

Rozdział II

Monolog w dramacie rosyjskim

Tok wypowiedzi monologicznej w rosyjskiej komedii schyłku XVIII stulecia ukazuje różnorodne sposoby wykorzystania wielu figur poetyckich, zwłaszcza tych, które były charakterystyczne dla mowy oratorskiej i pokrewnego jej monologu tyrady z tragedii klasycystycznej⁷⁸. W komedii rosyjskiej już od tego okresu monolog przejmie rolę obrazującą sprawy ważniejsze niż związane z intrygą i perypetiami bohaterów, mieszcząc w sobie treści, których nie pomieściły dialogi. Występujące w wypowiedziach monologowych figury retoryczne zmieniły więc nieco swoją funkcję artystyczną. Istotą monologów stała się krytyka (państwa, aparatu władzy, sądownictwa), satyra (np. faworytów), polemika literacka, pokazanie aktualnych problemów wysuwanych przez działaczy oświecenia rosyjskiego, moralizatorstwo i dydaktyzm. Ale jak stwierdza Halina Mazurek-Wita:

ważkie zatem, i zwracający na nie uwagę monolog w komedii satyrycznej nie został wcale pozbawiony patosu, którym odznaczał się w tragedii. Z tą wszakże różnicą, że składające się na ów patos środki sztuki oratorskiej wykorzystane tu zostały w celu ośmieszenia, skrytykowania i przez to przyciągnięcia uwagi słuchacza, zainteresowania go daną sprawą i wzbudzenia w nim odpowiednich uczuć⁷⁹.

Do głównych środków retorycznych używanych w monologach w rosyjskiej komedii schyłku XVIII w. należały: wykrzyknienia i zamilknięcia, elipsy, pytania retoryczne, apostrofy, zwroty, niedopowiedzenia, porównania, aluzje, eksklamacje, hiperbole. Dodatkowym elementem retorycznym był często stosowany do scharakteryzowania bohatera sposób mówienia postaci (manieryczność, nienaturalność). Halina Mazurek-Wita dodaje:

W komedii satyrycznej tendencje moralizatorskie przejawiały się nie tylko w monologu-perswazji, skierowanym do jakiejś osoby, nie tylko w monologu nasyconym sentencjami i powiedzeniami, lecz także w monologu zbudowanym na zasadzie rozmowy z samym sobą. Tego typu wypowiedź monologiczna składająca się z pytań, odpowiedzi, niedomówień i wykrzyknień przedstawiała próbę wyperswadowania przez mówiącego czegoś sobie samemu; była skonstruowana z argumentów za i przeciw jakiejś sprawie, decyzji itp. Jednakże, jak łatwo się domyślić, celem takiej perswazji było przekonanie nie tylko siebie samego, ale przede

⁷⁸ H. Mazurek-Wita, *Figury retoryczne w monologu osiemnastowiecznych komedii satyrycznych*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, nr 8/1985, s. 7–18.

⁷⁹ Ibidem.

wszystkim odbiorcy, przekazanie poglądów autora komedii. Nierzadko także taki monolog dialogiczny prowadzony był w tonie mniej poważnym, a jego zadanie sprowadzało się jedynie do stworzenia komicznych sytuacji, rozbawienia publiczności, ośmieszenia niektórych postaci występujących w sztuce. I w tym wypadku najważniejszym środkiem artystycznym pomocnym celom komicznym okazały się figury retoryczne. Niedomówienia najczęściej wyrażały zdziwienie i strach z powodów, które wcale budzić tych uczuć nie powinny; pytania retoryczne podkreślały wielką wagę jakiegoś błędnego zdarzenia, a pozorne odpowiedzi dotyczyły czegoś zupełnie innego; konstrukcje eliptyczne burzyły prawidłową budowę zdania tylko i wyłącznie w celach humorystycznych⁸⁰.

Monolog w rosyjskim dramacie XVIII w.:

- odzwierciedla stan ducha bohatera,
- ukazuje przełom w konstrukcji psychologicznej bohatera i dokonywanych wyborach,
- ma decyzyjny charakter,
- wpływa radykalnie na zwrot w przebiegu zdarzeń⁸¹.

Monolog w rosyjskim dramacie XIX w.:

- zmienia kształt artystyczny,
- obrazuje większą dojrzałość postaci,
- sięga w głąb duszy bohatera,
- w romantyzmie otrzymuje nazwę spowiedzi,
- wyraża najczęściej niezadowolenie z otaczającej rzeczywistości, pogardę dla przyziemności i małostkowości, rozczarowanie miłością i przyjaźnią,
- dotyczy w równym stopniu postaci głównych i drugoplanowych, pozytywnych i negatywnych⁸².

