyrażania myśli w mowie i w piśmie lub ogół cech językowych charakteryzujących sposób mówienia i pisanie konkretnego człowieka. Dodatkimi cechami stylu są: komunikatywność, zrozumiałość, jasność, prostota, zwięzłość, żywość i obrazowość. Ujemnymi cechami stylu są: niekomunikatywność, niezrozumiałość, zawilość, kwiecistość, rozwlekłość. Ze wszystkich tych cech najważniejszą jest zrozumiałość (komunikatywność) wynikająca z podstawowej funkcji języka, jaką jest przekazywanie informacji i wymiana myśli.

Tekst komunikatywny to tekst nienaganny z punktu widzenia kryteriów sensowności, harmonijności stylistycznej i powszechności użycia środków językowych.

Jasność stylu bądź jego prostota polega na zachowaniu logicznego porządku w budowie zdań oraz zgodności słownego sposobu formułowania myśli z tokiem rozumowania.

Zwięzłość stylu polega na użyciu tylko tych środków językowych, które są potrzebne do zrozumiałego i jasnego sformułowania informacji. Jej przeciwieństwem jest rozwlekłość stylu.

Żywość i obrazowość stylu polega na przedstawieniu treści w sposób pobudzający wyobraźnię odbiorcy i utrzymujący go w napięciu.

Styl wypowiedzi jest zależny od jej funkcji i adresata. Chcąc na przykład zaakcentować ważność pewnych sądów, można stosować celowe powtarzanie treści bądź sformułowań. Gdy chcesz ukryć prawdę, ale nie chcesz kłamać, celowo mówisz w sposób dwuznaczny, zawily, tak, aby odbiorca nie zrozumiał dobrze twojej wypowiedzi, albo tak, żeby go wprowadzić w błąd (tzw. dyplomatyczne wypowiedzi albo owijanie czegoś w bawełnę). Gdy chcemy podtrzymać gasnącą rozmowę, bo rozmówca jest nieśmiały i milczący, styl wypowiedzi może stać się rozwlekły. Gdy rozmawiamy na tematy tylko nam znane, a chcemy, by ktoś trzeci, przysłuchujący się rozmowie, nie dowiedział się, o co nam chodzi, stosujemy takie środki językowe, aby swoją wypowiedź uczynić dla niego niezrozumiałą i niejasną. Gdy chcemy zabawić i rozśmieszyć towarzystwo, możemy celowo sformułować swą wypowiedź nedorzecznie i nielogicznie.

43 Por.: J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1972, s. 23.

[Postacie sztuk Stanisława Ignacego Witkiewicza często, na przykład, przemawiały na scenie językiem pełnym błyskotliwości, erudycji i uczonych terminów, by po chwili zaskoczyć nas prostą wulgarnością i wśród błazeństw wypowiadać filozoficzne maksymy o sensie istnienia].

Piszząc sztukę teatralną, powinniśmy nie tylko znać zasady dobrego stylu, ale też znać najczęściej popełniane błędy, by wykorzystać pierwsze a uniknąć tych drugich przy budowie charakterystyki postaci.

Wspaniale wykorzystał to w „Zemście” Aleksander Fredro: błędy językowe pana Dyndalskiego dają tu wspaniały efekt komediowy. Może je powodować pośpiech w wypowiedaniu pewnych kwestii, a stąd tylko krok do komedii pomyłek.

Błędy językowe można też wykorzystać w dramacie, mogą one być wynikiem zdenerwowania i je podkreślać.

Język może też być środkiem, przy pomocy, którego określimy status społeczny bohatera, jego wiek, środowisko, pochodzenie itp. Znakomitym przykładem takiego wykorzystania języka jest „Pigmalion” Bernarda Shawa. Konflikt dramatyczny w tej sztuce zbudowany jest wokół zagadnienia metamorfozy nędznej dziewczyny proletariackiej w „księżniczkę”. Na gruncie angielskim język był największą barierą klasową, jeśli chodzi o zewnętrzne różnice między ludźmi. Sytuacją wyjściową w „Pigmalionie” był fakt, że osoba zupełnie niewykształcona, chcąc mówić językiem literackim (warstw wyższych), musi przejść reedukację, nauczyć się nowego języka.

Powinniśmy unikać stylistycznych dziwactw, zbędnej kwiecistości, jak np. w „Przedwiośniu” Żeromskiego: *Cezary schwytany został przez arkan samotności*. Nadmiar językowego egzotyizmu utrudnia odbiór sztuki, może niecierpliwie przeciętnego widza. Jeśli już użyjemy wyrazu, którego zrozumienie będzie naszym zdaniem trudne dla części widzów, starajmy się otoczyć go kontekstem lub słowem bliskoznacznym.

Podobnie uważać powinniśmy, wprowadzając do języka elementy dialektu, slangu, czy żargonu. Możemy narazić się na to, że taki autentyczny język danego środowiska będzie po prostu niezrozumiałym dla naszego widza.

Musimy nauczyć się wyczuwać subtelne różnice między słowami, np. „tajemniczy”, „dziwny” a „niezwykły”. Często zarówno w mowie, jak i pisząc, popełniamy błędy językowe. Do bardziej znanych należy nadmierne powtarzanie lub nadużywanie słów. Błędy takie nazywamy manierą, która, niestety, raczej zubaża niż wzbogaca tekst. W powieści „Wiatr od morza” Żeromski nadużywał słowa sekretny pisząc: *plód zrodzony sekretnie, sekretny klucz, prawo sekretnie pisane, sekretny dowóz żywności, sekretne rozmowy, a nawet sekretna wizja nieżycia*. Widać, że wyraz ten nastroczał się pisarzowi prześladowczo, nieraz z wyraźną szkodą wypierając swoje synonimy, jak: tajemnie (w tajemnicy), tajemniczy, ukryty (lub skryty), niepostrzeżony itp. W sztukach teatralnych maniera taka może jednak czasami służyć nam do charakterystyki postaci (np. słynne *mocium panie* w „Zemście” Aleksandra Fredry).

U używaniu słów unikajmy rozrzutności, nie starajmy się układać słów bliskoznacznych w szeregi bez widocznego celu, chcąc się tylko popisać wirtuozerią. Czasami jednak nagromadzenie synonimów może przynieść wspaniały efekt dramaturgiczny. Uzyskał go np. Żeromski w „Przedwiośniu” w zdaniu: *Gdy tłum zbliżył się pod sam już pałacyk belwederski, z wartowni żołnierskiej wysunął się oddział piechoty i stanął w poprzek ulicy, jakby tam nagle ściana szara, parkan niezłomny, mur niezdołyty wyrósł.* Takie nagromadzenie obrazów podkreśla tu dramatyczność sytuacji i wytwarza w umyśle nastrój grozy.

Popatrzmy też, jak słowo może służyć zabawie. Warto uczyć się od mistrzów, a takim był na pewno Arystofanes.

SŁUGA PIERWSZY

Kiedy mi braknie tego... „naprzód marszu”. Jakby tu wyrazić się najbardziej sprytnoerypidnie? po chwili namysłu O gdybyś to mógł wyrzec, co mnie rzecz wypada!

SŁUGA DRUGI

Och nie, och nie! Nie trzeba! Nie jarzyń się, bracie! Lepiej wymyśl nam jakąś... galopkę dla pana.

SŁUGA PIERWSZY

Czekajże: mów „ra-daj-my”, ale jednym ciągiem.

SŁUGA DRUGI

Dobrze mówię: radajmy

SŁUGA PIERWSZY

A teraz dodaj „nu” do „radajmy”

SŁUGA DRUGI

Nu

SŁUGA PIERWSZY

Świetnie. A teraz, jak ten co trze się sprośnie, mów zrazu powoli, radajmy – nu, a potem coraz prędzej.

SŁUGA DRUGI

Radajmy – nu – radajmy – nura – dajmy...

SŁUGA PIERWSZY

*Widzisz? Nie przyjemnie?*⁴⁴.

Neologizm *sprytneurypidnie* ukuł poeta od nazwiska swego antagonisty, wybitnego tragika Eurypidesa. W tych samych „Rycerzach” są jeszcze inne neologizmy: *donosonośny wicher* lub nazwisko bohatera *Domokrat, a to dlatego, żem już niejeden dom okradł*.

Myślę, że zabawa w tzw. galopki mogłaby być i dla nas doskonałym ćwiczeniem w posługiwaniu się słowem.

Czytając słowo Arystofanesa – *sprytneurypidnie*, przypomniałem sobie wypowiedź red. Adama Michnika przed Komisją Sejmową zajmującą się tzw. Aferą Rywina. Adam Michnik zapytany przez jednego z posłów, dlaczego w rozmowie z Rywinem używał pospolitego języka, odpowiedział, że z Anglikiem rozmawia po angielsku, z Francuzem po francusku a z Rywinem po rywinowemu. Gdy ktoś przyszedł do niego z przestępczą propozycją, to chcąc zdobyć dowody jego przestępstwa, po prostu dostosował język do swego rozmówcy.

Oczywiście, powinniśmy uważać, by zabawy słowotwórcze nie stały się manierą. Wpadali w nią i wybitni twórcy. Na przykład Krasiński budował nowe słowa przez dodawanie do tworzonych rzeczowników słowa *wszech* i *roz* (wszechmiłość, rozstrzeń) i gromady czasowników odrzeczownikowych (ewangeliczycy, uchrystusowić?). Powstały w ten sposób język był tylko pozornie poetycki, naprawdę zaś był tylko bardzo schematycznym słownikiem⁴⁵.

Kolejną grupą słów są archaizmy. Pisarze tworzący w dziewiętnastym wieku, chcąc odtworzyć język epok wcześniejszych, próbowali szukać jego pozostałości w gwarach ludowych. Postępowali tak np. Henryk Sienkiewicz i Kazimierz Tetmajer. Musimy jednak mieć świadomość, że język gminu różnił się od języka elit. Każąc pewnym naszym bohaterom posługiwać się w swych wypowiedziach archaizmami, powinniśmy określić cel takiego postępowania. Czy chodzi nam o charakterystykę postaci (chcemy na przykład stworzyć postać zramolatego bibliofila lub profesora historii), czy też chcemy tylko popisać się znajomością archaizmów? Zamiast stworzyć ciepłą, barwną i śmieszna postać, sami możemy narazić się na śmieszność.

Dwa zdania sobie współrzędne, a uporządkowane w stosunku do całego okresu (paralelizm), w dialogu stosowane są rzadko, bywają jednak ludzie lubiący posługiwać się mową „kwiecistą”, lubiący mówić, i w ich ustach paralelizm jest w pełni uzasadniony. Wszak nie chodzi im głównie o to, by przekazać informacje, ale by popisać się swymi zdolnościami wymowy.

Podobną funkcję pełnić mogą powtórzenia. Powtarzać można słowa, a nawet całe zdania. Spotkałem kiedyś wykładowcę, który powtarzał pewne zdania trzykrotnie, za każdym razem podkreślając: *powtarzam, to jest bardzo ważne*.

⁴⁴ Arystofanes, *Rycerze*, tłumaczył S. Srebrny, [w:] Arystofanes, *Komedie wybrane*, Kraków 1977, s. 36-37.

⁴⁵ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984, s. 97.

Okrzyki i słowa wykrzyknikowe służą do wyrażania silnych emocji, napięć. Mogą wystąpić po przygotowaniu, być wynikiem uprzedniej sytuacji – i wówczas u widza następuje rozładowanie emocji, mogą też być użyte z zaskoczenia, i wyjaśnienie sytuacji może nastąpić później. Zawsze jednak korzystanie z tego środka wyrazu musi być uzasadnione. Nadużywanie może spowodować zachwianie emocji widza, który nie rozumiejąc motywów, może bronić się śmiechem lub w inny sposób nerwowo reagować na brak prawdy psychologicznej.

Pytania retoryczne (zdania formalnie pytajne, istotnie zaś wykrzyknikowe, niewymagające odpowiedzi) służą do wyrażania wątpliwości bohatera toczącego wewnętrzną dyskusję lub mogą być użyte w dialogu. Bohater wie o swej racji, jest o niej przekonany i uprzedzając wątpliwości rozmówcy, zadaje pytania, na które odpowiedź wydaje się oczywista i paść nie musi.

W sztukach możemy używać także powiedzonek i aforyzmów – zdań formułujących w zwięzły sposób myśl ogólną, taką czy inną prawdę.

Wiemy już, jak ważny w sztuce pisania jest język, sposób wypowiedzi. Niestety, pamięć nasza bywa zawodna, dlatego też proponuje założenie specjalnego zeszytu lub katalogu w komputerze, w którym będziecie notować ciekawsze zwroty, powiedzonka lub cechy charakterystyczne wypowiedzi naszych bliskich, znajomych, kolegów, nauczycieli, albo po prostu zasłyszane na ulicy itp. Najlepiej od razu przedstawić opis sytuacji, w jakiej padły dane słowa. Jedno i drugie może nam się na pewno przydać.

Powinniśmy też wzbogacać nasz język wertowaniem słowników, studiowaniem gwar, czytaniem prac językoznawczych.

c) Intonacja

Słowo jest znakiem nie tylko w znaczeniu lingwistycznym. Sposób, w jaki bywa wypowiedziane, daje mu dodatkową wartość znaczeniową. Nawet za słowa na pozór nijakiego i obojętnego można wydobyć intonacją efekty najsztudniej i najbardziej nieoczekiwane, poczynając od zwykłego twierdzenia lub pytania, po wyrażenie podziwu, dezaprobaty, radości czy błagania. Wypowiadając słowo, nadajemy mu osobisty sens. Wynika on zarówno z doboru pewnych słów, jak i ze sposobu ich wypowiedziania. Bardzo ważną rolę odgrywa tu intonacja.

To dzięki intonacji to samo słowo może oznaczać obojętność, radość połączoną z oczekiwaniem, ciekawość, zdziwienie, a nawet wzburzenie lub wielkie wzburzenie. (Kto. Kto? Kto?! Kto! Kto!!!). Niektóre sposoby wyrażania emocji musimy zaznaczać opisowo. Odpowiednią intonacją możemy też powiedzieć wiele o charakterze przedstawianej postaci. Znamy wszyscy sposób wypowiedziania się osób pretensjonalnych, intonacją można podkreślić silną osobowość mówiącego lub słabość jego charakteru.

Jeden z aktorów teatru Stanislawskiego potrafił wypowiadać słowa „dziś wieczorem” na czterdzieści sposobów, przy czym słuchacze byli zdolni odgadnąć kontekst znaczeniowy tych słów.

Na intonację składają się takie elementy, jak: ton, rytm, szybkość wymowy, natężenie głosu⁴⁶.

Przyjrzyjmy się jeszcze didaskaliom jednej ze scen „Żeglarzy” Karola Huberta Rostworowskiego, w której bohater, Henryk, mówi w czasie tej sceny *tępo, zdławionym głosem, groźnie, bardzo spokojnie, bardzo wolno, nagle skwapliwie, gorzko, ponuro, gorączkowo, z histeryczną gwałtownością, jakby rzucając się na Stefana, nagle łagodny, rozczarowany, boleśnie*.

Jakże ogromne pole do popisów aktorskich.

d) Mimika

Znaki mimiczne aktora mogą być znakami naturalnymi lub znakami sztucznymi, zależnie od tego, czy powstają w działaniu spontanicznym czy też są zamierzone, celowe. Tadeusz Kowzan uważając, że ponieważ duża część znaków mimicznych uwarunkowana jest artykulacją, trudno tu niekiedy przeprowadzić granicę między mimiką spontaniczną a mimiką świadomą. Jest on zdania, że *znaki mimiczne będące funkcją tekstu wypowiedzanego przez aktora, to znaczy funkcją semantycznego aspektu słowa, są przeważnie znakami sztucznymi. Mimika towarzysząc słowu czyni je bardziej wymownym i wyrazistym, ale zdarza się również, że osłabia lub modyfikuje jego walor, a nawet przeczy mu. Dzięki ogromnym możliwościom ekspresywnym, znaki mimiczne zastępują niekiedy i to z powodzeniem mowę*⁴⁷.

Inne stanowisko wobec mimiki zajmował Konstanty Stanisławski, którego zdaniem postać sceniczna (a więc nie tylko jej wygląd, interpretacja tekstu, ale gest i mimika) powstaje w procesie wewnętrznego przeżywania. Aktor w toku prób ma do tego stopnia wżyć się w postać i jej sytuację, aby całkowicie utożsamić się z nią i swoje życie psychiczne zjednoczyć z życiem psychicznym bohatera. Wtedy – jeżeli ten akt niezwyklej identyfikacji i wynikające z niej przeżycie nastąpi – rodzaj mimiki, jak wszelkich znaków towarzyszących wypowiedzanemu tekstowi, staje się mimiką i znakiem naturalnym. Własnym, spontanicznie nadanym przez aktora w twórczym procesie przeżycia roli⁴⁸.

Informacje o mimice zamieszczamy w didaskaliach. Np. sięga po brudną bluzkę z obrzydzeniem, uśmiecha się ironicznie, zmartwiony itd. oraz w informacjach w dialogach.

e) Gest

Gest stanowi obok słowa najbogatszy i najsprawniejszy środek komunikowania myśli. Teoretycy gestu utrzymują, że samymi tylko gestami można wykonać do 700 000 znaków (Richard Paget). **Gest - w teatrze – bądź towarzyszy słowu, bądź je zastępuje.** Towarzysząc – może podnosić jego wartość semantyczną, może też jej zaprzeczać. Gest zdolny jest wypełnić brak istniejącej

⁴⁶ T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 264,

⁴⁷ Por.: T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 264-265.

⁴⁸ A. Hausbrandt, *Elementy wiedzy o teatrze*, Warszawa 1982, s. 140.

dekoracji, kostiumu lub rekwizytu. Aktor o dużej umiejętności gestycznej, potrafi z łatwością odtworzyć nieistniejący przedmiot umiejętnie nim operując, tj. odgrywając fikcję rekwizytu.

Przez gest rozumiemy ruch (lub pozycję) ręki, ramienia, ramion, nogi, głowy, tułowia wykonany z zamiarem stworzenia i zakomunikowania znaku. Gesty możemy podzielić na takie, które towarzyszą słowu, uzupełniają je, i takie, które słowo zastępują.

Gesty także potrafią zastąpić element dekoracji (ruch ręki otwierającej wymyślone drzwi), element kostiumu (nieistniejący kapelusz), rekwizyt (wędkarz bez wędki, bez robaków, bez ryb, bez wiadra), nawet efekty dźwiękowe.

Gest bywa znakiem określającym przynależność polityczną (obywatel nazistowskiej Trzeciej Rzeszy lub faszystowskich Włoch podnoszący rękę na powitanie) czy religijną (osoba żegnająca się przed jedzeniem lub w niebezpieczeństwie)⁴⁹.

Gesty – ruch ręki, wzruszenie ramion, ukłony itp. – mogą stanowić uzupełnienie słów, konkretyzować ich znaczenie. Istnieje język gestów, dlatego gestem możemy posługiwać się w oderwaniu od słów. Klasycznym tego przykładem jest pantomima – rodzaj przedstawień, w których aktorzy posługują się wyłącznie gestem i mimiką.

Gest może nabrać znaczenia metaforycznego. W tragedii „Cezar i Kleopatra” Norwida królowa przez chwilę opiera się o ramię Cezara. Gest ten nabiera wagi, podparty metaforycznym komentarzem:

KRÓLOWA

*Po raz pierwszy w życiu
na ramieniu człowieka oparłszy się, czuję,
że się oparłam o świat.*

CEZAR...

*To konsula ramię
opowiadasz tym słowem, o szlachetna pani,
nie Juliusza Cezara.*

Zemstę Kleopatry na znienawidzonym Rzymie wyrazi gest teatralny i świadomie dziecinny: Kleopatra z pasją rozdepce siedem pagórków z piasku – symbol Rzymu. Tę dziecinną zemstę podniesie interpretacja samej Kleopatry:

KLEOPATRA

*Trzeba mieć serca niewinność
dzieckiem być... umiejętnie... Człowiek jest niemowlę*

⁴⁹ Por.: T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 265-266.

niewysłowionych rzeczy!!⁵⁰

Informacje o gestyce zawrzeć możemy w didaskaliach, tekście pobocznym, a także w różnych informacjach rozsianych w dialogach.

f) Ruch sceniczny

Ruch sceniczny w przedstawieniu możemy pojmować na dwa zasadnicze sposoby. Możemy pod tym pojęciem rozumieć zachodzące w trakcie przedstawienia zmiany aktów, w ich ramach scen, a w nich zmiany ilości postaci, dekoracji. Tak rozumiany ruch w czasie jest jednym z głównych motorów dynamiki spektaklu: wypadki następują jeden po drugim, coś się zmienia i dzieje. Ruch ten dysponuje takimi środkami, jak pojawianie się i opuszczanie sceny przez osoby występujące w dramacie, zmiana ich ugrupowań na scenie, zmiana przedmiotów na scenie na skutek widocznych dla widza przesunięć. Ruch sceniczny ma za zadanie uwidocznienie zmiany sytuacji dramatycznej spowodowanej zmiennością zdarzeń. Samo np. wchodzenie lub wychodzenie osób, niepotrzebne z punktu widzenia dramatyczności, najwyżej wprowadzałyby w dramat pewne urozmaicenie, ale nie współtworzyłyby go w jego istotnym momencie. Toteż tylko niedoświadczony dramaturg, nieznający w pełni możliwości tworzywa dramatu, ratuje rażącą niemrawość swojego utworu przez wprowadzenie czynników motorycznych, niesłużących uplastycznieniu zmienności sytuacji dramatycznej. Materiałem, którym posługuje się ruch sceniczny, są przede wszystkim zdarzenia i osoby występujące w dramacie. Im więcej zdarzeń, tym więcej zmian w sytuacji dramatycznej⁵¹. Rytm tych zdarzeń bywa niejednakowy, czas sceniczny nie pokrywa się z czasem rzeczywistym. Biorąc pod uwagę ten aspekt warto pamiętać o tym, że zmiany mogą dynamizować akcję, z drugiej strony jednak nadużywanie ich może wprowadzać pewien chaos i właśnie wbrew zamysłowi prowadzić widza do znużenia. Kontrast jest ważnym środkiem artystycznym, jak wszystkich i tego nie należy jednak nadużywać.

Wreszcie ruch sceniczny aktora (aktorów), czyli po pierwsze zmiany miejsca dokonywane przezeń podczas spektaklu na oczach widowni. Ruch sceniczny jest ruchem komponującym się w spektakl, ruchem przedstawienia. Elementy ruchu reprezentuje w przestrzeni żywe ciało aktora (mowa ciała). Tu możemy wyróżnić kolejny aspekt - ruch aktora, czyli ruch ciała ludzkiego, który odbywa się w przestrzeni gry (co nie zawsze pokrywa się z przestrzenią sceniczną, np. aktor gra między publicznością) i składa się z mimiki – ruchu twarzy, gestyki – ruchu rąk, nóg, głowy, tułowia i ruchu scenicznego całego ciała.

Zagadnienie ruchu scenicznego przedstawił też Tadeusz Kowzan, który pisał o zmianie miejsca aktora i jego pozycji w przestrzeni scenicznej. Chodzi głównie o pozycje zajmowane kolejno w stosunku do partnerów, rekwizytów, elementów dekoracji, widzów; rozmaite sposoby poruszania się (krok przyśpieszony, chwiejny, majestatyczny), pełzanie, jazda rydwanem, rowerem itp. wejścia i zejścia oraz ruchy zbiorowe. Umiejętne operowanie większymi grupami, np. miarowe, rytmiczne przejście plutonu żołnierzy przez scenę może bardzo wzbogacić nastrój sztuki.

⁵⁰ Por.: I. Sławińska, *Metafora w dramatach Norwida*, [w:] M. Ingot, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991, s. 352.

⁵¹ J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, Wrocław 1974, s. 61-63.

Ruchy sceniczne aktora bywają źródłem najróżniejszych informacji. Zataczający się chód wskazuje na nietrzeźwość lub skrajne wyczerpanie postaci. Cofanie się może być znakiem rewerencji wymaganym przez etykietę, znakiem nieśmiałości, nieufności, sympatii itp.; wejście (lub zejście) aktora z lewej czy prawej strony, przez drzwi czy przez okno, z zapadni czy proscenium – wszystko to są znaki stosowane przez autora dramatycznego lub reżysera⁵².

W zakończeniu sztuki moich uczniów „Warszawska rodzinka” wejście aktora grającego postać pisarza i wydawcy na scenę i dołączenie do rodziny wskazać ma na znaczenie faktu odzyskania niepodległości również i dla nich, ukazać ciągłość historii.

Gra z czasem i figlowanie ego logiką stanowią zabieg niezwykle płodny teatralnie. Pozwalając na mieszanie epok, zdarzeń, postaci, obyczajów, świadomości historycznej itd.

g) Charakteryzacja

Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że to tylko problem inscenizacyjny, ale przecież dramaturg, pisząc sztukę, musi uwzględnić fakt, że charakteryzacja ma wpływ na zachowanie bohatera, jego psychikę i na to, jak jest odbierany przez innych. Pewne sugestie dotyczące charakteryzacji można podać reżyserowi w didaskaliach.

h) Kostium

W teatrze jest najbardziej konwencjonalnym, najbardziej rzucającym się w oczy sposobem prezentacji postaci. Realistyczny czy stylizowany kostium określać może płeć, wiek, zawód, narodowość, religię, szczególną pozycję hierarchiczną (król, papież, generał), a niekiedy określa konkretną postać historyczną. W ramach każdej z tych kategorii może wyrażać wiele różnych odcieni, takich jak sytuacja materialna danej postaci, jej gusty, niektóre cechy charakteru. Strój może też być znakiem klimatu (kask tropikalny) lub epoki, pory roku (futro) lub pogody (kalosze), miejsca akcji (strój wysokogórski) czy nawet pory dnia. Oczywiście, kostium odpowiada wielu okolicznościom na raz. Należy podkreślić, że znaki kostiumu, podobnie zresztą jak i znaki mimiki, charakteryzacji czy fryzury, mogą działać na opak: zdarza się, że strój służy ukryciu prawdziwej płci, rzeczywistej pozycji społecznej, faktycznego zawodu.

Kostium może też mieć związek z ruchem scenicznym postaci⁵³.

i) Dekoracje

To głównie domena scenografa, ale również „narzędzie” dramaturga. Wybierając rodzaj scenografii, możemy określić konwencję sztuki, dekoracje pozwalają nam na przybliżenie miejsca i czasu akcji. Dobrze dobrana scenografia

⁵² T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 266.

⁵³ T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974, s. 266-267.

może też wzbogacić charakterystykę postaci, wreszcie stanowi istotny element służący do budowania nastroju.

Z punktu widzenia reżysera musi nas też interesować, na ile utrudnia ona ruch sceniczny.

Bywa, że poruszane są elementy dekoracji lub cała scena (co jest widoczne przy zmianach otwartych, odbywających się na oczach widzów lub przy stosowaniu sceny obrotowej lub innych urządzeń).

Przy pomocy dekoracji możemy przekazywać zarówno treści dotyczące tematu sztuki, jak i problemów dotyczących zagadnień estetyki. Możemy mówić na przykład o dekoracjach „romantycznych”, „barokowych”; teatr „ubogi” świadomie rezygnując z typowej dekoracji, również przekazuje pewną treść dotyczącą estetyki.

j) Rekwizyty

Z wielu względów rekwizyty stanowią samodzielny system znaków. W klasyfikacji znaków znajdują miejsce między kostiumem a dekoracją, jako że łączą je z nimi liczne wypadki graniczne: dowolny element kostiumu lub dekoracji może stać się rekwizytem, gdy zacznie spełniać rolę niezależną od semiologicznych funkcji ubioru. Właściwie każdy istniejący w naturze lub życiu społecznym przedmiot może być wyobrażony na scenie jako rekwizyt.

Znane jest powiedzenie, że pistolet ukazany w pierwszym akcie prędzej czy później musi wystrzelić. To klasyczny przykład wykorzystania rekwizytu. Choć, dramaturg, który zwrócił na ten przykład uwagę, Czechow, właśnie złamał ten schemat, uzyskując w ten sposób dodatkowy efekt dramatyczny.

W sztuce mojej uczennicy Olgi „Bardzo ważna rozmowa” niezwykle ważną rolę odgrywa telefon komórkowy. Wprowadzając ten rekwizyt, wzbogacamy monolog matki, uzyskujemy wrażenie jej szerszego kontaktu ze światem zewnętrznym, który pochłoniął ją do tego stopnia, że prawie zgubiła kontakt z córką. W końcowym dialogu Olga posługuje się kontrastem – matka przerywa rozmowę telefoniczną z osobą z zewnątrz, bo córka jest dla niej najważniejsza.

k) Światło (oświetlenie)

Zaczęto wykorzystywać je w przedstawieniach publicznych we Francji dopiero w XVII wieku. Dziś możemy wykorzystywać światło zarówno na scenie, jako element dekoracji, jak też światło spoza sceny, którym możemy podkreślić lub stonować wybrany przez nas element przedstawienia.

Rola sztucznego oświetlenia polega przede wszystkim na wyodrębnieniu miejsca teatralnego, tak samej sceny, jak też konkretnego jej fragmentu, postaci, dekoracji lub rekwizytu.

Światło jest też doskonałym środkiem do budowania nastroju.

l) Efekty dźwiękowe

W dramacie przebieg akcji dziejącej się poza sceną najczęściej jest relacjonowany przez bohaterów przebywających w innym niż opowiadana sytuacja miejscu. Bywa jednak i tak, że próbujemy w jakiś sposób wcześniej zapowiedzieć jakąś sytuację lub wejście jakiegoś aktora. Wówczas możemy korzystać z tzw. efektów dźwiękowych, np. odgłos kroków, skrzywienie drzwi, szelest kostiumów, liści („Noc listopadowa” Stanisława Wyspiańskiego), kanonada lub bombardowanie, dzwony, głos głośnika radiowego, telefonu, kroki marszowe, tętent koni. Na przykład wkraczanie na scenę mleczarza może poprzedzać brzęk szkła, turkot wózka.

Efekty dźwiękowe mogą służyć też budowaniu nastroju, np. wycie psa może symbolizować jakiś dramat, do którego doszło w najbliższej okolicy i o którym widz dowie się za chwilę z relacji przedstawionej, przez kogoś z aktorów. Grzmoty burzy mogą potęgować nastrój grozy przed jakimś ważnym w przedstawieniu momentem.

Warkot sprężarki, odgłos wiertarki może świadczyć o wydarzeniach odbywających się w innym, niż to przedstawione na scenie pomieszczeniu. W pokoju obok może odbywać się remont, którego prace drażnią gospodarza, tym bardziej, że od lat skonfliktowany jest on z sąsiadem.

Możemy na przykład śledzić grupę lub grupy bohaterów na trybunach wyścigów konnych; samego wyścigu, którego wynik ma znaczenie dla przebiegu akcji, jednak nie dostrzegamy. Wówczas tętent koni dobiegający zza kulis może znacząco wzbogacić dramaturgię.

Janusz Głowacki w sztuce „Mecz” wykorzystał telewizor. Ekran jest jednak zbyt mały, by mógł go dostrzec widz, nawet z pierwszego rzędu. Ważniejszy jest dźwięk. Euforia tłumu, odgłosy zawodu itp.

W dramacie „Cezar i Kleopatra” Norwida dostrzegamy sytuacje, gdy występujące na scenie postacie nasłuchują płynących zza sceny odgłosów, starając się odgadnąć ich pochodzenie i naturę. Odgłosy te, zwłaszcza stąpanie, marsz, kroki, są też przedmiotem metafory inscenizatorskiej, która określa ich charakter. Czasami są to dźwięki bardzo złożone, jak np. w scenie z grupą Rzymian:

*Coś, jakby grom kroku wracających Legii
Lub orłów tętno – żeńską spowane muzyką.*

Szczególnie starannie pragnie poeta wycieniować gwar „syntetyczny”, zbiorowy marsz i rozmowy wojska, gwar sali balowej, wypowiedzi chóru⁵⁴.

Efektami dźwiękowymi możemy wzbogacić każdą akcję dziejącą się na scenie. Dźwięk tłuczonej szklanki na pewno poruszy emocje widza. Oczywiście, jak i w przypadku pozostałych środków, i tu ważny jest umiar (chyba, że chcemy świadomie parodiować ich efekt).

Myślę, że warto tu zamiast dalszych rozważań teoretycznych przytoczyć fragment „Ślepców” Maurice’a Maeterlincka, który posługiwał się dźwiękiem w sposób rzeczywiście mistrzowski.

⁵⁴ I. Sławińska, *Metafora w dramatach Norwida*, [w:] M. Inglot, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991, s. 356.

TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA

Zimno!

NAJSTARSZY ŚLEPIEC

Posłuchajcie szelestu uschłych liści; myślę, że mróz brać zaczyna.

MŁODA ŚLEPA

Och! Jakaż ziemia twarda!

TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA

Słyszę na prawo ode mnie szmer, którego nie rozumiem...

NAJSTARSZY ŚLEPIEC

To morze jęczy pod skałami.

TRZECI ŚLEPY OD URODZENIA

Myślałem, że to kobiety.

NAJSTARSZA ŚLEPA

Słyszę krę lodową, łamiącą się pod naciskiem fal...

PIERWSZY ŚLEPY OD URODZENIA

Któż to dygocze tak, że wszyscy naokoło niego drżymy na kamieniu?

DRUGI ŚLEPY OD URODZENIA

Nie mogę już otworzyć rąk.

NAJSTARSZY ŚLEPIEC

Słyszę jeszcze szmer jakiś, którego nie rozumiem...⁵⁵

ł) Muzyka

Muzyka może w utworze dramatycznym pełnić funkcję znaku. Wykorzystywana jest też w budowaniu nastroju. Bywa, że do konkretnej sztuki pisana jest odrębna muzyka, często też reżyserzy poszukują ilustracji muzycznej w już istniejących utworach. [Powinniśmy w tym wypadku jednak pamiętać o prawach autorskich.] Źródłem muzyki na scenie może być gramofon, głośnik itp., stanowiąc element scenografii. Może też nim być zespół muzyczny umieszczony na scenie (np.

⁵⁵ M. Maeterlinck, *Ślepcy*, Wrocław 1997, s. 26-27.

w czasie wesela lub klezmer w kawiarni, kwartet muzyki poważnej na przyjęciu lub nawet zespół punkowy na dyskotece), spotykamy też sytuacje, gdy reżyser umieszcza zespół na proscenium lub obok sceny. Naszym zadaniem jest zadbanie o to, by dla widza pojawienie się tej muzyki było czymś naturalnym. Jeśli chcemy go zaskoczyć efektami muzycznymi, to też nie może mieć ten fakt znamion przypadku. Muzykę możemy wykorzystać też jako tło (np. „Wesele” Wyspiańskiego, w którym dźwięki muzyki dochodzą do nas „z sąsiedniej sali”). Spotykamy się też z wykorzystywaniem muzyki jako elementu podkreślającego pewne zachowania aktorów, np. biegnących przez scenę, pojedynkujących się itp. Muzyka może być wykorzystana jeszcze przed zasadniczym przedstawieniem, w kularach, albo w czasie wchodzenia i zajmowania miejsc przez widzów. Odpowiednio dobrana może stworzyć i wprowadzić publiczność w oczekiwany przez nas nastrój. W sztuce „Warszawska rodzinka”, której temat odnosił się do wydarzeń w Polsce z 1918 roku, w czasie gdy widzowie zajmowali miejsca, z głośników płynęła melodia „Pierwszej brygady”. Melodią tą również zakończono przedstawienie.

m) Śpiew

Twórcy teatru, chcąc pozyskać publiczność, często starali się wzbogacić swe sztuki śpiewem. (W czasach Moliera funkcję taką spełniał balet). Bywało, że przenosili na scenę popularne już piosenki. Dobry piosenkarz, śpiewak, dobra muzyka może uratować nawet złą sztukę. Podobnie może uczynić to dobry aktor. Nas jednak powinno interesować stworzenie dobrej sztuki. Piosenka może być w niej elementem wspomagającym zbudowanie nastroju, przekazanie uczuć bohatera itp., ale zawsze powinna być w sposób naturalny wkomponowana w przebieg akcji, wynikać z jej treści. Mówiąc inaczej, powinna być elementem całości. Efekty teatralne mogą nam pomóc tak w uwiarygodnieniu sceny, jak i w budowaniu nastroju. Nadużywane jednak lub zastosowane niewłaściwie mogą zepsuć wrażenie, a nawet doprowadzić do śmieszności. W wypadku piosenek, podobnie jak w kwestii muzyki, powinniśmy również pamiętać o prawach autorskich. Preferowałbym samodzielne tworzenie piosenek przez twórców przedstawienia. Wbrew pozorom, napisanie piosenki nie jest rzeczą aż tak trudną, bywa, że jedną piosenkę pisze kilka osób.

n) Tytuł

Dobry tytuł ma wpływ na powodzenie książki, filmu czy sztuki teatralnej. Problem tytułu jest bardzo istotny i trudny zarazem. Nie jest rzeczą łatwą przy pomocy jednego słowa lub nawet kilku słów przekazać przyszłemu czytelnikowi lub widzowi czytelną wskazówkę dotyczącą treści sztuki. Chodzi nam jeszcze o to, by przy pomocy tych kilku słów zachęcić przyszłego widza lub czytelnika do obejrzenia lub przeczytania naszej sztuki. Zaciekawić go, zaintrygować, a przynajmniej zainteresować.

Nad tytułem pracujemy przez cały czas pisania sztuki. Bywa jednak i tak, że pierwszy tytuł, który przyjęliśmy jako roboczy, okaże się na tyle trafny, że przy nim pozostajemy.

Tytuł powinien mieć ścisły związek z tematem sztuki, streszczać ją w dwóch, trzech słowach, np. „Sprawa Dantona”, „Mieszczanin szlachcicem”, „Romeo i Julia” czy „Wesele”, może też przedstawiać nam głównego bohatera, np. „Antygona”,

„Makbet”, „Kordian”, którego losy i rozterki będziemy obserwować. Bywa jednak i tak, że tytuł niekoniecznie musi odnosić się do treści sztuki, a okaże się bardzo trafionym. Tak było np. z tytułem „Opera za trzy grosze” Bertolta Brechta⁵⁶

Ważną cechą dobrego tytułu może być jego wieloznaczność. „Bardzo ważna rozmowa” – to tytuł wspomianej już tu sztuki mojej uczennicy Olgi. Mówi on o konkretnej rozmowie, którą w końcu matka przeprowadza z córką, ale i o tym, że rozmowa w życiu dwojga ludzi jest czymś ważnym, że bez niej żyjemy obok siebie i tylko nam się wydaje, że wzajemnie się znamy.

Moim zdaniem tytuł powinien odpowiadać prawdzie. Możemy przy jego pomocy próbować zwieść widza lub czytelnika i np. tytułem „Masakra” zachęcić go do odwiedzenia teatru, gdzie pokażemy mu sztukę mającą z sugerowanym tematem tylko pozorny związek. Następnego dnia jednak sztuka zostanie zdjęta ze sceny. Nikt nie lubi być oszukiwany, a teatr jest wydarzeniem społecznym i wieści rozchodzą się szybko.

o) Eksperymenty

Eksperymentowaniem nazywamy tu poszukiwanie nowych form ekspresji. Oczywiście, nazywamy tak tylko takie działania, które przeprowadzone są po raz pierwszy. Eksperymentowanie jest częścią składową każdej twórczości artystycznej. Podobnie jak w różnych dziedzinach nauki, musi być ono oparte na jakiejś podstawowej hipotezie, musi wypływać z jakiejś idei, z poglądu, który chce się formalnie zrealizować drogą doświadczeń. Treść winna dążyć do zespolenia się z formą. (Wielkim nowatorem był Witkacy, który doszedł do koncepcji Czystej Formy; teoria jego jest jednak trudna do realizacji i nawet jemu nie w pełni się udało – nie można w sztuce teatralnej całkowicie oddzielić treści od formy. Takie ruchy jak dadaizm i surrealizm zrodziły się między innymi z poszukiwania stosunku między formą a treścią). Artysta dochodzi do przekonania, że stare formy nie wyrażają w pełni poznanej rzeczywistości jego epoki i że należy znaleźć nowe formy dla jej ekspresji.

Nadmierna chęć do eksperymentowania, wynikająca często z przekonania, że realizm jest zbyt trudny i stawia przed piszącym zbyt duże wymagania, jest zgubna. Puste eksperymenty często wywołują zamiast oczekiwanego zainteresowania śmiech. Sztukę teatralną piszemy dla szerokiej publiczności, a nie garstki wtajemniczonych snobów. Piszący powinien kierować się twórczą orientacją, nie odcinać się od rzeczywistości i reagować na apele publiczności.

U Samuela Becketta świadoma rezygnacja ze środków wyrazu i ich ograniczanie w trakcie przedstawienia (np. przez utratę przez bohaterów jego sztuk rekwizytów lub utratę przez nich członków ciała, głosu itp.) służy do wyrażenia nowej treści. Jest nią filozofia pesymistycznego egzystencjalizmu. [Kolejne sztuki Becketta też są przykładem zastosowania tego środka wyrazu].

Kilka dodatkowych uwag o pracy twórczej

⁵⁶ Będącej swobodną adaptacją fabuły „Opery żebraczej” Johna Gaya.

Warto na zakończenie poświęcić kilka uwag samej pracy twórczej, ponieważ stanowi ona nieodłączny element pisania sztuki teatralnej. Trzeba jednak pamiętać, że każdy autor pracuje inaczej, posiada własne przyzwyczajenia, tempo i sposób tworzenia. Dlatego wszelkie rady dotyczące twórczości należy traktować raczej jako wskazówki niż sztywne zasady.

Praca twórcza nie zawsze przypomina uporządkowany proces. Czasem jest systematycznym wysiłkiem, a czasem bardziej pasją, zabawą lub chwilowym impulsem wynikającym z nagłej inspiracji. Nie istnieje jedna odpowiedź na pytanie, ile czasu należy poświęcać pisaniu. Jedni twórcy potrafią pracować intensywnie przez krótki czas, inni potrzebują wielu godzin spokojnego rozwijania pomysłów. Zdarza się również, że okres dużej aktywności twórczej przeplata się z dłuższymi momentami milczenia i braku weny. Jest to zjawisko naturalne.

W procesie tworzenia ogromne znaczenie ma sam pomysł. Może nim być konkretna sytuacja, zasłyszana rozmowa, obserwacja codziennego życia albo pewna idea, którą autor chce wyrazić poprzez sztukę. Inspiracją bywają również dzieła innych twórców. W historii teatru często zdarzało się, że dramatopisarze prowadzili artystyczny dialog z wcześniejszymi utworami, rozwijając lub polemizując z ich formą i przesłaniem.

Kiedy pojawi się pomysł, warto stworzyć wstępny plan sztuki. Nie musi być on szczegółowy, ale dobrze, aby określał podstawową konstrukcję utworu: liczbę aktów, główne wydarzenia oraz najważniejsze postacie. Plan może się zmieniać w trakcie pracy — jest to naturalna część procesu twórczego. Nawet jeśli wiele wcześniejszych założeń zostanie później porzuconych, autor powinien mieć ogólne wyobrażenie kierunku, w którym rozwija swoją historię.

Szczególnie ważne w dramacie jest tworzenie sytuacji scenicznych. To właśnie poprzez wydarzenia, konflikty i dialogi widz poznaje bohaterów oraz ich charaktery. Autor musi zdecydować, które postacie będą najważniejsze dla rozwoju akcji, a które pełnić będą funkcję pomocniczą, pozwalając lepiej ukazać protagonistę lub antagonistę.

Istotnym elementem pracy twórczej jest także notowanie pomysłów. Inspiracja często pojawia się w najmniej oczekiwanych momentach — podczas spaceru, podróży czy przed snem. Dlatego warto mieć pod ręką notatnik lub telefon, aby szybko zapisać pojawiające się dialogi, sceny lub pojedyncze myśli. Zbyt duże zaufanie do pamięci może sprawić, że cenne pomysły zostaną bezpowrotnie utracone.

Pisanie sztuki teatralnej łączy w sobie dwa elementy: twórczość i warsztat. Z jednej strony potrzebna jest wyobraźnia i swoboda tworzenia, z drugiej — umiejętność logicznego porządkowania tekstu, poprawiania błędów i dopracowywania dialogów. Niektórzy autorzy najpierw zapisują cały tekst spontanicznie, a dopiero później dokonują poprawek. Inni poprawiają utwór na bieżąco. Każdy sposób pracy może być skuteczny, jeśli pomaga autorowi rozwijać własną wizję sztuki.

W miarę postępów powstaje pierwszy szkic utworu. Stopniowo pojawia się pełniejsza wizja całości: wiadomo już, jak obszerna będzie sztuka, jakie sceny okażą się najważniejsze oraz do jakiego zakończenia zmierza akcja. To etap budowania konstrukcji dramatu oraz pogłębiania charakterów postaci.

Należy również pamiętać, że twórczości nie można całkowicie zaplanować. Bywają dni bardzo owocne, ale zdarzają się także momenty, gdy mimo wysiłku nie udaje się napisać ani jednego zdania. W takich sytuacjach warto zrobić przerwę, odpocząć lub zająć się czymś innym. Często właśnie wtedy umysł nadal pracuje nad problemem, a rozwiązanie pojawia się później samoistnie.

Pisanie sztuki teatralnej jest procesem długotrwałym. Wymaga cierpliwości, systematyczności i gotowości do wielokrotnego poprawiania własnego tekstu. Nie jest to wyścig, lecz stopniowe budowanie dzieła, które z czasem nabiera ostatecznego kształtu.

Dramaturg a publiczność (krytyka)

Dramaturg, pisarz, powinien mieć świadomość publiczności, dla której pisze. Pozornie wiele bardzo wybitnych dzieł powstało w opozycji do publiczności, w opozycji wobec niej powstał nawet cały kierunek artystyczny – dadaizm, bliższe jednak spojrzenie wykaże, że w gruncie rzeczy atakując publiczność (jej tradycyjną część) twórcy np. dadaizmu schlebiali nowym (szukającym często tylko sensacji) odbiorcom ich wystąpień. Autorzy tworzący ruch Dada odwoływali się do innej części publiczności, która tak jak i oni miała już dość tradycyjnych form teatralnych. Walką o publiczność była też walka o regularność dramatu w XVII wieku. Po cóż zresztą podawać tu jakiegokolwiek przykłady. Piszemy dla publiczności i zawsze brano ją pod uwagę.

Do publiczności możemy mieć dwojaki stosunek. Możemy ulegać jej gustom, jak np. Lope de Vega, lub też możemy próbować narzucić jej własne gusta, co czynił np. kardynał Richelieu. Zauważmy, że z upływem czasu obaj przegrali. Nadmierne uleganie gustom tłumu zaszkodziło jakości sztuk Lopego de Vegi, próba narzucenia sztuce sztywnego gorsetu też nie mogła się powieść. Skrajności są szkodliwe, to jeden z wniosków, jaki powinniśmy wyciągnąć ze znajomości dziejów dramaturgii. Trzymanie się ustalonych reguł może narazić nas na słuszny zarzut epigoństwa lub eklektyzmu, nadmierne nowatorstwo – na niezrozumienie.

Poza tym jeszcze raz podkreślam: warto, aby spojrzeć na to co się robi konstruktywny krytyk, kto się po prostu choć trochę na tym zna.

Na zakończenie tych rozważań pozwolę sobie zacytować wypowiedź Cluda Lichta (1865-1909), który radził początkującym dramaturgom:

Pisz sztukę według własnej koncepcji. Ważna jest zwięzłość. Wydarzenia muszą toczyć się wartko. Analizuj pracę innych, lecz nie naśladuj. Nie trzymaj się reguł, lecz wiodących zasad. Starannie poprawiaj własną pracę. Analizuj wątpliwe sytuacje. Wyrzucaj niepotrzebne słowa. Staraj się być wierny prawdzie.

Znajomość teorii jest tylko narzędziem w pracy dramaturga. Każdy poznaje „warsztat” na swój sposób. Jedni śledzą mistrzów, drudzy posiadli umiejętność obserwacji rzeczywistości i wyrażania swego do niej stosunku jakby „mimoходом” (w czasie nauki, przez lektury, aktywne uczestniczenie w życiu). Nie ma jednej drogi ani do tego, by zacząć pisać sztuki. Cytowany wyżej Henryk Życzyński w swej teorii dramatu twierdził, że dramaturg jedną z dwóch rzeczy wybierze za punkt wyjścia: albo ma gotowe charaktery i do nich dobiera akcję, albo ma akcję gotową i do niej dobiera charaktery. Paweł Eger nie miał ani jednej, ani drugiej, ale miał ideę – do niej dorobił środowisko, charaktery i akcję.

Najważniejsza jest chęć do pracy i sama praca. Efekty przyjdą później.

Rozdział II

Etap drugi – przygotowania, próby i wystawienie przedstawienia.

Zasadniczym celem tego podręcznika jest propagowanie samodzielnej twórczości dramatycznej młodzieży. Dramat, to wspaniale i niezwykle bogate w ilość środków przekazu narzędzie, służące nam do wyrażenia naszych, a także wszystkich innych, myśli, idei, uczuć. W historii tej dziedziny sztuki powstawały dramaty przeznaczone głównie do lektury, najczęściej jednak jest tak, że powstają one z myślą o scenie, o ich wystawieniu. W tym też celu będą pisali swe sztuki odbiorcy tego podręcznika. To z tego właśnie powodu postanowiłem wzbogacić go o rozdział, w którym przedstawię kilka ważniejszych zagadnień związanych z wystawianiem przedstawień.