W monologach postaci (podobnie jak w dialogach i uwagach odautorskich) mieszczą się pobudzające do rozwoju akcji „momenty”, odpowiednio w zadanym kierunku wzmacniając ich napięcie albo na odwrót, osłabiając je⁸³.

Monologi wygłaszane w dramacie przez bohaterów w pojedynkę, sam na sam ze sobą, ujawniają swój czysto sceniczny odbiór wyniesienia na wierzch mowy wewnętrznej. Mowa w dziele scenicznym nierzadko traci charakter artystyczno-liryczny lub oratorski. Bohater skłonny jest wypowiadać się jak improwizatorzy: poeci albo doświadczeni oratorzy⁸⁴.

⁸⁰ Ibidem, s.16.

⁸¹ H. Mazurek-Wita, *Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747–1825)*, Wyd. UŚ, Katowice 1993, s. 22.

⁸² Ibidem, s. 89.

⁸³ А.В. Щитов, *Моделирование потенциала представления в драматах Н. Эрмана и М. Булгакова («Мандат» и «Дни Турбиных»)*, tłum. M. Pietrzak, „Сибирский филологический журнал”, nr 3/2008, s. 68–74.

⁸⁴ *Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины*, pod red. Л.В. Чернец, tłum. M. Pietrzak, <http://taviak.ru/distance/wp-content/uploads/2014/>

W sztuce *Путник* (1911), będącej psychodramą w jednym akcie, Walerij Jakowlewicz Briusow zestawia tyradę z milczeniem. W wielu dziełach mowa monologiczna wygłaszana jest przez bohaterów przed słuchaczami, którzy milczą albo ich nie słyszą, wstępując w głęboki wewnętrzny dialog z samym sobą i właśnie ten dialog określa utrzymanie dramatyzmu w sztuce, ochraniając intrygę do samego końca, a niespodzianka finału przydaje danej sztuce specyficznego zainteresowania tym dziełem⁸⁵.

2.1. Elementy kompozycyjne monologu

Mowę sceniczną postaci w monologach charakteryzują następujące elementy językowe:

- prozodyczna kontrastowość,
- swoista normatywność (norma to nie cały językowy system, lecz tylko jego część wykorzystana do zbudowania danej postaci sceniczej, a nie jedynie dramatycznej),
- wyrazistość związana z indywidualną, niepowtarzalną mową aktora oraz jej prostota zrodzona z prawdy życia w roli,
- ekspresywność mowy (wyrazistość) scenicznego tekstu monologowego, którą określa wybór środków językowych (stylizacji) będący w zgodności z celami i zadaniami komunikacji,
- nominatywność znaczenia,
- tematyczność (tematyczne znaczenie),
- pauzowanie (synktyczne, emfaticzne: od bardzo krótkich do kulminacyjnych),
- logika wypowiedzi (logiczna analiza, porządek słów),
- intonacyjność (rysunek intonacyjny),
- frazowanie, akcentowanie (w słowie i w zdaniu),
- podtekst, odniesienie mówiącego (postaci i roli) do opisywanych rzeczy i ich ocena⁸⁶.

2.1.1. Głos

Audialny plan w sztuce Michaiła Bułhakowa *Dni Turbinów* „dźwięczy” w mowie bohaterów, niejako „dźwigając” ich działania. Bohaterowie przysłuchują się dźwiękom wewnętrznego świata, starają się zrozumieć impulsy wychodzące z głębin ich

obshcheobrazovatelnye_distipliny/Literatura/Chernec.pdf [dostęp 15.07.2019], s. 61.

⁸⁵ Р. Томарино, *Монолог как диалог в русской литературе XIX – начала XX века*, tłum. M. Pietrzak, „Философский Полилог”, nr 2 (2017), s. 183–187.

⁸⁶ Е.В. Великая, *О фоностилистических особенностях сценической речи*, tłum. M. Pietrzak, „Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация”, nr 1/2008, s. 43–49.

duszy. Mowa i monologi związane są z wyrażeniem emocjonalno-psychologicznego położenia bohaterów. Świat dźwięków i świat psychologicznego położenia w sztuce można rozpatrywać jako jedną dynamiczną strukturę związaną z problemami ludzkiego doświadczenia. Wizualny porządek ma w sztuce Bułhakowa znaczenie foniczne. W ciągu audiowizualnych znaczeń znajduje się symbolizacja, rozszerzająca asocjatywny ton, a bytowy porządek sztuki wiąże się z porządkiem egzystencjalnym⁸⁷.