Zamieszczając tu dział poświęcony wystawianiu przedstawień zakres tej pracy z konieczności musi zostać poszerzony. Temat realizacji przedstawień i etapy pracy teatralnej dotyczą przecież wszelkich utworów przeznaczonych na scenę, a nie tylko autorskich projektów: dramatów, scenariuszy, koncepcji dram itp. naszych podopiecznych. Przy tym, już pod koniec drugiej połowy XIX wieku nastąpiły w teatrze znaczące zmiany⁵⁷, polegające przede wszystkim na uświadomieniu sobie odrębności praw rządzących sztuką teatralną jako kompleksową całością, na którą składają się zarówno tekst literacki, gra aktorów i oprawa plastyczna widowiska, jak ich zharmonizowanie i koordynacja, dokonywane przez reżysera. Zmiany te wpłynęły również na to, że wielu krytyków zaczęło wymiennie używać terminów „dramat” i „teatr” jako synonimów. Przemiany były na tyle radykalne, że niektórzy z teoretyków teatru nazwali je rewolucją w teatrze (A. Nicoll) lub Wielką Reformą (K. Braun).

W poniższym rozdziale postaram się przedstawić główne problemy na jakie nauczyciel, wychowawca, instruktor lub lider z grupy młodzieży, mogą napotkać w swej pracy nad realizacją swego projektu. Od spraw organizacyjnych, po kwestie dotyczące realizacji samego przedstawienia: wyboru zespołu, wyboru i budowy sceny, kwestii scenografii i kostiumów, pracy z aktorem, oświetlenia, dźwięku itd., itp.

⁵⁷ Zaczątkiem reform współczesnego teatru były poszukiwania, do których doszło w małym 16-tysięcznym Meiningen w Turynii. Osadzony na tronie tego niewielkiego państewka po wojnie prusko-austriackiej książę Jerzy II w procesie centralizacji władzy politycznej w ręku króla Prus został odsunięty od autentycznych funkcji państwowych, co pozwoliło mu skupić się na realizacji swych zamiłowań artystycznych. Pod wpływem obejrzonej przezeń w dworskim teatrze w Koburgu przeniesionej przez Friedricha Hasego inscenizacji „Kupca weneckiego” Szekspira, według pierwowzoru londyńskiego Keana, Jerzy II podjął się próby stworzenia nowego typu teatru. W ten sposób doszło do powstania Teatr uMeiningeńczyków (Meiningeńczycy – zespół teatralny założony i prowadzony przez księcia Jerzego II von Sachsen-Meiningen, który funkcjonował w księstwie Saksonia-Meiningen w latach 1860–1908).

O pewnych kwestiach pisałem już wcześniej, ukazując np. możliwości jakie daje wykorzystanie światła, koloru, muzyki, czy np. mimiki i gestu, w budowaniu dramatu. Tu jednak na wskazane zagadnienia pragnę spojrzeć z innej perspektywy, od strony praktyki teatralnej.

Postanowiłem ten dział wzbogacić również o skromny rys historyczny ukazujący rozwój współczesnego teatru, zachodzące w nim zmiany. Przedstawiam osiągnięcia największych reformatorów teatru i kierunki ich poszukiwań. Znajomość osiągnięć tych twórców pomoże nam w poszukiwaniu własnej drogi. Uważam ponadto, że zajmując się teatrem warto wiedzieć, jaki twórca był pionierem w poszukiwaniach w określonym kierunku.

Tworzymy zespół

W pierwszej części tego podręcznika pisałem o kwestiach zainteresowania i zaangażowania uczniów w pracę dramaturga, autora sztuki teatralnej lub jej scenariusza. Wskazywałem, że dobrym rozwiązaniem byłoby zaangażowanie do tej pracy całej klasy lub innej grupy, ale najczęściej jest tak, że autorem zostaje tylko jedna osoba. W każdym razie efektem tej pracy zostaje jakiś utwór, który „domaga się wystawienia”. Ten już jest gotowy... co dalej?

Pierwszym problemem jaki staje przed nami na tym etapie jest utworzenie zespołu, grupy, która podejmie się realizacji przedstawienia. W sposób naturalny mogą do niej wejść osoby tworzące wcześniej sztukę i wówczas pojawi się tylko problem przypisania im kolejnych funkcji, najczęściej jednak powstały w ten sposób zespół będzie zbyt mały i wówczas musimy zastanowić się nad tym w jaki sposób go poszerzyć. Bywa oczywiście i tak, że po prostu nasz projekt realizujemy w ramach konkretnej klasy, wówczas sytuacja jest prostsza, choć i w tym wypadku czasami musimy uciec się do pomocy uczniów z innych klas (w Dwudziestoleciu Międzywojennym, a i wcześniej na przykład na ziemiach polskich w czasie rozbiorów zdarzało się, że w ramach teatru szkolnego dochodziło nawet do współpracy międzyszkolnej). W realizacji przedstawień teatru szkolnego odradzam przeprowadzanie castingów itp. Naszym celem powinno być stworzenie całego zespołu, naszym zadaniem jest poszukiwanie chętnych do „zabawy w teatr”, podział ról będzie kwestią późniejszą.

Kryteria doboru członków zespołu teatralnego

Jednym z najważniejszych kryteriów doboru uczniów do zespołu teatralnego powinna być ich samodzielna chęć uczestnictwa w zajęciach. Udział w teatrze szkolnym nie może wynikać z presji rodziców ani z obowiązku narzuconego przez dorosłych. Tylko autentyczna potrzeba wyrażania siebie, ciekawość sceny i gotowość do współpracy sprawiają, że młody człowiek angażuje się w działania zespołu i czerpie z nich satysfakcję.

W dużych szkołach, gdzie liczba chętnych jest bardzo duża, czasami konieczne okazuje się przeprowadzenie castingu. W mniejszych placówkach warto jednak kierować się zasadą otwartości i dać każdemu uczniowi możliwość „dotknięcia” teatru. Celem szkolnego zespołu teatralnego nie jest przecież przygotowanie

przyszłych zawodowych aktorów, lecz stworzenie przestrzeni do rozwijania zainteresowań, kreatywności i umiejętności społecznych.

Podstawowym pytaniem, jakie należy sobie zadać przed rozpoczęciem pracy nad spektaklem, jest to, kto będzie jego odbiorcą. Od tego zależy zarówno wybór repertuaru, jak i sposób organizacji pracy zespołu. Niezależnie jednak od charakteru przedstawienia, najważniejszym kryterium kwalifikacyjnym powinna pozostać chęć uczestnictwa. Żadna selekcja oparta na talencie, wyglądzie czy umiejętnościach nie jest wskazana. Teatr szkolny pełni przede wszystkim funkcję wychowawczą i dydaktyczną – ma wspierać rozwój osobowości uczniów, uczyć współpracy, odpowiedzialności i wiary we własne możliwości.

Do zespołu należy przyjmować każdego ucznia, który chce współpracować i angażować się w działania grupy. Dla każdego można znaleźć odpowiednie zadanie – nie tylko aktorskie, ale także organizacyjne, muzyczne, techniczne czy plastyczne. Nie powinno się również zwracać szczególnej uwagi na ewentualne wady wymowy, nieśmiałość czy ograniczenia fizyczne. Przeciwnie – teatr może stać się miejscem integracji oraz pokonywania własnych trudności. Praca nad dykcją, emisją głosu czy wystąpieniami publicznymi często pomaga uczniom przełamywać bariery i budować pewność siebie. Niejednokrotnie właśnie indywidualne cechy uczniów mogą zostać twórczo wykorzystane przy budowaniu scenicznych postaci.

„Zabawa w teatr” nie zakłada profesjonalizmu, lecz realizację określonych celów wychowawczych i edukacyjnych. Dzięki udziałowi w przedstawieniach uczniowie rozwijają umiejętność pracy w grupie, zdolności organizacyjne, kreatywność oraz odpowiedzialność za wspólne przedsięwzięcie. Uczą się również radzenia sobie z treścią i zdobywają doświadczenie w publicznych wystąpieniach.

Bardzo ważne jest także stworzenie odpowiednich warunków do pracy zespołu. Jeśli szkoła nie dysponuje osobną salą teatralną, warto zaadaptować inne dostępne pomieszczenie. Istotne jest, aby przestrzeń sprzyjała swobodnej pracy i dawała możliwość wykorzystania różnych rozwiązań scenicznych. Równie ważna pozostaje atmosfera spotkań. Życzliwy klimat, wspólne rozmowy, chwile relaksu przy muzyce czy herbacie pomagają uczniom szybciej się otworzyć i poczuć bezpiecznie w grupie.

Liczebność zespołu zależy przede wszystkim od charakteru planowanego przedstawienia. Komfortowa praca jest możliwa zazwyczaj w grupie liczącej od 8 do 12 osób, jednak w praktyce zespoły bywają znacznie większe. W wielu szkołach teatr skupia uczniów w różnym wieku – od przedszkolaków po najstarsze klasy. Nawet liczny zespół może dobrze funkcjonować, jeśli praca jest odpowiednio zorganizowana. Nie wszyscy członkowie grupy muszą przecież uczestniczyć jednocześnie w każdej próbie.

O inscenizacji

Dramat powstaje w umyśle pisarza (w tym wypadku powstał w umysłach naszych uczniów lub jednego/jednej z nich), zapisany może pozostać tylko w takiej

formie⁵⁸. Takimi były zwłaszcza dramaty romantyczne. W większości jednak wypadków dramat jest tylko swego rodzaju scenariuszem, konspektem, służącym do realizacji przedstawienia, wystawienia go na scenie. Kontynuując naszą przygodę, zabawę w teatr, po napisaniu przez naszych uczniów (naszego ucznia) sztuki przechodzimy do kolejnego etapu naszej pracy, do inscenizacji.

Inszenizacją nazywamy proces przygotowania, prób itp. prac twórczych związanych z wystawieniem pewnego utworu na scenie. Podstawą inscenizacji jest jakiś scenariusz teatralny (w środowisku ludzi teatru zwany egzemplarzem reżyserskim), czyli na ogół tekst dramatu (naszej sztuki), ale może to być również rozpisana na dialogi adaptacja innego rodzaju dzieła literackiego, montaż różnych utworów poetyckich czy nawet tekstów o charakterze dokumentalnym (jak protokołów przesłuchań sądowych wykorzystywanych w konwencji teatru faktu). Inszenizator zespala wszystkie te elementy przedstawienia (takie jak: obsada aktorska, dekoracje, kostiumy, charakteryzacja, muzyka, światło, ruch sceniczny), podporządkowując każdy z nich jednej wspólnej koncepcji artystycznej.

Przygotowując inscenizację naszego przedstawienia musimy w pierwszej kolejności dokonać podziału ról. Nie aktorskich w tym przypadku, ale ról zawodowych. W klasie, kole teatralnym, grupie entuzjastów wybrać odpowiednie osoby predysponowane do odegrania przeznaczonych im funkcji: reżysera, scenografa, aktora, osoby odpowiedzialnej za muzykę, światło itd. Często zdarza się, że niektóre z tych ról (np. reżysera) chcą pełnić i pełnią nauczyciele. Bywa, że w ten sposób dążą oni do realizacji swych pasji, ambicji, swego zainteresowania teatrem. Nie widzę w tym nic nagannego, w ten sposób mogą „zarazić” swą pasją swoich podopiecznych. Obserwacja jest też istotnym narzędziem wychowawczym. Myślę jednak, że w takim wypadku tracimy wiele z możliwości jakie daje nam teatr szkolny. Tłumiona jest w pewnym sensie kreatywność młodzieży, sprowadzonej w zasadzie do roli wykonawców. W organizowanym przez redakcję Miesięcznika Internetowego „Wobec” Konkursie im. Lucjusza Komarnickiego na szkolne przedstawienie teatralne dla młodzieży licealnej pojawiło się kilka przedstawień z tzw. repertuaru klasycznego. Rolę reżyserów tych przedstawień pełnili nauczyciele. W okresie Dwudziestolecia Międzywojennego teoretycy ówczesnego teatru szkolnego uważali takie praktyki za niewłaściwe. Nie jest bowiem rolą teatru szkolnego konkurowanie z teatrem zawodowym. W przypadku takich przedstawień młodzieży pozostawia się prawie wyłącznie rolę aktorów, ewentualnie wykonawców (organizatorów) dekoracji, kostiumów. Dziś, gdy tzw. teatry profesjonalne coraz dalej odchodzą od prezentowania klasyki, gdy młodzież ma coraz mniejsze możliwości zetknięcia się z nią na scenie, może to teatr szkolny wypełni choć w części tę lukę? Czy takie jednak powinno być jego zadanie? Czy nie powinniśmy raczej nawoływać do tego, by to jednak teatry zawodowe pomyślały o tym, że zostawiają tu pustkę, przestrzeń, którą powinny jednak wypełnić właśnie one?

58 Możemy go wydać np. w jakiejś gazetce szkolnej, można też zorganizować tzw. czytanie performatywne. Jest to taka forma między zwykłym czytaniem, a pełnoprawnym spektaklem którego przygotowanie wymaga długiego czasu i nakładu środków. Jest to taka próba odczytania tekstu przez aktorów, w którym nadają oni określonym dialogom już ich emocjonalny charakter.

Uważam, że w pracy teatru szkolnego rola nauczyciela powinna w zasadzie sprowadzać się do roli koordynatora, pomocnika. Większość zadań powinna realizować sama młodzież. Z tego też powodu preferuję samodzielne pisanie przez nią sztuk lub przygotowanie scenariusza przedstawienia (ewentualnie adaptacji jakiegoś utworu literackiego, montażu opartego na jakimś zbiorze dokumentów), z tego też powodu uważam, że w pracy nad inscenizacją powinni dominować uczniowie. To nie nauczyciel powinien dokonywać wyboru sztuki, którą uczniowie mają wystawić, nie on też powinien – moim zdaniem – odgrywać znaczącą rolę w jej inscenizacji. Wszelkie funkcje teatralne powinni pełnić uczniowie, nauczyciel - koordynator wówczas okaże się dobrym pedagogiem, gdy będzie potrafił *usunąć się w cień*.

Sumując, mając już za sobą decyzję odnośnie do tego co chcemy wystawić, pierwszym zadaniem przed podjęciem inscenizacji szkolnego przedstawienia jest wybór odpowiednich osób do realizacji tego przedsięwzięcia. Wybieramy reżysera, scenografa (może odrębnie projektanta kostiumów), aktorów, osoby odpowiedzialne za: światło (nie mylić z oświetleniem), muzykę, oprawę plastyczną (plakaty, zaproszenia). Dla wszystkich może znaleźć się w naszej przygodzie jakieś miejsce, każda z tych funkcji jest ważna. Teatr, czy kino są pracą zespołową, końcowy efekt zależy od wkładu wszystkich: autora (lub autorów sztuki), reżysera, aktorów, scenografa, projektanta kostiumów, muzyka, oświetleniowca, operatora dźwięku... i wielu innych w tym również pracowników technicznych, a nawet osoby wpuszczającej publiczność na widownię (i ona tworzy nastrój naszego przedstawienia).

Proszę zwrócić uwagę też na to, że już rozpoczynając ten rozdział używam słów: *przygoda, zabawa*. Nie powinniśmy bowiem się nadymać, należy unikać „gwiazdorzenia”. Każda z przyznanych naszym uczniom funkcji jest ważna.

Reżyser

Reżyser jest dziś jedną z najważniejszych osób w procesie tworzenia przedstawienia teatralnego. To właśnie on odpowiada za całościową wizję spektaklu – decyduje o jego stylu, rytmie, sposobie interpretacji tekstu oraz współpracy wszystkich twórców zaangażowanych w realizację przedstawienia. Współczesny widz często kojarzy premierę spektaklu lub filmu przede wszystkim z nazwiskiem reżysera. To on prezentuje swoją koncepcję artystyczną, promuje przedstawienie i bierze odpowiedzialność za jego ostateczny kształt.

W teatrze szkolnym rola reżysera ma szczególne znaczenie. Reżyser nie tylko organizuje pracę zespołu, ale staje się również przewodnikiem młodych aktorów, nauczycielem, animatorem i opiekunem procesu twórczego. Musi połączyć cele artystyczne z wychowawczymi oraz dostosować wymagania do możliwości uczniów.

Historia zawodu reżysera

Można przypuszczać, że funkcja reżysera pojawiła się już wraz z narodzinami teatru antycznego w VI wieku p.n.e. Wówczas jednak nie istniało jeszcze samo pojęcie „reżyser”. Twórcami widowisk byli przede wszystkim dramatopisarze, którzy często samodzielnie organizowali przedstawienia i kierowali pracą aktorów.

Także w późniejszych epokach autorzy dramatów pełnili wiele różnych funkcji teatralnych. William Shakespeare w teatrze The Globe był nie tylko autorem sztuk, ale również aktorem i współwłaścicielem teatru. Podobnie Molière – oprócz pisania dramatów – zajmował się ich wystawianiem, organizacją przedstawień oraz często sam występował na scenie.

Już w czasach Ajschylos istniały jednak osoby odpowiedzialne za koordynację działań scenicznych. W średniowieczu podczas organizacji wielkich widowisk misteryjnych pojawiła się funkcja przypominająca dzisiejszego reżysera. Osoba taka nadzorowała przebieg spektaklu, organizowała działania wykonawców i czuwała nad całością wydarzenia. Była to jednak przede wszystkim funkcja organizacyjna, zbliżona bardziej do współczesnego producenta lub inspicjenta niż artysty tworzącego własną wizję sceniczną.

Sytuacja zaczęła zmieniać się w XVIII wieku wraz z rozwojem stałych teatrów publicznych. Coraz bardziej rozbudowane widowiska wymagały osoby, która nie tylko zadba o organizację pracy, ale także stworzy spójną koncepcję przedstawienia. Teatr potrzebował dyrektora odpowiedzialnego za repertuar i kierunek działalności, a jednocześnie pojawiła się potrzeba artysty patrzącego na scenę „z zewnątrz” i komponującego całość widowiska.

W XIX wieku zawód reżysera został wyraźnie wyodrębniony. Od tej pory reżyser stawał się stopniowo głównym twórcą inscenizacji. Nie oznaczało to jednak, że ograniczał się wyłącznie do jednej funkcji. Wielu wybitnych artystów łączyło działalność reżyserską z pisaniem dramatów lub aktorstwem. Albert Camus sam reżyserował niektóre ze swoich sztuk, natomiast Tadeusz Kantor był jednocześnie autorem, reżyserem i aktorem własnych przedstawień, tworząc tzw. teatr autorski.

Znaczenie reżysera szczególnie wzrosło w okresie Wielkiej Reformy Teatralnej na przełomie XIX i XX wieku. Reformatorzy teatru podkreślali, że spektakl powinien być jednolitym dziełem artystycznym, za którego kształt odpowiada właśnie reżyser. Do najwybitniejszych twórców tego okresu należeli Konstantyn Stanisławski, Bertolt Brecht, Edward Gordon Craig oraz André Antoine. To oni ukształtowali nowoczesne myślenie o pracy reżysera jako głównego autora inscenizacji.

Na czym polega praca reżysera?

Reżyser odpowiada za stworzenie spójnej wizji spektaklu. Analizuje tekst dramatu, interpretuje go i decyduje, jakie znaczenia chce podkreślić. To od niego zależy tempo przedstawienia, sposób prowadzenia aktorów, wygląd scenografii, dobór muzyki czy charakter kostiumów.

W praktyce reżyser: wybiera repertuar lub adaptuje tekst, dokonuje obsady ról, prowadzi próby, współpracuje ze scenografem, choreografem i realizatorami światła oraz dźwięku, ustala sposób poruszania się aktorów na scenie, czuwa nad rytmem i atmosferą spektaklu, odpowiada za ostateczny kształt przedstawienia.

W teatrze szkolnym reżyser musi dodatkowo uwzględniać możliwości młodych wykonawców. Jego zadaniem jest stworzenie bezpiecznej i twórczej atmosfery pracy.

Ważniejsze od perfekcji technicznej staje się tu rozwijanie wyobraźni, współpracy i odwagi scenicznej uczniów.

Reżyser w teatrze szkolnym

Nauczyciel lub wybrany uczeń pełniący funkcję reżysera powinien pamiętać, że teatr szkolny różni się od zawodowego. Celem nie jest wyłącznie przygotowanie doskonałego widowiska, lecz przede wszystkim proces edukacyjny. Dlatego dobry reżyser szkolny: potrafi motywować uczniów, kolegów; dostrzega potencjał każdego uczestnika; umie rozwiązywać konflikty w grupie; zachęca do samodzielności i kreatywności; buduje poczucie odpowiedzialności za wspólne dzieło.

W pracy z młodzieżą szczególnie ważna jest cierpliwość oraz umiejętność dostosowania metod pracy do wieku i doświadczenia uczniów. Reżyser powinien także pamiętać, że nie każdy uczeń marzy o występach na scenie. Warto więc angażować młodzież również w przygotowanie scenografii, kostiumów, muzyki, promocji spektaklu czy obsługi technicznej.

Interpretacja a wierność tekstowi

Jednym z najważniejszych zadań reżysera jest interpretacja dramatu. Każde wystawienie tej samej sztuki może wyglądać inaczej, ponieważ każdy reżyser odczytuje tekst na swój sposób. Dotyczy to zarówno dramatów współczesnych, jak i klasycznych.

W historii teatru wielokrotnie podejmowano próby nowego odczytania dzieł antycznych i szekspirowskich. Jean-Paul Sartre stworzył własną wersję *Trojanek* Eurypides, a Peter Hacks opracował nową interpretację *Pokoju* Arystofanes. Dyskusje dotyczące granic interpretacji trwają jednak do dziś.

W teatrze szkolnym warto zachować równowagę pomiędzy twórczą interpretacją a szacunkiem dla tekstu autora. Nadmierne zmiany mogą prowadzić do utraty sensu utworu, jednak rozsądna adaptacja często pomaga uczniom lepiej zrozumieć przesłanie dramatu i uczynić je bliższym współczesnemu odbiorcy.

Cechy dobrego reżysera szkolnego

Dobry reżyser szkolny powinien łączyć kompetencje artystyczne z pedagogicznymi. Potrzebna jest nie tylko wyobraźnia sceniczna, ale także umiejętność pracy z grupą. Szczególnie cenne są: kreatywność, cierpliwość, umiejętność komunikacji, dobra organizacja pracy, otwartość na pomysły uczniów lub kolegów, konsekwencja, poczucie humoru i dystans.

Warto pamiętać, że w teatrze szkolnym sukcesem nie jest wyłącznie udana premiera. Równie ważne są emocje, doświadczenia i relacje budowane podczas prób. To właśnie reżyser w największym stopniu wpływa na atmosferę pracy i sprawia, że młodzi ludzie zaczynają traktować teatr jako przestrzeń twórczego rozwoju, współpracy i odkrywania własnych możliwości.

Wybór reżysera w teatrze szkolnym

Jednym z najważniejszych założeń teatru szkolnego powinna być samodzielna aktywność uczniów. Szkolna scena nie może ograniczać się wyłącznie do realizowania pomysłów nauczyciela. Powinna stać się miejscem twórczego działania młodych ludzi, przestrzenią, w której uczą się oni odpowiedzialności, współpracy oraz podejmowania samodzielnych decyzji. Z tego względu warto rozważyć, aby funkcję reżysera przedstawienia powierzać właśnie uczniom.

W wielu szkołach nauczyciel automatycznie przejmuje rolę organizatora, scenarzysty i reżysera spektaklu. Takie rozwiązanie wydaje się wygodne i bezpieczne, ale często ogranicza inicjatywę młodzieży. Tymczasem teatr szkolny ma przede wszystkim wychowywać i rozwijać. Uczeń, który sam współtworzy przedstawienie, znacznie silniej angażuje się w pracę zespołu i lepiej rozumie sens wspólnego działania.

Powierzenie funkcji reżysera uczniowi jest wyrazem zaufania wobec młodych ludzi i ich możliwości. Daje im poczucie sprawczości oraz odpowiedzialności za końcowy efekt pracy grupy. Młody reżyser uczy się organizowania pracy, komunikowania swoich pomysłów, rozwiązywania konfliktów oraz podejmowania decyzji. Są to umiejętności niezwykle cenne nie tylko w działalności artystycznej, ale również w codziennym życiu.

Uczeń pełniący funkcję reżysera często lepiej rozumie swoich rówieśników niż osoba dorosła. Potrafi łatwiej nawiązać kontakt z zespołem, zna jego sposób myślenia, język oraz poczucie humoru. Dzięki temu próby przebiegają często w bardziej naturalnej atmosferze, a młodzi aktorzy chętniej angażują się w pracę nad spektaklem. Wspólne tworzenie przedstawienia staje się wtedy autentycznym doświadczeniem grupowym, a nie jedynie wykonywaniem poleceń nauczyciela.

Nie oznacza to oczywiście, że nauczyciel powinien całkowicie wycofać się z procesu przygotowywania spektaklu. Jego rola pozostaje bardzo ważna, choć powinna mieć raczej charakter opiekuna, doradcy i moderatora niż osoby narzucającej wszystkie rozwiązania. Nauczyciel wspiera młodego reżysera, pomaga w trudnych sytuacjach, podpowiada możliwe rozwiązania i czuwa nad organizacją pracy, ale jednocześnie pozostawia uczniom przestrzeń do samodzielnego działania.

Warto pamiętać, że teatr szkolny nie jest teatrem zawodowym. Jego głównym celem nie musi być stworzenie perfekcyjnego przedstawienia, lecz rozwój uczestników. Nawet jeśli uczniowski reżyser popełni błędy, doświadczenie zdobyte podczas pracy okaże się dla niego niezwykle cenne. Młodzież uczy się bowiem najskuteczniej poprzez praktykę, samodzielne próby oraz odpowiedzialność za podejmowane decyzje.

Wybierając ucznia na reżysera przedstawienia, warto zwrócić uwagę przede wszystkim na jego umiejętność współpracy z grupą. Nie zawsze najlepszym kandydatem będzie osoba najbardziej przebojowa czy najgłośniejsza. Często lepiej sprawdzają się uczniowie spokojni, odpowiedzialni, potrafiący słuchać innych i organizować pracę zespołu. Ważne są także komunikatywność, systematyczność oraz chęć podjęcia się tego zadania.

Dobrze jest również pamiętać, że funkcja reżysera nie powinna być w teatrze szkolnym przywilejem zarezerwowanym stale dla tych samych osób. Warto dawać młodzieży możliwość podejmowania różnych ról i zdobywania nowych doświadczeń. Jeden uczeń może sprawdzić się jako aktor, inny jako scenograf, realizator dźwięku czy właśnie reżyser. Taka rotacja funkcji pozwala lepiej odkrywać talenty i rozwija poczucie odpowiedzialności za wspólne dzieło.

Teatr szkolny powinien być miejscem twórczej wolności, współpracy i uczenia się poprzez działanie. Powierzenie funkcji reżysera uczniowi doskonale wpisuje się w tę ideę. Dzięki temu młodzi ludzie nie tylko przygotowują przedstawienie, ale także zdobywają doświadczenia, które pomagają im rozwijać samodzielność, kreatywność i umiejętność pracy z innymi. A właśnie te wartości stanowią jedną z największych zalet teatru szkolnego.

Scenografia i praca scenografa

Scenografia jest jednym z najważniejszych elementów przedstawienia teatralnego. To ona buduje atmosferę spektaklu, organizuje przestrzeń sceniczną, pomaga widzowi zrozumieć miejsce i czas akcji, a często także podpowiada emocjonalny sens wydarzeń rozgrywających się na scenie. Nawet najprostsza dekoracja może wywoływać określony nastrój: poczucie tajemnicy, niepokoju, radości czy wzruszenia. W teatrze szkolnym scenografia pełni rolę szczególną — pozwala młodym twórcom rozwijać wyobraźnię, uczy współpracy i pokazuje, że teatr nie polega wyłącznie na wypowiedaniu tekstu, lecz na tworzeniu całego świata scenicznego.

Współczesne rozumienie scenografii obejmuje nie tylko dekoracje, ale również projektowanie światła, kostiumów, rekwizytów, dźwięku i organizację przestrzeni scenicznego. Termin wywodzi się z języka greckiego: *skēnē* oznaczało budynek sceniczny, natomiast *grapho* — opisywać, przedstawiać. Już Arystoteles używał pojęcia „*skenographia*” w odniesieniu do tworzenia teatralnej przestrzeni.

Scenograf jest więc nie tylko plastykiem, ale także współtwórcą spektaklu. Musi posiadać wyobraźnię przestrzenną, zmysł estetyczny, umiejętność współpracy z ludźmi i zdolność przekładania pomysłów reżysera na konkretne rozwiązania scenicznego. W warunkach szkolnych funkcję scenografa często pełnią uczniowie obdarzeni talentem plastycznym, ale także ci, którzy potrafią organizować przestrzeń i myśleć obrazem.

Historia scenografii

Od starożytności do teatru nowoczesnego

Historia scenografii jest niemal tak długa jak historia teatru. W najdawniejszych widowiskach religijnych nie istniał jeszcze wyraźny podział na scenę i widownię. Misteria odbywały się w świątyniach, na placach miejskich lub dziedzińcach klasztornych. Uczestnicy obrzędów jednocześnie oglądali widowisko i brali w nim udział.

W teatrze starożytnej Grecji pojawiły się pierwsze rozwiązania sceniczne przypominające późniejszą scenografię. Aktorzy występowali na proskeionie — długim, wąskim podwyższeniu — a za nimi znajdował się budynek zwany skene, pełniący funkcję garderoby i zaplecza technicznego. Z czasem skene zaczęto dekorować i wykorzystywać jako element przedstawienia.

Za pierwszego znanego scenografa uważa się Agatarchosa z Samos, żyjącego w V wieku p.n.e., który projektował dekoracje dla tragedii Ajschylosa. Był malarzem-perspektywistą i twórcą iluzji przestrzennych.

W średniowieczu widowiska religijne przeniosły się z wnętrz kościołów na place miejskie. Budowano sceny symultaniczne — kilka miejsc akcji funkcjonowało jednocześnie, a widzowie obserwowali całość wydarzeń z różnych stron. Stosowano już wtedy zaskakujące efekty techniczne: zapadnie, podnoszone platformy czy mechanizmy umożliwiające „zstępowanie” aniołów.

Prawdziwy rozwój scenografii nastąpił jednak w epoce renesansu i baroku. Włoscy artyści zaczęli wykorzystywać perspektywę malarską do tworzenia iluzji głębi. Powstała wtedy scena pudełkowa, oddzielona od widowni ramą prosceniową i kurtyną. Dzięki temu możliwe stało się budowanie teatralnej iluzji.

W XVII i XVIII wieku wielką sławę zdobyła włoska rodzina Galli da Bibiena, tworząca monumentalne dekoracje architektoniczne. Ferdinando Galli-Bibiena rozwijał sztukę quadratury, czyli iluzjonistycznego malarstwa architektonicznego. Dekoracje teatralne zaczęły przypominać ogromne pałace, świątynie i miasta.

W XIX wieku scenografia osiągnęła wysoki poziom realizmu. Dekoracje miały wiernie odtwarzać wnętrza mieszkań, ulic czy krajobrazów. Rozwój techniki teatralnej umożliwił szybkie zmiany dekoracji, pojawiły się sceny obrotowe, zapadnie i zaawansowane systemy oświetleniowe.

Polska scenografia

W Polsce jednym z pierwszych twórców świadomie współpracujących z reżyserem był Antoni Smuglewicz, który na przełomie XVIII i XIX wieku projektował dekoracje i kostiumy dla Wojciecha Bogusławskiego.

Prawdziwy przełom nastąpił jednak dopiero na początku XX wieku za sprawą Stanisława Wyspiańskiego. Był on jednocześnie dramaturgiem, malarzem i scenografem. Tworzył spektakle jako spójną całość plastyczną i literacką. Dekoracja, kostium i światło nie były już dodatkiem do sztuki, ale integralnym elementem inscenizacji. Wyspiański stworzył fundament nowoczesnej polskiej scenografii. (journals.ur.edu.pl)

W dwudziestoleciu międzywojennym idee nowoczesnego teatru rozwijali między innymi Leon Schiller, Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie oraz Władysław Daszewski. W teatrze coraz większą rolę zaczęła odgrywać kompozycja przestrzeni i kolorystyka przedstawienia.

W drugiej połowie XX wieku ogromny wpływ na rozwój scenografii mieli artyści tworzący teatr autorski, tacy jak Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Leszek Mądzik czy Jerzy Grzegorzewski. W ich spektaklach scenografia często stawała się głównym środkiem wyrazu. Przedmioty, światło i przestrzeń zaczęły opowiadać historię równie silnie jak słowa.

Teatr współczesny coraz częściej odchodzi od realistycznych dekoracji. Ważniejsza staje się atmosfera, metafora i sugestia. Jedno światło, pojedynczy rekwizyt lub fragment dekoracji mogą znaczyć więcej niż realistycznie odtworzone wnętrze.

Przestrzeń teatru

Czym jest scena?

Scena to miejsce działań teatralnych — przestrzeń, w której poruszają się aktorzy i rozgrywa się akcja spektaklu. W tradycyjnym teatrze scena oddzielona jest od widowni kurtyną oraz ramą prosceniową. Po bokach znajdują się kulisy, z tyłu zascenie, a nad sceną i pod nią mieszczą się urządzenia techniczne.

Najbardziej rozpowszechnionym typem sceny jest scena pudełkowa, ukształtowana we włoskich teatrach renesansowych. Jej konstrukcja sprzyja tworzeniu iluzji teatralnej — widz patrzy na spektakl jak na obraz zamknięty w ramie.

Współczesny teatr często jednak odchodzi od tradycyjnego układu sceny i widowni. Coraz częściej przedstawienia odbywają się w przestrzeniach otwartych, magazynach, szkołach, salach gimnastycznych czy plenerach. Aktorzy pojawiają się między widzami, a granica między sceną i publicznością zaciera się.

Dla teatru szkolnego jest to szczególnie ważne. Brak profesjonalnej sceny nie oznacza przecież braku możliwości teatralnych. Aula szkolna, korytarz, biblioteka czy sala gimnastyczna mogą stać się ciekawą przestrzenią sceniczną.

Scena w warunkach szkolnych

W praktyce szkolnej bardzo często trzeba improwizować. Nie każda szkoła dysponuje prawdziwą sceną teatralną, ale niemal każdą przestrzeń można odpowiednio zorganizować.

Jeśli spektakl odbywa się w sali gimnastycznej, warto zastanowić się nad ustawieniem widowni. Publiczność można posadzić: z jednej strony sceny, po dwóch stronach, wokół sceny, na podwyższeniach lub prowizorycznych podestach.

Każde rozwiązanie zmienia sposób odbioru przedstawienia.

Ważnym problemem w szkolnych warunkach jest akustyka. Duże sale gimnastyczne często powodują silny pogłos. Prostym rozwiązaniem może być rozwieszenie materiałów tłumiących dźwięk — kotar, zasłon lub pasów flizeliny. Takie rozwiązanie nie tylko poprawia słyszalność, ale także pozwala stworzyć bardziej teatralny klimat.

Czarna flizelina lub materiał zawieszony wokół przestrzeni scenicznej może pełnić wiele funkcji: tworzyć kulisy, ukrywać przygotowania aktorów, służyć jako ekran do teatru cieni, budować nastrój poprzez odpowiednie oświetlenie.

W teatrze szkolnym ogromną rolę odgrywa pomysłowość. Czasem wystarczy reflektor skierowany na widownię, aby ukryć scenę przed rozpoczęciem spektaklu. Innym razem pojedynczy rekwizyt może zastąpić całą dekorację.

Kurtyna, kulisy i czwarta ściana

Kurtyna od wieków oddzielała scenę od widowni. W starożytnym Rzymie stosowano kurtynę zwaną auleum, która opadała w dół do specjalnego otworu w podłodze. Z czasem kurtyna stała się symbolem początku i końca przedstawienia.

Współczesny teatr często rezygnuje z kurtyny. W szkolnych przedstawieniach również nie jest ona konieczna. Ważniejsze staje się płynne przechodzenie między scenami i wykorzystanie światła oraz ruchu aktorów.

Kulisy to boczne elementy dekoracji, które pomagają organizować przestrzeń sceniczną i ukrywają aktorów oczekujących na wejście. W warunkach szkolnych mogą być wykonane z lekkich ścianek, materiałów zawieszonych na stojakach lub prostych parawanów.

Istotnym pojęciem w teatrze jest także „czwarta ściana” — niewidzialna granica oddzielająca aktorów od widzów. W tradycyjnym teatrze aktorzy zachowują się tak, jakby publiczność nie istniała. Teatr współczesny często tę granicę przekracza: aktorzy zwracają się bezpośrednio do widzów, poruszają się między nimi lub angażują ich do udziału w przedstawieniu.

Takie rozwiązania mogą być bardzo atrakcyjne w teatrze szkolnym, ponieważ pomagają budować zaangażowanie publiczności. Należy jednak pamiętać, że nadmierne mieszanie przestrzeni widowni i sceny może utrudnić odbiór spektaklu.

Praca scenografa

Kim jest scenograf?

Scenograf to artysta odpowiedzialny za wizualny kształt przedstawienia. Projektuje dekoracje, organizuje przestrzeń sceniczną, dobiera rekwizyty, a często współtworzy kostiumy, światło i oprawę plastyczną spektaklu.

Jest to zawód wymagający wielu umiejętności jednocześnie. Scenograf powinien posiadać: wyobraźnię przestrzenną, poczucie estetyki, umiejętność pracy zespołowej, zdolności organizacyjne, wiedzę z zakresu sztuk plastycznych, znajomość historii teatru i literatury.

W praktyce szkolnej scenografem może zostać uczeń obdarzony talentem plastycznym, ale równie ważna jest kreatywność i umiejętność myślenia obrazem.

Współpraca scenografa z zespołem

Scenograf nigdy nie pracuje sam. Współpracuje przede wszystkim z reżyserem, ale także z aktorami, osobami przygotowującymi kostiumy, oświetleniowcami, konstruktorami dekoracji i nauczycielami odpowiedzialnymi za organizację przedstawienia.

Dobra scenografia rodzi się z rozmowy i wspólnego myślenia o spektaklu. Scenograf musi rozumieć sens przedstawienia i wiedzieć, jakie emocje mają towarzyszyć widzowi.

W profesjonalnym teatrze scenograf wykonuje liczne szkice i projekty. W teatrze szkolnym wystarczą często proste rysunki, makiety z kartonu lub wspólne planowanie przestrzeni na sali.

Scenografia realistyczna i metaforyczna

Początkujący twórcy bardzo często próbują odtworzyć na scenie rzeczywistość dosłownie: ustawiają wiele mebli, dekoracji i rekwizytów. Tymczasem teatr nie wymaga pełnego realizmu. Często lepszy efekt daje skrót i metafora.

Jeśli akcja rozgrywa się w pokoju, wystarczy: lampa, stolik, obraz, pojedyncze krzesło. Widz sam dopowie sobie resztę.

Podobnie choinka może zostać zbudowana z ciał aktorów, a muchomor może stać się czerwonym parasolem trzymanym przez dziecko. W teatrze najważniejsza jest sugestia.

Współczesna scenografia bardzo często operuje symbolem. Dekoracja nie musi pokazywać świata wprost — może komentować wydarzenia, budować kontrast lub wywoływać określony nastrój.

Dlatego w teatrze szkolnym warto zachęcać uczniów do odwagi i kreatywności. Widzowie są gotowi uruchomić wyobraźnię, jeśli przedstawienie prowadzi ich konsekwentnie i logicznie.

Jak szukać inspiracji?

Scenografowie często podkreślają, że inspiracje znajdują przede wszystkim w rzeczywistości. Obserwują ludzi, architekturę, światło, przyrodę i codzienne sytuacje.

Inspiracją może być: kolor jesiennych liści, układ przedmiotów w klasie, fotografia, reportaż, muzyka, dźwięk deszczu, stare przedmioty znalezione na strychu.

Warto uczyć młodzież, że scenografia nie polega na kopiowaniu gotowych pomysłów, ale na twórczym przetwarzaniu rzeczywistości.

Minimalizm w teatrze szkolnym

W warunkach szkolnych najczęściej nie dysponujemy dużym budżetem. Nie oznacza to jednak, że przedstawienie musi wyglądać ubogo. Najlepszą zasadą jest prostota. Dwie czarne kotary, kilka mobilnych parawanów, odpowiednie światło i kilka dobrze dobranych rekwizytów mogą stworzyć znacznie ciekawszy efekt niż nadmiar przypadkowych dekoracji.

Minimalizm pomaga także aktorom. Zbyt rozbudowana scenografia rozprasza uwagę widza i utrudnia poruszanie się po scenie.

W teatrze szkolnym szczególnie dobrze sprawdzają się: mobilne parawany, lekkie konstrukcje z drewna i materiału, flizelina wykorzystywana jako ekran, światło punktowe, rekwizyty wielofunkcyjne, elementy tworzone przez samych uczniów.

Kostium

Kostium i praca projektanta kostiumów w teatrze szkolnym

Kostium teatralny jest jednym z najważniejszych elementów przedstawienia scenicznego. Nie pełni jedynie funkcji dekoracyjnej – pomaga budować postać, określa epokę, środowisko społeczne, charakter bohatera, a często także jego emocje i przemianę wewnętrzną. W teatrze szkolnym kostium ma dodatkowe znaczenie: pobudza wyobraźnię uczniów, rozwija kreatywność oraz uczy interpretacji tekstu poprzez obraz.

Kostiumograf jest współtwórcą przedstawienia. Pracuje razem z reżyserem, scenografem, choreografem i aktorami. Analizuje tekst sztuki, poznaje charakter bohaterów i zastanawia się, jak za pomocą stroju pokazać ich osobowość oraz miejsce w świecie przedstawionym.

Dobry projektant kostiumów powinien posiadać nie tylko zdolności plastyczne i wyobraźnię, ale również szeroką wiedzę z zakresu historii ubioru, historii sztuki, teatru, psychologii i socjologii. Powinien znać właściwości materiałów, podstawy kroju i szycia oraz orientować się w tym, jak światło sceniczne wpływa na wygląd tkanin i kolorów.

Historia kostiumu teatralnego pokazuje, że jego rola stale się zmieniała – od prostego oznaczenia postaci, przez reprezentację bogactwa i władzy, aż po współczesne rozumienie kostiumu jako języka wizualnego teatru. Dzisiejszy projektant kostiumów nie tylko „ubiera aktora”, ale współtworzy sens spektaklu.

W pracy teatru szkolnego znajomość podstaw historii kostiumu pomaga świadomie podejmować decyzje inscenizacyjne. Nawet bardzo proste środki mogą stworzyć sugestywny świat sceniczny, jeśli są użyte konsekwentnie i zgodnie z koncepcją przedstawienia.

Historia kostiumu teatralnego – od rytuału do współczesnej interpretacji

Historia kostiumu teatralnego jest jednocześnie historią teatru, kultury oraz sposobów postrzegania człowieka i świata. Kostium nigdy nie był wyłącznie ubraniem scenicznym. Pełnił funkcje symboliczne, religijne, społeczne, estetyczne i narracyjne. Pozwalał rozpoznawać bohaterów, budował świat przedstawiony, podkreślał hierarchię społeczną, a często również wyrażał idee epoki.

Warto jednak pamiętać, że tradycyjny, europocentryczny podział dziejów na starożytność, średniowiecze, renesans i kolejne epoki jest uproszczeniem. Różne kultury rozwijały się przez stulecia autonomicznie, choć niekiedy wzajemnie na siebie oddziaływały. Rozwój teatru i kostiumu scenicznego następował zazwyczaj w okresach stabilizacji politycznej i rozkwitu cywilizacji, natomiast kryzysy państw oraz przemiany społeczne prowadziły często do regresu kultury widowiskowej.

Dlatego historia kostiumu teatralnego nie jest wyłącznie historią Europy. Równoległe niezwykle bogate tradycje teatralne rozwijały się w Indiach, Chinach czy Japonii. Każda z nich wypracowała własny język kostiumu, oparty na odmiennych systemach religijnych, estetycznych i społecznych.

Kostium teatralny w starożytnej Grecji

Omawianie historii kostiumu teatralnego w kulturze europejskiej należy rozpocząć od starożytnej Grecji – nie tylko dlatego, że jest ona kolebką teatru, lecz także dlatego, że już tam kostium stanowił integralny i znaczący element przedstawienia. W teatrze greckim nie był on jedynie ubiorem aktora, ale nośnikiem sensu, symbolem oraz narzędziem transformacji.

Rytualne początki teatru greckiego

Źródeł greckiego kostiumu teatralnego należy szukać w obrzędach religijnych ku czci Dionizosa – boga wina, płodności i odradzającej się natury. Podczas Dionizjów uczestnicy: przebierali się za satyrów i menady, używali skór zwierzęcych, liści, masek i symboli fallicznych, wchodzili w stan rytualnej ekstazy.

We wczesnych widowiskach stosowano malowanie ciała, skóry zwierzęce, uszy, rogi oraz pióra. Już na tym etapie pojawiły się podstawowe funkcje kostiumu: rytualna – umożliwiająca kontakt z sacrum, transformacyjna – pozwalająca „stać się kimś innym”, społeczna – znosząca codzienne role i normy.

Te elementy stały się fundamentem późniejszego teatru.

Od prostego stroju do systemu znaków

Pierwsze przedstawienia teatralne przypisywane Tespisowi (VI w. p.n.e.) wykorzystywały jeszcze bardzo proste kostiumy silnie związane z codziennością i rytuałem.

Na strój aktora składały się przede wszystkim: chitony – luźne tuniki z lnu lub wełny, himationy – płaszcze, zwykłe trzewiki, prowizoryczne maski lub makijaż, peruki i elementy zwierzęce.

Kostium miał być przede wszystkim czytelny dla widza oglądającego przedstawienie w ogromnej przestrzeni plenerowej.

W V wieku p.n.e., szczególnie za sprawą Ajschylosa, kostium teatralny uległ znacznemu przekształceniu. Stał się bardziej monumentalny, symboliczny i jednolity dla poszczególnych gatunków dramatycznych.

Najważniejsze elementy kostiumu tragicznego stanowiły: długi, bogato zdobiony chiton, himation lub peplos, maska, koturny (cothurni), atrybuty postaci, takie jak berło, miecz czy skóra lwa.

Kostium przestał być strojem codziennym – stał się ikoną postaci.

Kostium pełnił w teatrze greckim kilka podstawowych funkcji. Pozwalał widzowi natychmiast rozpoznać: płeć postaci, status społeczny, wiek, stan emocjonalny.

Purpura oznaczała władzę i wysoką pozycję społeczną, ciemne barwy sugerowały cierpienie i żalobę, a jasne – szczęście lub boskość.

Kolor, forma i dodatki niosły znaczenia religijne i kulturowe. Biel mogła symbolizować światło i czystość, czerń śmierć, a złoto boskość.

Aktor „znikał” jako osoba i stawał się postacią. Było to związane z rytualnym charakterem teatru.

Kostium musiał być czytelny z dużej odległości. Dlatego sylwetki powiększono koturnami, a maski i stroje posiadały wyraźne formy oraz kontrastowe kolory.

Maska jako centrum greckiego kostiumu

Centralnym elementem kostiumu greckiego była maska. Wywodziła się bezpośrednio z rytuałów dionizyjskich i pełniła funkcje: religijne, magiczne, społeczne, dramatyczne.

Maski wykonywano z łąy, korka, drewna lub skóry. Miały małe otwory na oczy, duży otwór na usta oraz zintegrowaną perukę.

Ich zadania były niezwykle rozbudowane: identyfikowały typ postaci, pozwalały jednemu aktorowi grać wiele ról, wzmacniały głos, eliminowały mimikę, przenosząc ekspresję na ciało i gest.

Według Juliusza Polluksa istniało kilkadziesiąt typów masek – osobnych dla starców, tyranów, kobiet, sług czy satyrów.

W okresie hellenistycznym maski stały się bardziej realistyczne, większe i bardziej zróżnicowane.

Kostium tragedii greckiej

W tragedii obowiązywał styl monumentalny i podniosły. Bohaterowie dzięki koturnom, maskom i ciężkim szatom wydawali się niemal boscy.

U Ajschylosa kostium miał przede wszystkim funkcję rytualną i monumentalną. Bohater tragedii był bardziej figurą mitu niż jednostką psychologiczną. Długie szaty, wysokie koturny oraz monumentalne maski budowały poczucie sacrum i nieuchronności losu. Szczególne znaczenie miał chór, którego jednolite kostiumy symbolizowały wspólnotę moralną lub religijną.

U Sofoklesa kostium zaczął pełnić funkcję bardziej dramaturgiczną. Strój pomagał określić: pozycję społeczną, pochodzenie, sytuację życiową, stan emocjonalny bohatera. Sofokles ograniczał przesadną monumentalność na rzecz większej harmonii i czytelności.

Eurypides wprowadzał postacie bardziej „życiowe”, dlatego kostiumy stawały się mniej schematyczne. Większą rolę odgrywały: kolor, tkanina, dodatki, zgodność stroju z sytuacją postaci.

Kostium coraz częściej wspierał psychologię bohatera, a nie jedynie jego status.

Kostium komedii greckiej

W komedii stosowano styl realistyczno-groteskowy. Najważniejsze elementy obejmowały: krótsze stroje, przerysowane brzuchy i pośladki, wyeksponowany fallus, groteskowe maski.

W komedii starej kostium miał szokować i ośmieszać. Chętnie wykorzystywano kostiumy zwierząt, bogów i fantastycznych stworzeń.

W okresie komedii średniej ograniczano obsceniczność, a w komedii nowej – związanej z Menandrem – kostium zbliżył się do codziennego ubioru Greków. Najważniejsze stało się rozpoznawanie typów społecznych.

Dramat satyrowy

W dramacie satyrowym wykorzystywano w kostiumie: skóry zwierzęce, ogony i uszy, ogromnych rozmiarów fallus, brak koturnów. Kostium budował atmosferę chaosu, dzikości i erotyzmu.

Kostium grecki w okresie hellenistycznym

Po śmierci Aleksandra Wielkiego grecki kostium teatralny uległ wyraźnym przemianom. Pojawiły się wpływy orientalne: bardziej dekoracyjne stroje, jedwabie, hafty i bogate zdobienia, rękawy inspirowane strojem perskim, większa różnorodność krojów.

W teatrze kostiumy stały się bardziej realistyczne i społecznie zróżnicowane.

Znaczenie greckiego kostiumu teatralnego

Kostium w teatrze greckim przeszedł drogę od rytuału do rozbudowanego systemu znaków scenicznych. Nie był dodatkiem do przedstawienia, lecz: narzędziem transformacji, nośnikiem znaczeń, elementem religijnym, podstawą komunikacji z widzem.

Najważniejszym elementem pozostawała maska, dzięki której aktor przekraczał własną tożsamość i stawał się częścią świata mitu.

Kostium teatralny w starożytnym Rzymie

Historia kostiumu w teatrze rzymskim pozwala zrozumieć nie tylko estetykę widowisk, ale również społeczne mechanizmy funkcjonowania antycznego Rzymu.

Początki teatru rzymskiego pozostawały pod silnym wpływem Grecji. Rzymianie przejęli podstawowe formy dramatyczne i elementy kostiumu, lecz szybko wykształcili własny język sceniczny. Podczas gdy w teatrze greckim dominował chiton, w Rzymie podstawowym strojem scenicznym stała się toga – symbol obywatelskości i statusu społecznego.

Symbolika stroju rzymskiego

Togi różnicowano poprzez: kolor, wzory, sposób drapowania. Kolory pełniły funkcję znaków scenicznych: biała toga oznaczała starców i powagę, purpura symbolizowała władzę i prestiż, szarość kojarzono z oszustami i postaciami negatywnymi.

Maski rzymskie były bardziej realistyczne niż greckie. Pozwalały: jednemu aktorowi odgrywać wiele ról, mężczyznom grać role kobiece, wzmacniać ekspresję postaci.

W komediach stosowano także wyściełanie ciała, które służyło budowaniu efektu komicznego i wyolbrzymianiu stereotypów.

Teatr jako widowisko

W przeciwieństwie do teatru greckiego teatr rzymski miał przede wszystkim charakter rozrywkowy. Kostium był bardziej efektowny, dekoracyjny i podporządkowany szybkiemu rozpoznaniu postaci.

Rozwój monumentalnych teatrów i amfiteatrów wymagał wyrazistych kolorów oraz dużych form widocznych z daleka.

Dziedzictwo rzymskiego kostiumu obejmuje: rozwiniętą symbolikę koloru, wykorzystanie maski jako narzędzia aktorskiego, stosowanie deformacji ciała w komedii, traktowanie kostiumu jako znaku społecznego.

Kostium teatralny w antycznych Indiach

Rozwój kostiumu teatralnego w Indiach stanowi jeden z najwcześniejszych i najbardziej złożonych przykładów połączenia sztuki, religii i symboliki społecznej.

Korzeni teatru indyjskiego badacze doszukują się już w tekstach wedyjskich. Formalny rozwój teatru wiąże się jednak przede wszystkim z tradycją sanskrycką oraz traktatem „Natjaszatra” Bharata Muniego.

Opisano tam: typy kostiumów, zasady makijażu, relacje stroju do charakteru postaci, symbolikę kolorów.

Kostium indyjski nie dążył do realizmu. Był częścią systemu estetycznego i religijnego.

Kolory miały znaczenie symboliczne: zielony oznaczał bohaterów szlacheckich, czerwony gniew, czarny demoniczność, biały duchowość. Kostium był też ściśle związany z tańcem i muzyką.

Kathakali

Szczególną formą teatralną stał się Kathakali z Kerali. Kostiumy Kathakali wyróżniały: ogromne wielowarstwowe spódnice, ciężkie ozdoby, rozbudowane nakrycia głowy, geometryczny makijaż. Kostium miał charakter niemal sakralny.

Przygotowanie aktora mogło trwać wiele godzin, a kostium ważył nawet kilkanaście kilogramów.

Rozwój kostiumu w antycznych Chinach

Początki teatru chińskiego związane były z rytuałem religijnym i praktykami szamańskimi.

Już w czasach dynastii Shang pojawiały się widowiska ceremonialne wykorzystujące: maski, pióra, skóry zwierząt, symbole sił natury.

W okresie dynastii Zhou kostium coraz wyraźniej określał: status społeczny, charakter, funkcję postaci.

Kolory miały znaczenie symboliczne: czerwony oznaczał odwagę, czarny siłę i uczciwość.

W czasach dynastii Han rozwinęły się dekoracyjne kostiumy z jedwabiu i bogatych haftów.

Szczególną rolę odgrywały długie rękawy (shuixiu), wykorzystywane do wyrażania emocji poprzez ruch.

Kostium chiński stał się rozbudowanym systemem znaków wizualnych.

Historia kostiumu teatralnego w Japonii

Historia kostiumu teatralnego w Japonii opiera się na niezwyklej równowadze między tradycją a estetyką.

Teatr Nō

Najstarszą formą teatru japońskiego jest teatr Nō, w którym kostiumy inspirowane były modą dworską okresu Heian i wyróżniały się: bogato tkanymi jedwabiami, wielowarstwowością, symbolicznymi kolorami, maskami.

Kyōgen i Kabuki

Teatr Kyōgen wykorzystywał prostsze i bardziej realistyczne stroje. Najbardziej widowiskowy rozwój kostiumu nastąpił jednak w teatrze Kabuki.

Kostiumy Kabuki charakteryzowały: intensywne kolory, bogate hafty, przesadna dekoracyjność, szybkie zmiany kostiumów (hikinuki). Ważną rolę odgrywał również makijaż kumadori.

Bunraku i teatr współczesny

W teatrze Bunraku kostiumy lalek odzwierciedlały modę epoki Edo.

W XIX i XX wieku wraz z modernizacją Japonii pojawił się teatr Shingeki inspirowany Zachodem. Kostium zaczął odchodzić od ścisłej symboliki na rzecz realizmu.

Średniowiecze – teatr religijny i symboliczny

W średniowiecznej Europie teatr rozwijał się przede wszystkim w przestrzeni sakralnej. Kostium teatralny wyrósł z liturgii Kościoła chrześcijańskiego i początkowo opierał się na szatach duchowieństwa.

Najczęstsze rozwiązania obejmowały: anioły w białych albach, diabły w ciemnych maskach i rogach, świętych z aureolami, postacie biblijne ubrane zgodnie z modą epoki. Kostium pełnił funkcję symboliczną i dydaktyczną. Kolory posiadały znaczenie religijne: biel oznaczała czystość, czerwień męczeństwo lub grzech, czerń śmierć, złoto boskość.

Renesans – narodziny widowiskowości

Renesans przyniósł zasadniczą zmianę myślenia o kostiumie. Pod wpływem humanizmu kostium przestał być wyłącznie znakiem symbolicznym i stał się elementem widowiska.

Na europejskich dworach wykorzystywano stroje wykonane z: jedwabiu, brokatu, aksamitu, drogich haftów.

Commedia dell'arte

Szczególną rolę odegrała włoska commedia dell'arte. Powstał wówczas system rozpoznawalnych typów postaci: Arlekin, Pantalone, Dottore, Pierrot. Kostium identyfikował postać i wspierał improwizację.

Teatr elżbietański

W teatrze Williama Shakespeare'a aktorzy często występowali w strojach współczesnych. Kostium określał przede wszystkim status społeczny poprzez: kolor, materiał, dodatki, nakrycia głowy.

Barok i XVII wiek – teatr przepychu

XVII wiek był epoką rozwoju teatru dworskiego. Kostium teatralny: odzwierciedlał modę dworską, był niezwykle dekoracyjny, podkreślał status społeczny, eksponował bogactwo.

We Francji obowiązywała zasada decorum, czyli stosowności stroju do rangi postaci. W komediach Moliera kostium wspierał charakterystykę bohaterów i budowanie efektu komicznego.

XVIII wiek – między konwencją a realizmem

W XVIII wieku zaczęto stopniowo upraszczać formę kostiumu. Coraz większe znaczenie miały: wygoda aktora, zgodność stroju z charakterem postaci, pierwsze próby historycznej dokładności.

Pod wpływem neoklasycyzmu pojawiły się postulaty większej zgodności kostiumu z epoką przedstawienia.

XIX wiek – narodziny realizmu scenicznego

XIX wiek przyniósł przełom w historii kostiumu teatralnego. Rozwój realizmu i naturalizmu doprowadził do podporządkowania kostiumu dramaturgii oraz psychologii postaci. Najważniejsze zmiany obejmowały: historyczną dokładność, rozwój pracowni kostiumowych, wykorzystanie badań historycznych, realizm sceniczny.

Charles Kean wprowadził historyczne rekonstrukcje kostiumów do teatru szekspirowskiego.

Kostium przestał być wyłącznie dekoracją i stał się elementem budowania psychologii bohatera.

XX wiek – awangarda i eksperyment

XX wiek przyniósł ogromną różnorodność kierunków teatralnych. Kostium przestał być podporządkowany realizmowi. Najważniejsze tendencje: symbolizm, awangarda, mieszanie epok, geometryzacja form, inspiracje techniką i przemysłem.

Twórcy tacy jak: Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Wsiewołod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski zmienili sposób myślenia o relacji między aktorem, przestrzenią i kostiumem.

W konstruktywizmie kostium stał się częścią całościowej wizji plastycznej spektaklu.

Współczesność – kostium jako interpretacja

Współczesny teatr nie wymaga już historycznej wierności. Kostium stał się przede wszystkim narzędziem interpretacji. Dzisiejszy kostium: interpretuje tekst, buduje

znaczenia, tworzy skrót symboliczny, łączy różne epoki i style. Funkcjonuje na styku: teatru, filmu, mody, sztuk wizualnych, kultury popularnej.

Współczesne projektowanie kostiumów wykorzystuje: druk 3D, materiały syntetyczne, recyding i upcycling, nowe technologie. Najważniejsza staje się spójność koncepcji artystycznej.

Historia kostiumu teatralnego pokazuje, że strój sceniczny nigdy nie był wyłącznie dekoracją. Od rytuałów starożytnych Indii i Chin, przez antyczną Grecję i Rzym, średniowieczne misteria, renesansowe widowiska i barokowy przepych, aż po współczesny teatr eksperymentalny kostium pozostawał jednym z najważniejszych języków sceny.

Pełnił funkcje religijne, społeczne, symboliczne i estetyczne. Pozwalał identyfikować bohaterów, budował emocje, wyrażał ideologie i organizował przestrzeń znaczeń.

Współczesny teatr traktuje kostium przede wszystkim jako środek interpretacji i komunikacji z widzem. Mimo ogromnych przemian technicznych i estetycznych jego podstawowa funkcja pozostała niezmienna – kostium nadal pomaga aktorowi przeobrazić się w postać, a widzowi wejść w świat teatralnej iluzji.

Narodziny zawodu projektanta kostiumów

Przez wiele stuleci kostiumami zajmowali się: sami aktorzy, krawcy, mecenasi, scenografowie.

Dopiero XX wiek wyodrębnił zawód projektanta kostiumów jako samodzielną specjalizację teatralną. Projektant kostiumów: analizuje dramat, współpracuje z reżyserem, tworzy koncepcję wizualną postaci, dobiera materiały i kolory, projektuje kroje, nadzoruje wykonanie strojów.

Kostium współczesny musi: współgrać z ruchem aktora, odpowiadać światłu scenicznemu, współtworzyć dramaturgię spektaklu.

W Polsce ważną rolę w tworzeniu kostiumów dla teatru odegrały między innymi: Barbara Ptak, Zofia de Ines, Anna Kontek.

Barbara Ptak (1930-2025) była jedną z najważniejszych polskich kostiumografek XX wieku. Jej wkład w rozwój kostiumu teatralnego polegał przede wszystkim na połączeniu funkcji użytkowej kostiumu z autonomiczną wizją artystyczną. Traktowała kostium nie jako dodatek do spektaklu, lecz jako pełnoprawny element dramaturgii i budowania postaci.

Anna Kontek odegrała istotną rolę w rozwoju współczesnego kostiumu teatralnego, szczególnie w operze i balecie Europy Północnej. Jej wpływ można rozpatrywać na kilku poziomach: estetycznym, technologicznym, dramaturgicznym i międzynarodowym. Najbardziej charakterystyczną cechą jej twórczości było traktowanie kostiumu nie jako dodatku do spektaklu, lecz jako integralnej części scenografii i narracji scenicznej. Kontek wywodziła się z architektury, dlatego

projektowała kostium w relacji do przestrzeni, światła i ruchu scenicznego. W jej realizacjach kostium budował atmosferę spektaklu równie mocno jak dekoracje. W praktyce oznaczało to odejście od tradycyjnego, czysto historycznego kostiumu operowego. Kontekst często łączy: historyczną dokładność, symboliczne użycie koloru, monumentalną formę, nowoczesną stylizację.

Zofia de Ines odegrała ważną rolę w historii polskiego kostiumu teatralnego jako artystka, która połączyła myślenie architektoniczne z nowoczesnym projektowaniem scenografii i kostiumu. Jej twórczość od lat 70. XX wieku wpłynęła na sposób rozumienia kostiumu nie jako „ubrania dla aktora”, lecz jako pełnoprawnego środka ekspresji teatralnej.

Kostium w teatrze szkolnym

W warunkach teatru szkolnego funkcja kostiumografa wygląda nieco inaczej niż w profesjonalnym teatrze. Budżet jest zazwyczaj ograniczony, podobnie ograniczone jest zaplecze techniczne. Nie oznacza to jednak, że kostium musi być przypadkowy. Najważniejsze w teatrze szkolnym są: pomysł, konsekwencja stylistyczna, funkcjonalność, kreatywność. Dlatego projektant kostiumów musi wykazać się dużą pomysłowością i umiejętnością wykorzystywania dostępnych środków.

Dobry kostium szkolny nie musi być drogi. Powinien: pomagać aktorowi budować postać, być czytelny dla widza, umożliwiać swobodny ruch, współtworzyć atmosferę przedstawienia.

W szkolnym zespole teatralnym kostiumografem może być nauczyciel, uczeń posiadający zdolności plastyczne lub grupa uczniów tworzących wspólnie zespół scenograficzno-kostiumowy. Wspólna praca nad kostiumami uczy odpowiedzialności, organizacji i kreatywności.

Projektant kostiumów powinien uczestniczyć w przygotowaniach spektaklu od samego początku. Wspólnie z reżyserem i scenografem ustala stylistykę przedstawienia, kolorystykę oraz charakter postaci. Dzięki temu kostiumy współgrają z dekoracjami, światłem i atmosferą spektaklu.

Projekt kostiumu zazwyczaj przybiera formę szkicu lub rysunku zawierającego informacje o kolorach, kroju, fakturze materiału i zdobieniach. Taki projekt stanowi wskazówkę dla osób przygotowujących kostium.

Możliwości tworzenia kostiumów szkolnych

W teatrze szkolnym bardzo ważne jest dostosowanie projektu do realnych możliwości zespołu. Nie zawsze konieczne jest szycie skomplikowanych kostiumów od podstaw. Często wystarczy umiejętne połączenie codziennych ubrań, dodatków i prostych elementów stylizacji.

Przykłady: marynarka i kapelusz mogą sugerować postać historyczną, biały fartuch natychmiast wskazuje lekarza, kolor może określać charakter postaci. Takie rozwiązanie: obniża koszty, upraszcza organizację, pozwala szybko budować znaczenia sceniczne.

Jak stworzyć dobry kostium niewielkim kosztem?

Jednym z największych wyzwań szkolnego teatru jest ograniczony budżet. Nie oznacza to jednak, że przedstawienie musi wyglądać ubogo. Kreatywność często daje lepsze efekty niż drogie materiały.

Kilka praktycznych zasad: wykorzystuj ubrania z domowych szaf, odwiedź second handy i wyprzedaże, pożyczaj kostiumy od innych szkół lub domów kultury. W wielu miastach działają wypożyczalnie kostiumów teatralnych i karnawałowych. Często własne magazyny posiadają także teatry, które przechowują stroje z wcześniejszych spektakli. Wykorzystuj materiały z recyklingu, stawiaj na prostotę i wyraziste detale, dbaj o spójność kolorystyczną, unikaj nadmiaru ozdób.

Niektóre kostiumy trzeba wykonać samodzielnie. W teatrze szkolnym często pomagają rodzice, nauczyciele lub osoby posiadające podstawowe umiejętności krawieckie. Nawet prosty kostium może wyglądać efektownie, jeśli zostanie dobrze dopasowany do postaci. Uczniowie mogą samodzielnie: farbować tkaniny, tworzyć maski, projektować dodatki, wykonywać elementy dekoracyjne. To rozwija kompetencje artystyczne i pracę zespołową.

W teatrze szkolnym często skuteczniejszy od pełnej rekonstrukcji historycznej jest kostium symboliczny. Przykłady: jeden kolor dla określonej grupy bohaterów, wspólny element stroju, maska lub znak graficzny, prosty detal identyfikujący postać.

W szkolnych przedstawieniach często zdarza się, że jeden uczeń gra kilka ról. Wówczas konieczne są szybkie zmiany kostiumów. Dlatego warto stosować rozwiązania praktyczne: peleryny zakładane na rzepy, kapelusze, łatwe do zdjęcia dodatki czy warstwowe stroje.

W teatrze szkolnym bardziej niż perfekcyjne wykonanie liczy się pomysł i konsekwencja artystyczna. Minimalizm bywa bardziej czytelny niż nadmiar dekoracji.

Kostium a bezpieczeństwo

Projektując kostiumy szkolne, należy pamiętać o: wygodzie aktorów, bezpieczeństwie ruchu, widoczności na scenie, łatwości szybkiej zmiany stroju. Należy unikać: ciężkich elementów, zbyt długich szat, łatwopalnych materiałów, niebezpiecznych ozdób.

Jak pracować nad kostiumem w szkolnym zespole teatralnym?

Proces projektowania kostiumu rozpoczyna się od dokładnego przeczytania scenariusza. Kostiumograf analizuje: czas i miejsce akcji, status społeczny bohaterów, relacje między postaciami, charakter i temperament bohaterów, styl całego przedstawienia.

Warto ustalić: kolorystykę spektaklu, styl przedstawienia, stopień realizmu, relacje między kostiumem a scenografią.

Nie trzeba tworzyć profesjonalnych rysunków. Wystarczą: szkice, kolaże, inspiracje fotograficzne, próbki kolorów i materiałów.

Projektant kostiumów nie pracuje sam. Musi współpracować z wieloma osobami: reżyserem, scenografem, choreografem, aktorami, osobami odpowiedzialnymi za światło, charakterizatorem.

Współpraca jest szczególnie ważna w teatrze szkolnym, gdzie większość osób uczy się pracy scenicznej. Kostiumograf powinien słuchać uwag aktorów i reagować na problemy pojawiające się podczas prób.

Próby kostiumowe

Kostium należy sprawdzić podczas ruchu scenicznego: czy nie ogranicza aktora, czy dobrze wygląda w świetle, czy odpowiada charakterowi postaci. Czasem dobrze zaprojektowany kostium trzeba zmienić, ponieważ okazuje się niewygodny lub niepraktyczny. Elastyczność i umiejętność współdziałania są równie ważne jak talent plastyczny.

Sumując, praca nad kostiumem rozwija: wyobraźnię, kompetencje plastyczne, wiedzę historyczną, umiejętność interpretacji tekstu, współpracę zespołową. Dla wielu uczniów kostium staje się pierwszym doświadczeniem świadomego tworzenia obrazu scenicznego.

Historia kostiumu teatralnego pokazuje drogę od prostego znaku scenicznego do pełnoprawnego języka teatru. Współczesny kostium nie musi być wierną rekonstrukcją historyczną – powinien przede wszystkim pomagać opowiadać historię.

W teatrze szkolnym najważniejsze nie są kosztowne materiały ani perfekcyjna rekonstrukcja epoki, lecz pomysłowość, spójność i świadome wykorzystanie środków scenicznych. Nawet najprostszy kostium może stać się silnym narzędziem budowania świata przedstawionego, jeśli wynika z przemyślanej koncepcji artystycznej.

Najważniejszym zadaniem kostiumu nie jest dekoracyjność, lecz wspieranie opowieści scenicznej. Dobry kostium pomaga aktorowi stać się postacią i umożliwia widzowi szybkie odczytanie jej cech.

Nieśmiały bohater może nosić ubrania zbyt duże i stonowane kolorystycznie, podczas gdy postać pewna siebie będzie ubrana wyraziście i elegancko. Strój może podkreślać przemianę bohatera, jego awans społeczny lub wewnętrzny kryzys.

Projektant kostiumów nie projektuje więc wyłącznie ubrań. Tworzy sceniczną wizję człowieka. Kostium w teatrze szkolnym uczy, że teatr powstaje nie dzięki bogactwu środków, ale dzięki wyobraźni.

Dekoracja teatralna

Przestrzeń teatralną wypełniają ludzie i przedmioty — dekoracje, rekwizyty, kostiumy, światło i dźwięk. To właśnie one tworzą świat przedstawiony i pomagają

widzowi uwierzyć w sceniczną opowieść. Nawet najprostszy spektakl szkolny potrzebuje odpowiednio zorganizowanej przestrzeni. Nie oznacza to jednak konieczności budowania kosztownych dekoracji. Teatr szkolny rządzi się własnymi prawami: najważniejsze są pomysłowość, funkcjonalność i umiejętność wykorzystania dostępnych środków.

Dekoracja teatralna to wszelkie elementy plastyczne i przestrzenne, które organizują scenę i tworzą tło wydarzeń scenicznych. Mogą to być zarówno realistyczne wnętrza, jak i symboliczne formy sugerujące miejsce akcji lub nastroj przedstawienia. Dekoracja pomaga budować atmosferę spektaklu, określa czas i miejsce wydarzeń, a także wpływa na emocje widza.

Dekoracja nie jest wyłącznie ozdobą sceny. Jej zadaniem jest: określenie miejsca akcji, budowanie klimatu przedstawienia, podkreślanie charakteru bohaterów, organizowanie ruchu scenicznego, wspieranie działań aktorów, kierowanie uwagi widza.

Dobrze zaprojektowana scenografia pomaga aktorowi grać, a widzowi rozumieć przedstawienie. W teatrze szkolnym szczególnie ważna jest prostota. Nadmiar elementów może utrudniać grę sceniczną i rozpraszać uwagę publiczności.

Tradycyjna dekoracja teatralna wykonywana jest zazwyczaj z lekkich materiałów: drewna, sklejki, kartonu, płótna, tektury, styropianu czy tworzyw tekstylnych. W teatrze szkolnym często wykorzystuje się również materiały wtórne i łatwo dostępne przedmioty codziennego użytku.

Do podstawowych elementów dekoracji należą: podesty — podwyższenia umożliwiające budowanie różnych poziomów sceny, schody — pomagające organizować ruch sceniczny, ściany i zastawki — wyznaczające przestrzeń gry, kulisy — boczne elementy zasłaniające zaplecze sceny, prospekty — malowane tła, kotary i tkaniny — służące do szybkiego budowania przestrzeni, elementy trójwymiarowe — np. drzewa, skały, kolumny, meble.

W szkolnych warunkach wiele z tych elementów można wykonać samodzielnie. Kartonowe pudła mogą stać się zamkiem, tkanina morzem, a zwykła ławka — tronem lub mostem. Teatr nie wymaga dosłowności. Widz bardzo chętnie dopowiada sobie brakujące elementy, jeśli przedstawienie jest konsekwentne i sugestywne.

Teatr szkolny zwykle nie dysponuje profesjonalną sceną ani dużym budżetem. Nie jest to jednak przeszkodą w tworzeniu ciekawych rozwiązań scenicznych. Ograniczenia często pobudzają kreatywność.

W pracy nad dekoracją warto kierować się kilkoma zasadami:

- Prostota. Im mniej elementów na scenie, tym większa czytelność przedstawienia. Zbyt rozbudowana dekoracja utrudnia zmiany scen i może rozpraszać uwagę widza.

- Mobilność. Dekoracje szkolne powinny być lekkie i łatwe do przenoszenia. Często przedstawienia odbywają się w salach gimnastycznych, świetlicach lub klasach, gdzie przestrzeń trzeba szybko przygotować i uporządkować.

- Bezpieczeństwo. Wszystkie elementy scenografii muszą być stabilne i bezpieczne. Nie należy stosować ciężkich konstrukcji ani materiałów łatwopalnych bez odpowiedniego zabezpieczenia.

- Funkcjonalność. Dekoracja powinna pomagać aktorom, a nie utrudniać ich działań. Każdy element na scenie powinien mieć swoje uzasadnienie.

- Wspólna praca. Tworzenie dekoracji może stać się częścią procesu wychowawczego i integracyjnego. Uczniowie mogą projektować, malować, budować i wspólnie wymyślać rozwiązania sceniczne. Dzięki temu bardziej identyfikują się z przedstawieniem.

Teatr nie musi kopiować rzeczywistości. Często większe wrażenie robi jeden dobrze dobrany element niż realistyczna dekoracja. Kij może stać się strzelbą myśliwego, niebieska tkanina rzeką, a kilka krzeseł wagonem pociągu.

Dzieci i młodzież posiadają ogromną zdolność do myślenia symbolicznego. Warto ją wykorzystywać zamiast zastępować wyobraźnię widza nadmiarem przedmiotów.

Dobrym rozwiązaniem jest stosowanie: tkanin i folii, światła, cieni, prostych konstrukcji modułowych, projekcji multimedialnych, elementów ruchomych.

Cienka folia malarska potrafi na scenie imitować wodę, mgłę, wiatr lub deszcz. Zwykłe materiały budowlane — siatki, rury, styropian czy taśmy — mogą stać się inspiracją do tworzenia oryginalnych efektów scenicznych.

Rekwizyty

Rekwizyt to przedmiot używany przez aktora podczas przedstawienia. Choć wydaje się drobiazgiem, ma ogromne znaczenie dla wiarygodności sceny.

W teatrze szkolnym obowiązuje ważna zasada: na scenie powinny znaleźć się tylko te rekwizyty, które są naprawdę potrzebne. Każdy dodatkowy przedmiot może przeszkadzać, rozpraszać lub powodować chaos.

Jeśli w przedstawieniu pojawia się myśliwy, nie potrzeba realistycznej broni — wystarczy odpowiednio użyty kij. Jeśli bohater karmi dziecko, nie trzeba wlewać prawdziwej zupy do miski. Gest i sytuacja sceniczna są ważniejsze niż dosłowność.

Należy unikać rekwizytów, z którymi aktorzy nie wiedzą później, co zrobić. Każdy przedmiot powinien mieć swoje miejsce, funkcję i uzasadnienie dramaturgiczne.

Jak zdobywać rekwizyty? Najlepszym źródłem są: szkolne magazyny, domowe strychy, second handy, sklepy budowlane, materiały z recyklingu.

Wiele niezwykłych przedmiotów można znaleźć właśnie w marketach budowlanych: folie, siatki, rury, taśmy, pianki czy elementy izolacyjne doskonale sprawdzają się w teatrze.

Sumując, dekoracja teatralna nie służy jedynie upiększaniu sceny. Jest językiem opowiadania historii. Każdy element przestrzeni scenicznej — kolor, światło, kształt, przedmiot czy faktura — niesie znaczenie.

W teatrze szkolnym najważniejsze nie są kosztowne rozwiązania, lecz wyobraźnia, konsekwencja i wspólna praca zespołu. Dobrze zaprojektowana scenografia może powstać z najprostszych materiałów, jeśli twórcy rozumieją, po co pojawia się ona na scenie i jakie emocje ma wywołać.

Teatr zaczyna się tam, gdzie zwykły przedmiot nabiera nowego znaczenia.

Oświetlenie i dźwięk

Scenografia nie kończy się na dekoracji. Ogromną rolę odgrywa światło i dźwięk.

Nawet proste oświetlenie może całkowicie zmienić charakter sceny. Światło skierowane od tyłu tworzy teatr cieni. Oświetlenie punktowe buduje napięcie. Półmrok może wywoływać niepokój lub tajemnicę.

Podobnie działa dźwięk. Szeleszczące liście, kroki, szum wiatru czy pojedynczy dźwięk fortepianu często działają silniej niż rozbudowana dekoracja. Najważniejsza jest wyobraźnia

Największą siłą teatru nie są kosztowne dekoracje, lecz wyobraźnia twórców i widzów. Teatr szkolny daje niezwykłą możliwość eksperymentowania i odkrywania własnego języka scenicznego.

Dobrze przygotowana scenografia nie musi być droga ani skomplikowana. Powinna natomiast: służyć opowieści, pomagać aktorom, budować atmosferę, pobudzać wyobraźnię widza.

Warto pamiętać, że teatr zaczyna się tam, gdzie zwykła przestrzeń zamienia się w miejsce opowieści. Czasem wystarczy jedno światło, fragment materiału i grupa zaangażowanych uczniów, by stworzyć prawdziwy świat sceniczny.

Światło, multimedia i przestrzeń sceniczna w teatrze szkolnym

Współczesny teatr coraz rzadziej opiera się wyłącznie na dekoracji i słowie. Coraz większą rolę odgrywają światło, dźwięk, projekcje multimedialne oraz sposób organizowania przestrzeni scenicznej. To właśnie te elementy często budują atmosferę spektaklu, kierują uwagą widza i sprawiają, że przedstawienie staje się emocjonalnym doświadczeniem, a nie tylko szkolnym występem.

W teatrze szkolnym światło bywa traktowane jedynie jako element techniczny — „żeby było widać aktorów”. Tymczasem pełni ono znacznie ważniejszą funkcję. Potrafi zmieniać znaczenie sceny, budować napięcie, sugerować porę dnia, a nawet

zastępować kosztowną scenografię. W profesjonalnym teatrze mówi się wręcz, że światło jest częścią dekoracji i jednym z najważniejszych środków opowiadania historii.

Najważniejsze jest jednak to, że wiele rozwiązań stosowanych na profesjonalnych scenach można wykorzystać również w warunkach szkolnych. Teatr szkolny nie potrzebuje ogromnego budżetu. Często większe znaczenie mają pomysł, wyobraźnia i umiejętność świadomego wykorzystania prostych środków.

Oświetlenie a światło — różnica techniczna i artystyczna

W praktyce teatralnej istnieje różnica między pojęciem „oświetlenia” a „światła”. Oświetlenie oznacza przede wszystkim aspekt techniczny — czyli wszystko, co pozwala widzieć aktorów, dekoracje i przestrzeń sceniczną.

Światło natomiast jest środkiem artystycznym. Buduje klimat, wywołuje emocje, tworzy znaczenia i prowadzi widza przez opowiadaną historię.

Historia teatru pokazuje, że rozwój sceny był zawsze związany z rozwojem technologii świetlnych. Najstarsze przedstawienia odbywały się w świetle naturalnym. Greckie amfiteatry budowano tak, aby promienie słoneczne dobrze oświetlały scenę. Później pojawiły się pochodnie, świece i lampy gazowe, a prawdziwa rewolucja nastąpiła wraz z wynalezieniem światła elektrycznego i reflektorów scenicznych.

Współczesne technologie LED i cyfrowe systemy sterowania sprawiły, że światło stało się niemal osobnym aktorem spektaklu. Dzisiejsze oświetlenie sceniczne może: zmieniać kolor, regulować intensywność, tworzyć ruch i wzory, reagować na muzykę, być programowane komputerowo.

Dzięki temu nawet prosta scena może błyskawicznie zmieniać swój charakter — z realistycznego wnętrza w przestrzeń baśniową lub symboliczną.

Światło jako element dekoracji

Współczesny teatr bardzo często buduje przestrzeń właśnie za pomocą światła. Odpowiednie oświetlenie może częściowo lub całkowicie zastąpić rozbudowaną scenografię.

Światło może: wydzielać przestrzeń, budować nastrój, sugerować porę dnia, podkreślać emocje, kierować uwagę widza, tworzyć iluzję miejsca i głębi sceny.

Ta sama dekoracja może wyglądać zupełnie inaczej w zależności od koloru i kierunku światła. W teatrze szkolnym można osiągać ciekawe efekty nawet bardzo prostymi środkami: niebieskie światło daje wrażenie chłodu, nocy lub tajemnicy, czerwone buduje napięcie i niepokój, światło z dołu deformuje twarz aktora i tworzy efekt grozy, punktowe oświetlenie skupia uwagę widza na konkretnej postaci, światło UV pozwala uzyskać efekt świecenia wybranych elementów w ciemności.

W szkolnych warunkach warto wykorzystywać: reflektory, lampki LED, latarki, projektory multimedialne, kolorowe folie, lampki biurkowe, a nawet światło naturalne.

Najważniejsza zasada brzmi: światło nie tylko pokazuje scenę — ono ją tworzy.

Funkcje światła w spektaklu

Światło pełni w teatrze kilka podstawowych funkcji.

Budowanie nastroju

Zmiana barwy światła może całkowicie zmienić emocjonalny odbiór sceny. Ciepłe kolory budują atmosferę bezpieczeństwa i bliskości, zimne — dystansu, samotności lub niepokoju.

Kierowanie uwagą widza

Widz najczęściej patrzy tam, gdzie jest najjaśniej. Oświetlenie pomaga więc podkreślić ważną postać, przedmiot lub fragment sceny.

Organizowanie czasu i przestrzeni

Wygaszenie światła może oznaczać zakończenie sceny, upływ czasu albo zmianę miejsca akcji. Światło może również „zamykać” lub „powiększać” przestrzeń sceniczną.

Tworzenie iluzji

W teatrze szkolnym często brakuje rozbudowanej scenografii. Odpowiednie światło może jednak sprawić, że sala gimnastyczna zamieni się w zamek, ulicę miasta albo statek kosmiczny.

Kształt, kolor i przestrzeń sceniczna

Ogromne znaczenie ma również forma dekoracji i organizacja przestrzeni. Kształt scenografii wpływa na emocje widza: ostre i ciężkie formy budują napięcie, miękkie i obłe wprowadzają spokój lub baśniowość.

Skala dekoracji zawsze odnosi się do człowieka — to aktor wyznacza proporcje sceny.

Dekoracja może być: realistyczna, symboliczna, abstrakcyjna, minimalistyczna, monumentalna.

W teatrze szkolnym szczególnie dobrze sprawdza się scenografia umowna i symboliczna. Pobudza wyobraźnię widza i pozwala łatwo dostosować przedstawienie do różnych przestrzeni.

Ważną rolę odgrywa także kolor. Barwy wpływają na emocje i atmosferę spektaklu: czerwień kojarzy się z energią i niebezpieczeństwem, błękit z chłodem i ciszą, zieleń z naturą i spokojem, czerń z dramatyzmem, biel z czystością i światłem.

Warto jednak pamiętać, że nadmiar kolorów powoduje chaos wizualny. W teatrze szkolnym lepiej ograniczyć liczbę dominujących barw i stosować je konsekwentnie.

Multimedia jako rozszerzenie sceny

Współczesny teatr coraz częściej wykorzystuje multimedia. Dla teatru szkolnego jest to szczególnie ważne, ponieważ projekcje mogą zastępować kosztowną scenografię i pozwalają tworzyć przestrzenie niemożliwe do zbudowania fizycznie.

Nawet niewielka scena może dzięki projekcjom stać się: wielkim miastem, polem bitwy, lasem, wnętrzem pałacu, statkiem kosmicznym.

Do projekcji można wykorzystać: ekran, ścianę, białą płachtę materiału, telewizor, projektor multimedialny.

Można wyświetlać: pejzaże, animacje, fotografie, ruch uliczny, tłum ludzi, deszcz, mgłę lub ogień, wcześniej nagrane filmy.

Ogromną zaletą współczesnej technologii jest jej dostępność. Telefon komórkowy może stać się źródłem projekcji, laptop może sterować muzyką i światłem, a darmowe programy komputerowe pozwalają tworzyć proste animacje i efekty wizualne.

Samodzielna praca uczniów i zespołów technicznych

Jedną z największych zalet teatru szkolnego jest możliwość angażowania uczniów nie tylko jako aktorów, ale również jako twórców technicznych i organizatorów spektaklu.

Przygotowanie przedstawienia może stać się pracą zespołową obejmującą: projektowanie światła, obsługę projektora, przygotowanie muzyki i efektów dźwiękowych, tworzenie animacji i projekcji, budowę scenografii, projektowanie kostiumów, organizację przestrzeni scenicznej.

W profesjonalnym teatrze za światło odpowiada reżyser lub projektant światła. W teatrze szkolnym funkcję tę mogą pełnić sami uczniowie zainteresowani techniką i multimediami. To doskonała okazja do rozwijania kreatywności, odpowiedzialności i umiejętności pracy zespołowej.

Uczniowie mogą samodzielnie: testować różne ustawienia świateł, przygotowywać projekcje komputerowe, tworzyć efekty dźwiękowe, budować proste elementy scenografii, programować sekwencje świetlne, dokumentować próby i analizować efekty swojej pracy.

Takie działania uczą nie tylko teatru, ale również planowania, komunikacji i współpracy.

Nowoczesne technologie w teatrze szkolnym

Współczesna technologia daje dziś szkołom ogromne możliwości. Technologia LED zrewolucjonizowała teatr, ponieważ lampy: zużywają mało energii, są bezpieczne, nie nagrzewają się mocno, mogą świecić wieloma kolorami, są lekkie i łatwe w obsłudze.

Coraz częściej szkoły korzystają również z: cyfrowego sterowania światłem, prostych systemów nagłośnienia, projektorów multimedialnych, drukarek 3D.

Druk 3D pozwala tworzyć: maski, niewielkie rekwizyty, ozdoby, elementy scenografii.

Dzięki temu uczniowie mogą samodzielnie projektować i wykonywać część potrzebnych elementów.

Warto jednak pamiętać, że technologia nie może zastąpić opowieści i emocji. Multimedia są narzędziem wspierającym spektakl, a nie jego głównym celem.

Dźwięk i zapach jako element przedstawienia

Nowoczesny teatr oddziałuje nie tylko na wzrok, ale również na słuch i węch.

Dźwięk pomaga budować przestrzeń i emocje. Odpowiednie nagłośnienie może sprawić, że nawet niewielka scena wyda się większa i bardziej realistyczna.

Coraz częściej mówi się także o „aromaturgii”, czyli świadomym wykorzystaniu zapachów w spektaklu. Zapach dymu, kawy, drewna czy deszczu może bardzo silnie wpływać na odbiór przedstawienia.

W teatrze szkolnym wystarczą czasem bardzo proste rozwiązania: kadzidło, aromatyczna herbata przygotowywana na scenie, zapach papieru lub drewna, delikatny dyfuzor zapachowy.

Takie elementy pomagają widzowi mocniej zanurzyć się w świecie przedstawionym.

Inspiracje teatrem plastycznym

W historii teatru istnieją nurty, w których najważniejszą rolę odgrywa obraz sceniczny, światło i przestrzeń. Przykładem jest Leszek Mądzik i jego Scena Plastyczna KUL. W tym teatrze słowo schodzi na dalszy plan, a najważniejsze stają się światło, cisza, ruch i kompozycja obrazu scenicznego.

Takie doświadczenia pokazują, że teatr może działać nie tylko tekstem, ale także plastyką, światłem i atmosferą. Jest to szczególnie inspirujące dla teatrów szkolnych, które często dysponują ograniczonym budżetem, ale mają ogromny potencjał twórczy.

Najważniejsza zasada — wyobraźnia

Teatr szkolny nie musi konkurować z profesjonalną sceną liczbą urządzeń ani wielkością budżetu. Jego największą siłą jest kreatywność i zaangażowanie uczniów.

Kilka lamp, projektor, kawałek materiału i dobrze przemyślany pomysł mogą stworzyć niezwykle sugestywny świat sceniczny. Światło, multimedia, dźwięk i przestrzeń pomagają widzowi uwierzyć w opowiadaną historię, ale to wyobraźnia twórców decyduje o sile spektaklu.

Dlatego warto eksperymentować, próbować różnych rozwiązań i traktować technologię nie jako przeszkodę, lecz jako narzędzie teatralnej opowieści.

Dźwięk i muzyka w teatrze szkolnym

Muzyka – niewidzialny przewodnik emocji

Trudno wyobrazić sobie teatr bez dźwięku. Nawet najprostszy spektakl szkolny potrzebuje rytmu, ciszy, oddechu sceny i muzyki, która pomaga widzowi wejść w świat przedstawienia. Muzyka podnosi walor emocjonalny spektaklu, ponieważ oddziałuje bezpośrednio na psychikę odbiorcy. Często działa szybciej niż słowo – buduje napięcie, wzruszenie, niepokój albo radość jeszcze zanim aktor wypowie pierwszą kwestię.

W teatrze muzyka może pełnić wiele funkcji. Bywa ilustracją wydarzeń scenicznych, ale może także zapowiadać zdarzenia i nadawać im znaczenie. Dźwięk fanfar informuje widza o pojawieniu się władcy, werble zapowiadają ważne ogłoszenie, a pojedynczy motyw muzyczny może od razu kojarzyć się z konkretną postacią lub emocją.

W teatrze szkolnym muzyka jest szczególnie ważna, ponieważ pomaga stworzyć atmosferę nawet wtedy, gdy scenografia jest bardzo skromna. Jedna dobrze dobrana melodia potrafi zastąpić kosztowne dekoracje i sprawić, że widz „uwierzy” w świat przedstawienia.

Dźwięk jako element budowania świata scenicznego

Dźwięk w teatrze to nie tylko muzyka. To również wszystkie odgłosy, które budują przestrzeń sceniczną: kroki, trzask drzwi, szum lasu, wiatr, deszcz, bicie dzwonów, odgłosy miasta, echo, szepty tłumu.

Dobrze przygotowana warstwa dźwiękowa sprawia, że scena zaczyna „żyć”. Widz nie tylko ogląda spektakl, ale również go słyszy i odczuwa.

Już dawni reformatorzy teatru zwracali ogromną uwagę na realizm dźwięku. Meiningerzy – słynny zespół teatralny XIX wieku – dbali o każdy szczegół akustyczny. Inaczej ustawiali głosy tłumu znajdującego się „daleko”, a inaczej „blisko” sceny. Echo uzyskiwano poprzez odpowiednie rozmieszczenie aktorów, a odgłosy dobiegające zza murów tworzono bardzo pomysłowymi metodami. Krzyki statystów tłumiono nawet przy pomocy materaców, aby uzyskać wrażenie głosu dochodzącego z oddali lub zza zamkniętych drzwi.

Twórcy starali się odtwarzać: grzmoty, huk armat, szmer fontann, odgłosy wiatru, a

nawet zapachy i efekty atmosferyczne.

Dzisiaj wiele z tych efektów można przygotować znacznie łatwiej dzięki technologii cyfrowej, ale zasada pozostaje ta sama: dźwięk ma wspierać wiarygodność scenicznego świata.

Rozwój technologii dźwięku

Przez wiele stuleci teatr korzystał wyłącznie z żywych instrumentów i naturalnego głosu aktora. Sytuacja zaczęła się zmieniać wraz z rozwojem techniki nagraniowej, a później elektroniki.

Pojawienie się taśmy magnetofonowej, a następnie komputerów i cyfrowych nośników dźwięku sprawiło, że muzykę można było odtwarzać z nagrania. W wielu teatrach niemal całkowicie zniknął żywy muzyk obecny na scenie. Nie oznacza to jednak, że muzyka wykonywana na żywo straciła wartość. Wręcz przeciwnie – pojawienie się instrumentalisty lub zespołu muzycznego podczas spektaklu często robi ogromne wrażenie na widzach.

W teatrze szkolnym warto wykorzystywać możliwości, które daje środowisko uczniowskie. Jeśli w szkole są uczniowie uczęszczający do szkoły muzycznej lub grający na instrumentach, można zaprosić ich do współtworzenia spektaklu. Nawet pojedynczy skrzypek, gitarzysta czy saksofonista potrafi nadać przedstawieniu wyjątkowy charakter.

Mikrofony i nagłośnienie

Jednym z największych przełomów w historii teatru było upowszechnienie mikrofonów i systemów nagłośnienia.

Dawniej aktor musiał mówić bardzo głośno i wyraźnie, aby usłyszała go cała widownia. Współczesna technologia pozwala wzmacniać głos i kierować go do głośników rozmieszczonych w różnych częściach sali.

W teatrze wykorzystuje się dziś: mikrofony ręczne, mikrofony przypinane do ubrania, mikrofony ukryte we włosach, lekkie zestawy nagłowne.

Dzięki temu aktor może swobodnie poruszać się po scenie, tańczyć i śpiewać bez konieczności ustawiania się przy jednym punkcie nagłośnienia.

W szkolnym teatrze nie zawsze potrzebny jest rozbudowany system audio. Często wystarczą: dwa głośniki, prosty mikser, komputer lub telefon do odtwarzania muzyki, jeden lub dwa mikrofony.

Najważniejsze jest jednak nie samo wyposażenie, lecz umiejętne korzystanie z dźwięku. Najczęstszym błędem początkujących realizatorów jest zbyt głośna muzyka zagłuszająca tekst aktorów. W teatrze słowo nadal pozostaje najważniejsze.

Projektowanie dźwięku

Współczesny teatr coraz częściej mówi o „projektowaniu dźwięku” (sound design). Oznacza to świadome budowanie całej warstwy akustycznej spektaklu.

Projektowanie dźwięku obejmuje: analizę scenariusza, wybór muzyki, przygotowanie efektów dźwiękowych, planowanie ciszy, ustawienie poziomów głośności, synchronizację dźwięku z ruchem scenicznym.

W teatrze szkolnym funkcję realizatora dźwięku może pełnić nauczyciel lub uczeń odpowiedzialny za: uruchamianie muzyki, zmianę nagrań, regulację głośności, pilnowanie odpowiednich momentów wejścia efektów.

To bardzo odpowiedzialna rola. Dobrze przygotowany realizator dźwięku jest dla spektaklu równie ważny jak aktorzy na scenie.

Cisza też jest dźwiękiem

Początkujący twórcy często mają pokusę, aby „wypełnić” spektakl muzyką od początku do końca. Tymczasem cisza bywa jednym z najsilniejszych środków teatralnych.

Nagle wyciszenie sceny: skupia uwagę widza, buduje napięcie, podkreśla emocje, pozwala wybrzmieć słowom aktora.

Umiejętne operowanie ciszą świadczy o dojrzałości realizatorów spektaklu.

Muzyka na żywo w teatrze szkolnym

Choć współczesna technologia daje ogromne możliwości, warto pamiętać o sile muzyki wykonywanej na żywo. Żywy instrument wnosi na scenę energię i autentyczność, których trudno osiągnąć nagraniem.

W teatrze szkolnym można: zaprosić uczniów grających na instrumentach, stworzyć mały zespół muzyczny, wykorzystać chór szkolny, przygotować wspólne śpiewanie z publicznością, używać prostych instrumentów perkusyjnych.

Czasem bardzo efektowne okazują się również najprostsze rozwiązania: rytmiczne klaskanie, tupanie, śpiew wielogłosowy, odgłosy tworzone ciałem i głosem. Takie działania nie tylko wzbogacają spektakl, ale również integrują zespół i rozwijają kreatywność uczniów.

Skąd brać muzykę i efekty dźwiękowe?

Dziś dostęp do muzyki i efektów dźwiękowych jest znacznie łatwiejszy niż dawniej. Wiele materiałów można znaleźć w Internecie, na przykład: w bibliotekach darmowych efektów dźwiękowych, na platformach muzycznych, w serwisach edukacyjnych, na kanałach publikujących muzykę royalty free.

W szkolnych spektaklach często wykorzystuje się również nagrania dostępne w serwisach takich jak YouTube. W przypadku działań edukacyjnych – szczególnie niebiletowanych przedstawień odbywających się na terenie szkoły – możliwości

korzystania z muzyki są większe niż przy działalności komercyjnej. Mimo to warto zachować ostrożność i zawsze sprawdzać prawa do wykorzystywanych utworów.

Ciekawym rozwiązaniem może być także bezpośredni kontakt z twórcami muzyki. Wielu artystów chętnie zgadza się na wykorzystanie swoich utworów w szkolnych przedsięwzięciach, zwłaszcza jeśli projekt ma charakter edukacyjny i niekomercyjny.

Programy do obróbki dźwięku

Współczesny teatr szkolny może korzystać z prostych programów do montażu dźwięku. Pozwalają one: przycinać utwory, łączyć kilka nagrań, regulować głośność, dodawać echo lub pogłos, tworzyć płynne przejścia między scenami.

Jednym z najpopularniejszych darmowych programów jest Audacity. Jest prosty w obsłudze i w zupełności wystarcza do przygotowania szkolnych przedstawień.

Dzięki takim narzędziom nawet niewielki zespół teatralny może stworzyć profesjonalnie brzmiącą oprawę spektaklu.

Harmonia środków

Muzyka i dźwięk nie powinny dominować nad przedstawieniem. Ich zadaniem jest wspieranie aktora, tekstu i akcji scenicznej. Reżyserzy teatralni od dawna zwracali uwagę, że muzyka może zarówno wzbogacić spektakl, jak i go zdominować.

Dlatego najważniejsza jest harmonia wszystkich elementów: gry aktorskiej, światła, scenografii, ruchu, kostiumu, muzyki i dźwięku.

Dobry spektakl szkolny nie musi być głośny ani technicznie skomplikowany. Czasem wystarczy jeden dobrze użyty dźwięk, aby scena stała się dla widza niezapomniana.

Aktor – zawód, który zaczyna się od zabawy

Zanim człowiek stanie na scenie jako aktor, najczęściej... bawi się w aktora. Odgrywanie ról to jedna z najstarszych i najbardziej naturalnych form zabawy dzieci. Dziecko, które udaje lekarza, nauczyciela, strażaka, księżniczkę czy kosmonautę, tak naprawdę ćwiczy podstawy przyszłego „bycia kimś innym”.

Ta pozornie prosta aktywność ma ogromne znaczenie rozwojowe. Zabawy w role uczą empatii, czyli rozumienia uczuć innych ludzi, rozwijają wyobraźnię i kreatywność oraz pomagają w nauce zachowań społecznych. Dziecko zaczyna rozumieć, jak funkcjonuje świat dorosłych – poznaje zawody, sytuacje życiowe i relacje międzyludzkie. Właśnie dlatego już bardzo małe dzieci warto zachęcać do takiej formy zabawy.

Co ciekawe, odgrywanie ról bywa też „oknem” na emocje dziecka. W zabawie często ujawniają się lęki, obawy i niepokoje, których dziecko nie potrafi jeszcze nazwać. Dzięki temu dorośli mogą lepiej je zrozumieć i pomóc mu oswoić trudne sytuacje – na przykład pierwszy dzień w przedszkolu czy nowe doświadczenia.

W pewnym sensie teatr szkolny jest przedłużeniem tej dziecięcej zabawy – tylko bardziej świadomym, uporządkowanym i opartym na tekście.

Kim jest aktor?

Słowo „aktor” pochodzi z łaciny – *āctor*, od *agere*, czyli „działać”. Aktor to osoba, która odgrywa rolę w teatrze, filmie lub serialu, wykorzystując głos, ciało, mimikę i emocje.

Aktor istnieje jednocześnie w dwóch wymiarach: jako postać sceniczna oraz jako realny człowiek. Widzowie wiedzą, że to gra, ale jednocześnie akceptują iluzję – wierzą w historię, którą oglądają. Ta „podwójność” jest jedną z najbardziej wyjątkowych cech zawodu aktora.

Krótką historia aktorstwa – od Tespisa do współczesności

Historia aktorstwa zaczyna się w starożytnej Grecji. Za pierwszego aktora uważa się Tespis, który jako pierwszy wyszedł z chóru i zaczął mówić jako konkretna postać. Był to moment przełomowy – zamiast zbiorowego śpiewu pojawił się dialog i konflikt dramatyczny.

Wkrótce potem rozwój teatru przyspieszył: Ajschylos dodał drugiego aktora, a Sofokles – trzeciego. Dzięki temu narodził się teatr, jaki w dużej mierze znamy do dziś: oparty na relacjach między postaciami.

W starożytności aktorzy posługiwali się maskami, deklamacją i silnie stylizowanym ruchem. Ich gra była bardziej symboliczna niż realistyczna. Z czasem jednak aktorstwo zaczęło się zmieniać – od surowej formy rytualnej do coraz bardziej psychologicznej i realistycznej sztuki.

W średniowieczu teatr rozwijał się głównie w formach religijnych, a później – w renesansie – wrócił teatr świecki. W tym okresie ważną rolę odegrała *commedia dell'arte*, w której aktorzy często improwizowali.

W epoce nowożytnej i klasycznej dominowała gra bardziej deklamacyjna, pełna gestów i patosu. Z czasem jednak zaczęto dążyć do naturalności. Wielki dramaturg William Shakespeare pisał role „szyte na miarę” konkretnych aktorów, a teatr elżbietański łączył tekst z żywą, dynamiczną grą sceniczną.

W XIX i XX wieku pojawiły się nowe koncepcje aktorstwa. Jednym z najważniejszych twórców nowoczesnej metody pracy aktora był Konstantin Stanisławski. Jego system zakładał, że aktor powinien budować rolę na własnych emocjach i doświadczeniach, a nie tylko na zewnętrznej technice.

W XX wieku rozwijały się różne szkoły aktorskie, m.in. metoda „aktorstwa przeżyciowego” Lee Strasberga, Uty Hagen, Stelli Adler czy Sanforda Meisnera. Wszystkie one – mimo różnic – stawiały w centrum prawdę emocjonalną i autentyczność.

Czym zajmuje się aktor w teatrze szkolnym?

Aktor w teatrze szkolnym nie tylko „gra rolę”. Uczy się także: interpretacji tekstu, pracy z emocjami, współpracy w grupie, odpowiedzialności za wspólny efekt przedstawienia, koncentracji i pamięci.

Praca nad spektaklem szkolnym przypomina proces zawodowego teatru, choć odbywa się w mniejszej skali. Aktor musi nauczyć się tekstu, zrozumieć postać, znaleźć jej motywacje i sposób mówienia, a następnie połączyć to z ruchem scenicznym.

Bardzo ważnym elementem jest także tzw. „pamięć ciała” – czyli uczenie się roli nie tylko intelektualnie, ale również poprzez ruch, gest i działanie.

Cechy dobrego aktora

Nie ma jednego „idealnego typu” aktora, ale istnieje zestaw cech, które bardzo pomagają w tej pracy.

Do najważniejszych należą: obserwacja świata i ludzi – aktor uczy się z rzeczywistości, wyobraźnia – pozwala tworzyć postacie, otwartość emocjonalna – zdolność do przeżywania i pokazywania uczuć, odwaga sceniczna – gotowość do występów publicznych, dyscyplina i pamięć – niezbędne przy nauce tekstu, umiejętność pracy zespołowej – teatr jest działaniem zbiorowym, elastyczność – zdolność do zmiany stylu gry i unikania „zaszufladkowania”, poczucie humoru i dystans do siebie.

Wbrew popularnym mitom, aktor nie musi być „idealnie piękny”. Współczesny teatr i film coraz częściej pokazują, że ważniejsza jest wyrazistość, osobowość i prawda emocjonalna niż wygląd zgodny z modą.

Aktor jako „puste naczynie”?

Czasem mówi się, że aktor jest „pustym naczyniem”, które wypełnia się rolą. To porównanie jest jednak tylko częściowo prawdziwe. Naczynie musi mieć swoją formę, pojemność i strukturę – podobnie aktor musi posiadać konkretne umiejętności, wrażliwość i świadomość ciała oraz głosu.

Dobry aktor nie znika w roli całkowicie, ale świadomie ją tworzy. Obserwuje ludzi, ich emocje i zachowania, a następnie przetwarza je na scenie.

Jak aktor przygotowuje się do roli?

W pracy nad rolą najczęściej stosuje się: wielokrotne czytanie tekstu, analizę postaci i jej motywacji, ćwiczenie dialogów na głos, pracę z ruchem i „pamięcią ciała”, improwizacje sceniczne, próby z partnerami scenicznymi.

W teatrze szkolnym ten proces jest szczególnie ważny, ponieważ pozwala nie tylko przygotować spektakl, ale też nauczyć się współpracy, odpowiedzialności i kreatywności.

Sumując, aktorstwo to nie tylko zawód, ale również sposób patrzenia na świat. Łączy w sobie zabawę, naukę, emocje i technikę. Od dziecięcej gry w role po profesjonalny teatr prowadzi jedna droga – droga wyobraźni i odwagi, by stać się kimś innym, nie tracąc siebie.

Teatr szkolny jest pierwszym krokiem na tej drodze – miejscem, gdzie można bezpiecznie eksperymentować, popełniać błędy i odkrywać, czym naprawdę jest sztuka grania.

Praca reżysera w teatrze szkolnym

Reżyser w teatrze szkolnym pełni rolę szczególną. Nie jest tylko „osobą od ustawiania aktorów na scenie”, ale przede wszystkim przewodnikiem, nauczycielem i partnerem w twórczym procesie. W pracy z młodzieżą reżyser musi łączyć wymagania artystyczne z uważnością na emocje, możliwości i rozwój uczestników. Teatr szkolny nie jest bowiem zawodową sceną – jest przestrzenią nauki, eksperymentu i budowania relacji.

Początek pracy nad spektaklem – wspólna wizja

Pierwsza próba, często nazywana „stolikową”, jest momentem kluczowym. To wtedy reżyser przedstawia całą koncepcję spektaklu. Uczniowie muszą wiedzieć, o czym opowiada historia i jaki jest jej sens. Świadome uczestnictwo w procesie zaczyna się od zrozumienia całości, a nie tylko własnej roli. W teatrze edukacyjnym ważne jest, by młody aktor wiedział, że jego działania mają znaczenie dla całej opowieści – nie jest „trybikiem”, ale współtwórcą.

Współczesne podejścia do pracy teatralnej (także te opisywane w literaturze dotyczącej teatru partycypacyjnego i edukacyjnego) podkreślają, że uczestnicy lepiej angażują się w proces, jeśli rozumieją jego strukturę i cele. Dlatego reżyser powinien od początku budować atmosferę współodpowiedzialności.

Obsada – uważność zamiast przypadku

Przydział ról w teatrze szkolnym nie powinien być przypadkowy. Reżyser, który pracuje z młodzieżą, często kieruje się obserwacją: temperamentem, odwagą sceniczną, ekspresją czy gotowością do pracy zespołowej. Debiutanci nie powinni być „wrzucani na głęboką wodę” bez przygotowania – potrzebują czasu, by oswoić scenę.

W praktyce pedagogicznej podkreśla się również, że zmienność ról i brak stałego „podziału na gwiazdy i epizody” zapobiega rywalizacji i wspiera rozwój całej grupy. Każdy uczestnik ma szansę doświadczyć różnych funkcji scenicznych.

Organizacja prób – rytm pracy i koncentracja

Próby w teatrze szkolnym nie powinny odbywać się tuż po lekcjach, ponieważ zmęczenie wpływa na koncentrację i zaangażowanie. Ważny jest również rytm pracy – regularność, ale też dbałość o jakość, a nie ilość spotkań.

Każdą próbę warto rozpocząć od rozgrzewki: ćwiczeń oddechowych, emisyjnych, ruchowych i integracyjnych. Współczesne metody pracy aktorskiej podkreślają znaczenie przygotowania ciała i głosu jako podstawy ekspresji scenicznej.

Język reżysera – działanie zamiast opisu

W pracy z młodzieżą szczególnie skuteczne jest używanie czasowników. Zamiast opisywać emocje, reżyser powinien uruchamiać działanie: „zatrzymaj”, „przyspiesz”, „spójrz”, „ukryj”, „walcz o uwagę”. Taki język aktywizuje ciało i wyobraźnię, co jest zgodne z podstawami pedagogiki teatralnej oraz tradycją pracy nad „zadaniami scenicznymi”.

Prawda sceniczna i „gdyby”

Jednym z najważniejszych elementów pracy aktora jest wyobrażenie sobie sytuacji „gdyby”. Jeśli aktor wierzy w okoliczności sceniczne, jego gra staje się prawdziwa. W teatrze szkolnym można odwoływać się do doświadczeń uczniów – konfliktów, emocji, sytuacji z życia codziennego.

W wielu szkołach aktorskich (m.in. wywodzących się z tradycji Stanislawskiego) podkreśla się, że aktor powinien działać w określonych „okolicznościach założonych” i realizować konkretne zadania sceniczne. W pracy z młodzieżą oznacza to przede wszystkim budowanie prostych, czytelnych motywacji.

Konflikt i rytm – serce spektaklu

Każdy spektakl potrzebuje konfliktu – wewnętrznego lub między postaciami. To on buduje napięcie i przyciąga uwagę widza. Równie ważny jest rytm sceniczny: zmienność tempa, kontrasty, przechodzenie od scen statycznych do dynamicznych.

W teatrze szkolnym szczególnie łatwo o „spłaszczenie” rytmu, dlatego reżyser musi świadomie nim zarządzać. Nawet w obrębie jednej sceny warto stosować zmiany tempa i energii.

Ciało, ruch i znaczenie bezruchu

Ruch sceniczny nie polega na ciągłej aktywności. Czasem największą siłę ma zatrzymanie się w bezruchu. Widz skupia uwagę na postaci, która „nic nie robi”, ale jest obecna i napięta wewnątrz.

Podobnie działa niedokończone działanie – sytuacje zawieszony, które budzą ciekawość odbiorcy. W teatrze szkolnym są to niezwykle skuteczne narzędzia budowania dramaturgii.

Przestrzeń sceniczna i kompozycja

Reżyser powinien pamiętać, że scena nie ma jednego centrum. Ważne jest operowanie przestrzenią: przesunięciami ciężaru sceny, ustawieniami diagonalnymi i unikaniem „ustawienia w linii”. Dzięki temu widownia – niezależnie od miejsca siedzenia – lepiej odbiera całość obrazu scenicznego.

Równie istotna jest konsekwencja wizualna: kostium, rekwizyt i scenografia powinny tworzyć spójną konwencję. W teatrze szkolnym często lepiej działa prostota niż nadmiar. Jeden charakterystyczny element (np. kapelusz, kolor, rekwizyt) może być silniejszy niż rozbudowany kostium.

Próby aktorskie – od czytania do sceny

Proces pracy nad spektaklem można podzielić na etapy: próba czytana (analiza tekstu), próba sytuacyjna (emocje i relacje), próba techniczna (ruch, rekwizyty), próba generalna (całość spektaklu).

Takie podejście, znane również w pracy zawodowych teatrów, pozwala stopniowo budować rolę i rozumienie sceny.

Współpraca i odpowiedzialność

Teatr szkolny uczy współdziałania. Uczniowie nie tylko grają, ale też uczą się odpowiedzialności za rekwizyty, kostiumy i obecność na scenie. Ważnym elementem pracy reżysera jest stopniowe oddawanie tej odpowiedzialności grupie.

Współczesne praktyki teatru partycypacyjnego pokazują, że angażowanie uczestników w proces decyzyjny – a nawet analizę materiału scenicznego – zwiększa ich poczucie sprawczości i zaangażowania. Podobnie w teatrze szkolnym: młodzież powinna mieć przestrzeń do proponowania zmian i rozwiązań.

Odbiorca jako współtwórca

W niektórych współczesnych realizacjach teatralnych widz przestaje być bierny. Staje się uczestnikiem – decyduje, analizuje, głośnie. Takie rozwiązania pokazują, że teatr może być doświadczeniem interaktywnym i społecznym.

W teatrze szkolnym ta idea również może być inspirująca: uczniowie uczą się, że spektakl nie jest „dla pokazania”, ale dla komunikacji i dialogu z odbiorcą.

Reżyser jako nauczyciel patrzenia

Jednym z najważniejszych zadań reżysera w pracy z młodzieżą jest kształtowanie widza. Uczeń, który uczestniczy w teatrze, powinien nauczyć się nie tylko grać, ale także oglądać i analizować. Umiejętność uzasadnienia opinii, dostrzegania środków scenicznych i rozumienia konwencji to kompetencje równie ważne jak gra aktorska.

Konsekwencja i wspólnota

Reżyser musi być konsekwentny – od pierwszej próby do premiery. Spektakl powinien być spójny stylistycznie, a zespół musi działać jak wspólnota. Pomagają w tym rytuały grupowe, wspólne działania przed spektaklem i budowanie poczucia zespołowości.

Sumując, praca reżysera w teatrze szkolnym to proces wymagający cierpliwości, wyobraźni i empatii. To nie tylko przygotowanie spektaklu, ale przede wszystkim tworzenie przestrzeni, w której młodzi ludzie uczą się współpracy, odpowiedzialności i wrażliwości. Teatr szkolny – dobrze prowadzony – staje się nie tylko miejscem artystycznej ekspresji, ale także szkołą życia, w której każdy uczestnik może odkryć siebie i innych w zupełnie nowy sposób.

Praca aktora nad rolą

Praca aktora nad rolą w teatrze szkolnym to proces, który łączy w sobie wyobraźnię, dyscyplinę i współpracę z innymi. Choć może wydawać się, że aktor „po prostu uczy się tekstu i go mówi”, w rzeczywistości tworzenie postaci scenicznej jest wieloetapowym działaniem, w którym ogromną rolę odgrywają próby, reżyser oraz praca własna.

Reżyser w tym procesie pełni wobec aktora kilka funkcji: jest selekjonerem (obsadza role), komentatorem (wskazuje kierunek interpretacji) oraz pierwszym widzem, który ocenia i koryguje efekty pracy. Aktor natomiast nie tworzy postaci w oderwaniu – jego rola zawsze istnieje w relacji do innych postaci i całej historii spektaklu.

Etapy pracy nad rolą

Praca nad rolą zaczyna się jeszcze zanim aktor wejdzie na scenę.

Obsada i pierwsze wyobrażenia

Reżyser, budując koncepcję spektaklu, tworzy własne wyobrażenie postaci. Na tej podstawie dokonuje obsady, czyli przypisuje role konkretnym aktorom. W praktyce szkolnej często dochodzi tu do kompromisów – bierze się pod uwagę nie tylko warunki aktorskie, ale też dostępność i możliwości uczniów.

Pierwsze czytania tekstu

Aktor kilkakrotnie czyta scenariusz, aby zrozumieć fabułę i relacje między postaciami. Na tym etapie zaczyna się tworzyć jego własna wizja roli. Ważne jest, aby nie zamykać się zbyt szybko na jedną interpretację – zbyt szybkie „przyklejenie się” do jednej wersji gry może ograniczyć późniejszy rozwój postaci.

Indywidualna praca nad rolą

Aktor analizuje swoją postać: jej cele, emocje, relacje z innymi bohaterami. Zadaje sobie pytania: „dlaczego ona to robi?”, „czego chce?”, „czego się boi?”. To właśnie tutaj rodzi się tzw. „prawda sceniczna”, czyli wiarygodne zachowanie na scenie.

Praca z tekstem

Jednym z ważnych elementów przygotowania jest praca z tekstem. W teatrze szkolnym często oznacza to również jego skracanie lub adaptację – szczególnie

wtedy, gdy korzysta się z klasycznych utworów literackich, które są zbyt długie na warunki szkolne.

Aktor powinien nie tylko „wykuć” kwestie na pamięć, ale też zrozumieć sens każdego zdania. Pomaga w tym analiza: intencji wypowiedzi (po co postać mówi daną kwestię), emocji ukrytych w tekście, relacji z partnerem scenicznym.

Zbyt szybkie uczenie się tekstu na pamięć bez zrozumienia może prowadzić do mechanicznego grania, które jest pozbawione emocji i naturalności.

Środki ekspresji aktora

Aktor w teatrze szkolnym dysponuje podstawowymi narzędziami wyrazu, które pozwalają mu budować postać:

Mimika i gest

Mimika, czyli wyraz twarzy, oraz gesty pomagają przekazywać emocje bez słów. Nawet w prostych scenach szkolnych to one często decydują o tym, czy widz „wierzy” aktorowi.

Głos i wymowa

Ważnym elementem jest także sposób mówienia: dykcja – poprawne wymawianie słów, wyraźna artykulacja głosek, wymowa – sposób prowadzenia wypowiedzi, tempo mówienia, akcentowanie.

Dobra dykcja nie zawsze oznacza tę samą rzecz co dobra wymowa – można mówić wyraźnie, ale monotonie, albo odwrotnie: dynamicznie, ale niewyraźnie.

Przebieg prób teatralnych

Próby są sercem całego procesu teatralnego. W teatrze szkolnym trwają zwykle kilka tygodni i prowadzą od pierwszego czytania tekstu aż do premiery.

Próby stolikowe (czytane)

To pierwszy etap pracy zespołu. Aktorzy siedzą przy stole i czytają tekst. Reżyser tłumaczy swoją wizję spektaklu, a aktorzy zadają pytania i poznają swoje role.

Na tym etapie: buduje się zrozumienie historii, aktorzy zaczynają „oswajać się” ze swoimi postaciami, powstaje pierwsza atmosfera zespołu.

Ciekawym zjawiskiem jest to, że nawet postacie negatywne nie są traktowane przez aktorów jako „złe”. Jak zauważają praktycy teatru, aktorzy starają się zrozumieć motywacje swoich bohaterów – nawet mordercy – i przedstawić je jako logiczne w ramach historii.

Michał Grudziński zwraca uwagę, że podczas prób stolikowych aktorzy z mniejszymi rolami często mają więcej pytań i aktywniej uczestniczą w dyskusji,

podczas gdy aktorzy z dużymi rolami skupiają się bardziej na indywidualnym zrozumieniu swoich postaci.

Próby blokujące (inscenizacyjne)

Na tym etapie reżyser ustala ruch sceniczny, czyli tzw. „blokowanie”. Aktorzy uczą się: gdzie wchodzi i schodzą ze sceny, jak poruszają się względem innych postaci, jak wygląda przestrzeń sceniczna.

Jednocześnie zaczyna się głębsza praca nad emocjami i relacjami między postaciami.

Próby powtórkowe i „polerujące”

W tym etapie aktorzy: utrwalają tekst, dopracowują emocje i reakcje, pracują nad tempem scen.

Reżyser poprawia rytm spektaklu, skraca lub wydłuża sceny i dopracowuje szczegóły.

Próby techniczne

To moment, w którym do pracy dołączają elementy techniczne: światło, dźwięk, scenografia.

Aktorzy uczą się reagować na sygnały techniczne i dostosowywać swoją grę do zmian sceny.

Próby kostiumowe i generalne

Na tym etapie spektakl wygląda już jak gotowe przedstawienie. Aktorzy grają: w kostiumach, z pełnym makijażem, w warunkach zbliżonych do premiery.

Próba generalna często odbywa się z udziałem zaproszonej publiczności, co pozwala poczuć realną atmosferę występu.

Próby wznowieniowe

Jeśli spektakl wraca na scenę po przerwie (np. wakacyjnej), przeprowadza się próby wznowieniowe. Zazwyczaj obejmują one powtórzenie całego spektaklu, aby aktorzy odzyskali pewność w grze i pamięć sceniczną.

Jak aktor uczy się tekstu?

Uczenie się tekstu nie powinno polegać wyłącznie na mechanicznym zapamiętywaniu. Skuteczniejsze metody to: uczenie się fragmentami (scena po scenie), łączenie tekstu z ruchem scenicznym, powtarzanie dialogów z partnerem, rozumienie sensu, a nie tylko słów.

Dzięki temu tekst staje się naturalny, a nie „wyuczony na pamięć”.

Dlaczego aktor nie może grać „z pamięci”?

Jednym z częstych błędów początkujących aktorów jest zbyt szybkie „zamknięcie się” w wyuczonym tekście. Powoduje to, że: gra staje się sztywna, aktor nie reaguje na partnerów, emocje są sztuczne.

Dlatego w teatrze szkolnym często najpierw pracuje się nad zrozumieniem i ruchem, a dopiero później utrwala tekst.

Sumując, praca aktora nad rolą w teatrze szkolnym to proces, który łączy naukę, zabawę i współpracę. Od pierwszego czytania tekstu, przez próby stolikowe, blokujące i techniczne, aż po premierę – każdy etap jest ważny.

Aktor uczy się nie tylko tekstu, ale też: współpracy z innymi, odpowiedzialności za wspólny efekt, świadomego używania głosu i ciała.

Teatr szkolny nie jest więc tylko występem – to doświadczenie, które uczy rozumienia drugiego człowieka i pracy zespołowej w praktyce.

Promocja przedstawienia i jego późniejsza dokumentacja

Promocja spektaklu szkolnego i jego dokumentowanie to dwa etapy, które często są traktowane jako „dodatki” do samego przedstawienia. W rzeczywistości są one równie ważne jak próby czy premiera. To właśnie dzięki nim spektakl żyje dłużej niż jeden wieczór, dociera do widzów i zostaje w pamięci szkoły jako część jej historii.

W teatrze szkolnym promocja nie wymaga wielkich budżetów ani profesjonalnych agencji reklamowych. Wymaga natomiast pomysłowości, współpracy i zrozumienia, że każdy element wizualny i informacyjny może przyciągnąć widza albo go zniechęcić.

Plakat teatralny i reklama – sztuka skrótu i symbolu

Plakat teatralny jest nie tylko ogłoszeniem, ale także dziełem artystycznym. Jego zadaniem jest jednocześnie poinformowanie i zaciekawienie odbiorcy. Dobry plakat nie „opowiada wszystkiego”, ale sugeruje, buduje nastrój i zostawia miejsce na wyobraźnię.

Tworzenie plakatu wymaga umiejętności myślenia skrótem i symbolem. W praktyce oznacza to, że zamiast dosłownego przedstawienia sceny z przedstawienia, często lepiej działa jeden mocny znak: kolor, kontrast, twarz, gest albo symbol związany z tematyką spektaklu. W teatrze szkolnym może to być np. maska, cień postaci, fragment scenografii lub charakterystyczny rekwizyt.

Bardzo ważna jest czytelność. Plakat powinien zawierać tylko najważniejsze informacje: tytuł spektaklu, nazwę szkoły lub grupy teatralnej, datę i miejsce przedstawienia, ewentualnie nazwiska twórców lub reżysera.

Zbyt duża ilość tekstu sprawia, że plakat przestaje być czytelny i traci swoją siłę. Informacja powinna być „wystarczająca, ale nie przytłaczająca”.

Równie istotne są elementy graficzne: kompozycja, kolor i typografia. Kontrastowe zestawienia barw mogą przyciągać uwagę, ale czasem lepiej sprawdza się jednolita, nastrojowa tonacja – szczególnie gdy spektakl ma poważny lub melancholijny charakter. Liternictwo musi być czytelne i dopasowane do stylu całości.

Obraz nie musi być dosłowny. Czasem wystarczy plama barwna, cień lub uproszczony kształt, który uruchamia wyobraźnię odbiorcy. Współczesne plakaty szkolne mogą powstawać zarówno ręcznie, jak i cyfrowo – przy użyciu programów graficznych, zdjęć, skanerów czy prostych aplikacji do projektowania.

Plakaty i afisze umieszczamy w miejscach widocznych i uczęszczanych: na szkolnych korytarzach, przy wejściu do szkoły, w bibliotece, na tablicach ogłoszeń. Można również przygotować ulotki, które uczniowie zabierają do domu, przekazując informację dalej.

Coraz częściej spotyka się także tzw. „żywą reklamę” – krótkie scenki, zapowiedzi lub happeningi w przestrzeni szkoły, które mają zainteresować publiczność i zachęcić do obejrzenia spektaklu.

Program teatralny – mała książeczka o wielkim znaczeniu

Program teatralny to nie tylko lista aktorów i ról. W teatrze szkolnym może on pełnić funkcję mini-przewodnika po spektaklu. Oprócz obsady często zawiera: informacje o autorze sztuki, krótkie wprowadzenie do tematu, interpretację problematyki przedstawienia, informacje o realizatorach (reżyser, scenografia, muzyka), czasem także podziękowania i refleksje twórców.

Dobry program pomaga widzowi lepiej zrozumieć spektakl, ale nie powinien zdradzać wszystkiego. Jego rolą jest raczej przygotowanie odbiorcy niż streszczenie całej historii.

Warto pamiętać, że programy, plakaty i afisze nie są jednorazowe. W wielu teatrach – również szkolnych – stają się częścią archiwum i pamiątką. Zbierane w segregatorach lub albumach tworzą historię grupy teatralnej i pokazują jej rozwój.

Krytyka teatralna – rozmowa o spektaklu

Krytyka teatralna to sposób opisywania i oceniania przedstawień. W warunkach szkolnych nie musi przybierać formy profesjonalnej recenzji w gazecie, ale może być ćwiczeniem uważnego oglądania i pisania.

Recenzja spektaklu powinna zawierać kilka elementów: krótkie przedstawienie fabuły, opis najważniejszych rozwiązań scenicznych, ocenę gry aktorskiej, omówienie scenografii i kostiumów, rolę muzyki i światła, odniesienie do tekstu literackiego (jeśli spektakl ma pierwowzór), oraz końcową, uzasadnioną opinię.

Warto pamiętać, że krytyka nie polega tylko na ocenie „podało się / nie podobało się”, ale na uzasadnianiu własnego zdania. Dzięki temu uczy analizy, argumentowania i świadomego odbioru sztuki.

W historii teatru polskiego wielu krytyków miało ogromny wpływ na rozwój myślenia o scenie, m.in. Tadeusz Boy-Żeleński czy Konstanty Puzyna. Ich teksty pokazują, że recenzja może być także literaturą – nie tylko oceną, ale również refleksją nad sztuką.

Dokumentowanie teatru – pamięć spektaklu

Spektakl teatralny trwa tylko chwilę. Dlatego tak ważne jest jego dokumentowanie. Dokumentacja pozwala zachować pamięć o pracy zespołu, a także umożliwia analizę i rozwój w przyszłości.

W profesjonalnych instytucjach teatralnych gromadzi się różne materiały: programy, zdjęcia, wycinki prasowe, nagrania czy projekty scenografii. W teatrze szkolnym również warto tworzyć własne archiwum – nawet w prostej formie.

Dokumenty można podzielić na dwa główne typy:

1. Dokumenty pracy (powstające przed premierą): tekst sztuki i jego adaptacje, notatki reżyserskie, szkice scenografii i kostiumów, listy rekwizytów i dekoracji.

2. Dokumenty dzieła (powstające po premierze): zdjęcia ze spektaklu, nagrania wideo, recenzje i artykuły, materiały graficzne (plakaty, programy), wspomnienia uczestników.

Warto pamiętać, że dokumentacja sama w sobie może być formą twórczości. Sposób sfotografowania spektaklu, zaprojektowania albumu czy napisania opisu przedstawienia również wymaga wrażliwości artystycznej.

Dlaczego promocja i dokumentacja są tak ważne?

W teatrze szkolnym promocja sprawia, że spektakl ma widownię, a dokumentacja sprawia, że nie znika bez śladu. Dzięki nim praca wielu osób – aktorów, reżyserów, scenografów i organizatorów – zostaje zauważona i zapamiętana.

Co więcej, uczniowie uczą się w ten sposób nie tylko gry aktorskiej, ale także pracy zespołowej, odpowiedzialności za projekt oraz podstaw komunikacji wizualnej i medialnej. Te umiejętności przydają się nie tylko w teatrze, ale również w życiu codziennym.

Promocja w mediach społecznościowych – szkoła w świecie internetu

Współczesna promocja spektaklu szkolnego coraz częściej przenosi się do internetu. Dla młodzieży media społecznościowe są naturalnym środowiskiem komunikacji, dlatego warto je świadomie wykorzystać także w działaniach teatralnych. Dobrze prowadzona promocja online może sprawić, że o przedstawieniu dowie się cała szkoła, a czasem nawet rodzice, absolwenci czy lokalna społeczność.

Najważniejsze jest jednak to, że media społecznościowe nie zastępują plakatu czy

programu – one je uzupełniają i wzmacniają przekaz.

Instagram i TikTok – szybki obraz, emocja, zainteresowanie

Platformy takie jak Instagram oraz TikTok opierają się na obrazie, krótkim filmie i emocji. To idealne środowisko dla teatru, który sam w sobie jest sztuką wizualną i emocjonalną.

W praktyce promocja spektaklu może obejmować: krótkie filmiki z prób (tzw. „behind the scenes”), prezentację postaci i aktorów, zapowiedzi premiery w formie dynamicznych rolek lub TikToków, zdjęcia scenografii i kostiumów, krótkie wywiady z aktorami lub reżyserem.

Najważniejsze jest, aby treści były autentyczne. Widzowie – szczególnie rówieśnicy – lepiej reagują na naturalność niż na „idealnie wyreżyserowaną reklamę”.

Dobrym pomysłem jest także tworzenie spójnego stylu wizualnego: jednego hashtagu spektaklu, powtarzających się kolorów lub symboli graficznych. Dzięki temu wszystkie posty tworzą jedną historię, a nie przypadkowy zbiór materiałów.

Szkolna strona internetowa i inne formy online

Równie ważnym miejscem promocji jest szkolna strona internetowa. To tam można umieścić bardziej oficjalne informacje: opis spektaklu i jego tematyki, datę i miejsce przedstawienia, obsadę i twórców, zdjęcia z prób i premiery, relację po wydarzeniu.

Strona internetowa pełni funkcję „archiwum online” – w przeciwieństwie do mediów społecznościowych, które są szybkie i chwilowe, tutaj informacje pozostają dostępne przez dłuższy czas.

Coraz częściej szkoły wykorzystują również szkolne profile w mediach społecznościowych, newslettery lub grupy informacyjne, które pozwalają szybko dotrzeć do uczniów i rodziców.

Zasady dobrej promocji online

Promocja w internecie – choć wydaje się prosta – wymaga planu. Warto pamiętać o kilku zasadach:

- Spójność – wszystkie materiały powinny dotyczyć jednego spektaklu i mieć wspólny styl.
- Regularność – lepiej publikować krótkie treści systematycznie niż wszystko naraz.
- Autentyczność – widzowie cenią naturalność bardziej niż sztuczność.
- Szacunek dla pracy zespołu – publikowane materiały powinny być wcześniej zaakceptowane przez uczestników.

- Bezpieczeństwo – należy uważać na publikowanie wizerunku osób i przestrzegać zasad obowiązujących w szkole.

Teatr szkolny jako opowieść także w sieci

Dobrze prowadzona promocja w mediach społecznościowych sprawia, że spektakl zaczyna żyć jeszcze przed premierą. Widzowie mogą śledzić proces powstawania przedstawienia, poznawać aktorów i czuć się częścią wydarzenia.

W ten sposób teatr szkolny przestaje być jedynie jednorazowym wydarzeniem na scenie. Staje się opowieścią rozciągniętą w czasie – od pierwszych prób, przez premierę, aż po wspomnienia i dokumentację w internecie.

Co ważne, uczniowie uczą się przy tym nie tylko teatru, ale także odpowiedzialnego korzystania z mediów, podstaw marketingu i komunikacji wizualnej. To umiejętności, które przydają się zarówno w sztuce, jak i w codziennym życiu.

Prawo autorskie w teatrze szkolnym

W dzisiejszym świecie, w którym dostęp do informacji jest niemal nieograniczony, bardzo łatwo odnieść wrażenie, że „wszystko już było”. Przeglądamy internet, słuchamy muzyki, oglądamy filmy i czytamy książki, a potem próbujemy stworzyć coś własnego — scenariusz przedstawienia, sztukę teatralną, dialogi na szkolną scenę. I często okazuje się, że gdzieś już widzieliśmy podobny pomysł, temat albo scenę.

To naturalne. Twórczość zawsze wyrasta z tego, co już istnieje. Ale właśnie dlatego w teatrze — także szkolnym — tak ważne jest prawo autorskie. Chroni ono zarówno oryginalnych twórców, jak i tych, którzy chcą tworzyć uczciwie i odpowiedzialnie.

Czym jest utwór i kiedy powstaje ochrona?

Zgodnie z polskim prawem autorskim, utworem jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze — niezależnie od jego wartości, długości czy formy. Może to być dramat, scenariusz, wiersz, piosenka, a nawet koncepcja spektaklu.

Co ważne: utwór jest chroniony od chwili powstania, nawet jeśli nie jest ukończony, ochrona nie wymaga żadnych formalności — nie trzeba go nigdzie zgłaszać, żeby był chroniony.

Oznacza to, że już pierwsza wersja Twojego scenariusza szkolnej sztuki jest Twoim dziełem i podlega ochronie prawa autorskiego.

Teatr szkolny a prawo autorskie

W przypadku teatru szkolnego prawo autorskie dotyczy wielu elementów

jednocześnie: scenariusza lub adaptacji tekstu, muzyki wykorzystanej w przedstawieniu, choreografii, scenografii i kostiumów (jeśli są oryginalne), samego nagrania lub rejestracji spektaklu.

Oznacza to, że przedstawienie teatralne nie jest jednym „dziełem”, ale często zespołem wielu utworów, które mogą mieć różnych autorów.

Dlatego w teatrze szkolnym tak ważna jest współpraca i jasne ustalenie, kto za co odpowiada.

Oryginalność i plagiat – gdzie leży granica?

Prawo autorskie wymaga, aby utwór był oryginalny. Nie może być kopią cudzej pracy. Kopiowanie cudzych tekstów i przedstawianie ich jako własnych nazywamy plagiatem.

Plagiat to świadome przywłaszczenie sobie cudzej twórczości — całości lub fragmentów — i ukrycie prawdziwego autora. W praktyce może wyglądać tak: skopiowanie scenariusza z internetu i podpisanie go swoim nazwiskiem, przepisanie dialogów z książki i uznanie ich za własne, „przerobienie” tekstu bez wskazania źródła.

Plagiat narusza przede wszystkim prawa osobiste twórcy — jego prawo do autorstwa. W polskim prawie może też prowadzić do odpowiedzialności karnej.

Warto pamiętać: nawet niechlujne cytowanie źródeł lub brak przypisów może zostać uznany za poważny problem.

Inspiracja to nie to samo co kopiowanie

W teatrze bardzo często korzystamy z inspiracji. Możemy: przerabiać znane historie, adaptować książki, tworzyć nowe zakończenia klasycznych opowieści. To jest całkowicie legalne — pod warunkiem, że nie kopiujemy cudzej pracy bez zmian i nie udajemy, że jest nasza. Dobrym przykładem są adaptacje teatralne klasyki. Historia może być ta sama, ale sposób jej opowiedzenia — język, sceny, interpretacja — już nowy i oryginalny.

Współtworzenie dzieła – kto jest autorem?

W teatrze bardzo często mamy do czynienia z wieloma autorami jednego spektaklu.

Dobrym przykładem jest historia musicalu *Opera za trzy grosze*, gdzie oprócz głównych twórców pojawili się także tłumacze, autorzy tekstów i osoby współpracujące przy adaptacjach.

W takich przypadkach pojawia się pytanie: kto jest autorem? Odpowiedź brzmi: wszyscy, którzy twórczo przyczynili się do powstania dzieła. Każdy ma swoje prawa — i często także udział w zyskach.

W historii teatru zdarzało się nawet, że spory o autorstwo kończyły się w sądzie,

co pokazuje, jak ważne jest jasne ustalenie ról od samego początku.

Autorskie prawa osobiste i majątkowe

Prawo autorskie dzieli się na dwa podstawowe typy:

Autorskie prawa osobiste: zawsze należą do twórcy, nie można ich sprzedać ani oddać, obejmują prawo do podpisania utworu swoim imieniem lub pseudonimem, chronią więź autora z dziełem.

Autorskie prawa majątkowe: dotyczą korzystania z utworu i zarabiania na nim, można je przekazać lub sprzedać, obejmują np. prawo do wystawiania sztuki, publikacji czy ekranizacji.

W teatrze szkolnym najczęściej nie chodzi o pieniądze, ale o zasady: czy możemy wystawić dany tekst i na jakich warunkach.

Jak chronić swoje dzieło?

Choć prawo chroni utwór automatycznie, warto zadbać o dowody autorstwa. W praktyce może to być: publikacja scenariusza (np. w internecie), zapis z datą stworzenia, wysłanie tekstu do siebie e-mailem lub listem, archiwizacja w instytucjach takich jak ZAiKS.

Nie chodzi o biurokrację, ale o zabezpieczenie swojej pracy.

Dlaczego to ważne w teatrze szkolnym?

Teatr szkolny to miejsce nauki, eksperymentów i kreatywności. Ale też przestrzeń, w której uczymy się szacunku do cudzej pracy.

Znajomość prawa autorskiego: uczy uczciwości twórczej, pomaga unikać nieporozumień, pokazuje, jak działa świat sztuki, przygotowuje do pracy artystycznej w przyszłości.

Sumując, tworząc sztukę teatralną — nawet szkolną — stajemy się twórcami. A każdy twórca ma prawa, ale też obowiązki. Prawo autorskie nie ma ograniczać kreatywności, lecz ją porządkować i chronić.

Bo teatr to nie tylko scena, światło i aktorzy. To także szacunek do pomysłów, słów i pracy innych ludzi — i do własnej twórczości.

Zakończenie

Teatr szkolny bywa często traktowany jako zabawa — i rzeczywiście powinien pozostać przestrzenią radości, wyobraźni oraz twórczej wolności. Nie można jednak zapominać, że nawet najprostsze przedstawienie wymaga pracy, odpowiedzialności, współdziałania i cierpliwości. Pisanie scenariusza, organizowanie prób, tworzenie scenografii, przygotowywanie kostiumów czy nauka roli uczą nie tylko podstaw sztuki teatralnej, ale również umiejętności potrzebnych w życiu: współpracy, samodzielności, kreatywności oraz odwagi wyrażania własnych myśli.

Teatr od zawsze był miejscem rozmowy o świecie, o człowieku i o wartościach. Każda sztuka — nawet szkolna — staje się próbą opowiedzenia czegoś ważnego: o przyjaźni, samotności, wolności, odpowiedzialności, marzeniach czy problemach współczesnego świata. Dlatego tak istotne jest pytanie, które wielokrotnie pojawiało się w tej książce: „co chcemy powiedzieć?”. To właśnie ono stanowi początek każdej prawdziwej pracy twórczej.

Współczesny świat zmienia się bardzo szybko. Rozwój technologii, automatyzacja i nowe formy komunikacji sprawiają, że coraz większego znaczenia nabierają zawody związane z kulturą, wyobraźnią i twórczością. Literatura, teatr, film czy media artystyczne nie są dziś jedynie dodatkiem do życia społecznego — stają się ważną częścią gospodarki i przestrzenią pracy dla tysięcy ludzi. W wielu krajach europejskich teatr pozostaje żywą częścią codzienności, przyciąga widzów, rozwija turystykę i tworzy miejsca pracy dla autorów, aktorów, reżyserów, scenografów, muzyków czy grafików. Możliwe, że podobny rozwój będzie następował również u nas. Być może właśnie szkolne przedstawienie stanie się dla niektórych początkiem dalszej artystycznej drogi.

Jednak nawet jeśli teatr nie stanie się czymś zawodem, doświadczenie wspólnego tworzenia pozostaje czymś niezwykle cennym. Praca nad spektaklem uczy patrzenia na drugiego człowieka, rozwija wrażliwość i pozwala zrozumieć, że sztuka nie powstaje w samotności. Teatr jest zawsze dziełem zespołowym — miejscem spotkania autora, reżysera, aktora, scenografa, muzyka i widza.

W tej książce starałem się pokazać zarówno podstawy pisania sztuki teatralnej, jak i najważniejsze elementy pracy nad jej wystawieniem: organizację prób, pracę reżysera, aktora i scenografa, rolę światła, muzyki i kostiumu, a także kwestie promocji oraz prawa autorskiego. Wszystkie te elementy tworzą razem jedną całość — żywy organizm teatru.

Nie istnieje jeden idealny sposób tworzenia sztuki ani jedna recepta na dobre przedstawienie. Każdy zespół teatralny pracuje inaczej, każdy autor posiada własną wyobraźnię i własny język opowiadania. Dlatego najważniejsze pozostają pasja, uczciwość wobec własnych pomysłów oraz gotowość do pracy.

Jeśli ta książka pomoże choć kilku osobom napisać pierwszą scenę, odważyć się wejść na scenę lub stworzyć własne szkolne przedstawienie — spełni swoje zadanie.

A na sam koniec warto przypomnieć słowa Konstantina Stanisławskiego: „Kochajmy teatr w sobie, a nie siebie w teatrze.”

Bibliografia (wybrane źródła z jakich korzystałem pisząc tę pracę)

Banach Andrzej, *O kiczu*; Wyd. Literackie, Kraków 1968.

Chapelain J. (1593-1674), *Rozprawa o poezji przedstawiającej*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego*, Warszawa 1989.

François Deviant, Krótka historia (scenografia).
https://www.liberation.fr/culture/1997/07/21/bref-historique-scenographie_210456/,

Głowiński M., Okopień A., Sławińska Irena, Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 327.

Iłowski Stanisław, *Vademecum teatru amatorskiego*, Kraków 1986.

Jory Jon, *Przygotowania do wieczoru otwarcia*, https://schooltheatre-org.translate.googleusercontent.com/translate?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc

Kempka Ewa, Kółko teatralne w szkole. Jak to ugryźć. <https://miesiecznik-wobec.pl/kolko-teatralne-w-szkole-jak-to-ugryzc-ewa-kempka/>

Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001;

Kotlarz Piotr, *Sztuka dramaturgii*, Gdańsk 2004.

Kotlarz Piotr, *Teatr szkolny w II Rzeczypospolitej*

Kowzan T., *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, *Dramat i teatr*, Wrocław 1974.

Kleiner J., *Istota utworu dramatycznego*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1, Wrocław 1974.

Krótki przewodnik dla teatralnego dokumentalisty, o p r a c o w a n i e: Dorota Buchwald, Monika Krawul, Janusz Legoń
file:///C:/Users/czytelnik/Downloads/Krotki_przewodnik_dla_teatralnego_dokumentalisty-1.pdf

Krzyżanowski Julian, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1984.

Krzyżanowski J., *Sztuka słowa*, Warszawa 1972.

Kumaniecki Kazimierz, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1987;

Living poets: A new approach to ancient poetry (wybrane, głównie starożytne, teksty dotyczące poezji i dramatu antycznego z przekładami na angielski) <https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Collections>.

Łopatyńska I., *Technika punktu kulminacyjnego w dramacie*, Łódź 1947.

Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

Nagajowa M., *Słowo do słowa*, Warszawa 1982

Nicoll Allardyce, *Dzieje teatru*, tłumaczył Antoni Dębnicki, Warszawa 1977.

Plagiat, Wikipedia. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Plagiat>

Shaw B. , *Kwintesencja Ibsenizmu*, Warszawa 1960.

Sinko Tadeusz, *Literatura grecka*, vol. I.2, Gebethner i Wolff, Kraków 1932.

Skwarczyńska S., *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu*, [w:] *Prace polonistyczne*, Seria VIII, Łódź 1950.

Sławińska I., *Metafora w dramatach Norwida*, [w:] M. Ingot, *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991.

Smith William et al. (eds.), *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London 1890 s.v. Theatrum; źródło: <https://poezja.org/wz/a/teatr-grecja/>

Stanisławski K. S., *Praca aktora nad rolą*, Warszawa 1953.

Theatre_of_ancient_Greece. <https://en.wikipedia.org/wiki/>

Wprowadzenie do scenografii w Cambridge — autorzy: Joslin McKinney i Philip Butterworth, https://assets-cambridge.org.translate.google/97805218/47650/excerpt/9780521847650_excerpt.htm?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc

Życzyński Henryk, *Akcja dramatu*, [w:] *Problemy teorii literatury w Polsce międzywojennej*, Wrocław 1982.

Życzyński Henryk, *Teoria dramatu*, Cieszyn 1922.

Spis treści

Wstęp – s. 3

Kilka uwag osobistych – s. 5

Organizacja pracy oraz kilka ogólnych uwag o pracy twórczej – s. 8

Rozdział I – s. 9

Jak napisać sztukę

- O czym pisać

- Fabuła

- Gatunek

- Konwencja

- Konstrukcja

Czas przedstawienia

b. Podział na akty i sceny

Akty

Sceny

Kompozycja - plan

Motywy i wątki

Akcja

Sposób budowania akcji

Problem wiarygodności sytuacyjnej i psychologicznej. Prawdopodobieństwo akcji

Granice i rozwój akcji

Sposoby zawiązania akcji (Linia dramatyczna – zawiązanie, intryga, perypetie, punkt kulminacyjny, finał)

Sposoby przedstawiania akcji

Wprowadzanie wątków pobocznych

Budowanie napięcia i nastroju w sztuce

Postawy bohatera

Sposoby prezentacji postaci

Rozkład sił walczących. Rozłożenie akcentów

Finał dzieła

Osoby dramatu, charaktery

Liczba aktorów

Didaskalia

Dialog

Monolog

Tempo, pauzy

Inne środki wyrazu

a) Przestrzeń sceniczna

b) Słowo, składnia styl

c) Intonacja

d) Mimika

e) Gest

f) Ruch sceniczny

g) Charakteryzacja

- h) Dekoracje
 - i) Kostium
 - j) Rekwizyty
 - k) Światło (oświetlenie)
 - l) Efekty dźwiękowe
 - ł) Muzyka
 - m) Śpiew
 - n) Piosenki
 - o) Tytuł
 - p) Eksperymenty
- Kilka dodatkowych uwag o pracy twórczej s. 70
Dramaturg a publiczność (krytyka) – s. 72

Rozdział II

Etap II – przygotowania i próby i wystawienia przedstawienia – s. 74

- Tworzymy zespół – s. 75
 - O inscenizacji – s. 76
 - Reżyser – s. 78
 - Scenografia i praca scenografa –s. 82
 - Kostium – s. 87
 - Kostium w teatrze szkolnym – s. 96
 - Dekoracja teatralna – s. 98
 - Oświetlenie i dźwięk – s. 101
 - Światło jako element dekoracji – s. 102
 - Dźwięk i muzyka w teatrze szkolnym – 106
 - Aktor – zawód, który zaczyna się od zabawy – s. 109
 - Praca reżysera w teatrze szkolnym – s. 112
 - Praca aktora nad rolą – 115
 - Promocja przedstawienia i jego późniejsza dokumentacja - 118
 - Prawa autorskie w teatrze szkolnym - s. 122
- Zakończenie – s. 125
Bibliografia (wybrane źródła z jakich korzystałem pisząc tę pracę) - s. 126

W tworzeniu tej książki obok wskazanych lektur oraz osobistych doświadczeń korzystałem również z narzędzi AI – ChatGTP.



Książka „Jak napisać i wystawić sztukę w teatrze szkolnym” jest dostępna na Licencji Creative Commons, Uznanie autorstwa_Bez utworów zależnych 3,0 Polska)



kod_qr_9788395083952.



kod_kreskowy_9788395083952.