We współczesnym dramacie rosyjskim podobnie jak w dramacie europejskim autorzy coraz częściej rezygnują z podziału dramatu na akty, sceny, z wykazu postaci. Nieustannie poszukują nie tylko nowych zapisów tekstu, ale minimalizują liczbę bohaterów, dążąc do maksymalnego kontaktu z odbiorcą. Badacze (Tatiana Semjan, Natalia Maliutina) zwracają uwagę na rolę głosu w dramacie. Głos jest nośnikiem mowy na scenie i samoświadomości, często stając się czynnikiem modyfikującym dramat i sposób jego wystawienia. We współczesnych sztukach zostaje on często oddzielony od fizycznej postaci. Może on funkcjonować wewnątrz przestrzeni świata przedstawionego w utworze, pojawiając się poza sceną, na zewnątrz przestrzeni, istniejąc na scenie lub poza nią. Przykładem jest np. twórczość Nikołaja Kolady, dowodzącego, że „teatr współczesny dzięki wielofunkcyjności głosu coraz bardziej poszerza interpretacyjne możliwości ekspresji wystawianych dzieł”⁸⁸.

2.1.2. Milczenie

W dramacie *Mewa* Anton Czechow w didaskaliach napisał słowo *pauza* 36 razy w różnorodnych kontekstach. Pauza w dramatach Czechowa pełni następujące funkcje:

- dramatyczną (podkreśla słowa postaci, przyciąga uwagę widzów, nadaje słowom ważność),
- muzyczną (nadaje dynamiczności działaniom w ważnych momentach),
- luki, w której wyraża się myśl, której postać nie może zwerbalizować słowami; podkreśla te momenty, kiedy słowami nie można wyrazić uczuć i położenia człowieka.

Pauza, chociaż jej miejsce w dramacie często jest przez reżyserów ignorowane, jest ważną częścią sceniczną realizacji, dynamizuje bowiem poszczególne sceny. Pauza rozszerza semiotyczny obszar sztuki i funkcjonuje jako wewnętrzny świat autora i reżysera. Każdy reżyser po swojemu realizuje pauzy w przebiegu swojej realizacji, dając swoją indywidualną informację o emocjonalności postaci na scenie. Często te trzy funkcje pauzy są nierozdzielne. Pauza podobnie jak słowa, gesty, mimika aktorów odgrywa ogromną rolę w rozumieniu sztuki przez widzów. Jak różnorodne może być wykorzystanie pauzy przez reżyserów dokonujących realizacji tego

⁸⁷ A.B. Щитов, *Моделирование потенциала представления в драмах...*, op. cit., s. 73–74.

⁸⁸ T. Stepnowska, *Labirynt współczesnych teorii dramatu*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Linguistica Rossica”, nr 11/2015, s. 124–126.

samego dramatu świadczą realizacji *Mewy* W.N. Draganowa z 1999 r. w Małym Teatrze, Olega N. Jefremowa z 2001 roku w MChAT i Marka A. Zacharowa z 2005 r. dla kanału telewizyjnego «Культура»⁸⁹.

Jednym z elementów konstruujących retorykę monologu jest milczenie. Anna Krajewska proponuje następującą charakterystykę milczenia:

milczenie jest częścią aktu komunikacyjnego, dającą się określić jedynie w konkretnej „grze językowej” łącznie z innymi środkami wyrazu (słowo, ruch, gest, mimika). Niekiedy sens jego użycia precyzuje konwencja, a więc do jednoznacznego odczytania potrzebna jest znajomość określonych reguł kulturowych. Milczenie zachodzi w przypadku braku aktu werbalizacji, ale także realizuje się w mówieniu. Tak rozumiane milczenie jest nie tylko symptomem, lecz zarazem pewnym zachowaniem, które jest równie informacyjne jak wszelkie inne formy działania postaci dramatycznej⁹⁰.

Fakt, iż język dramatu jest przeznaczony do realizacji głosowej, pozwala na przeciwstawienie ciągu fonicznego okalającej go ciszy (Teresa Dobrzyńska). Zapadające po słowach lub poprzedzające je milczenie nie jest tylko czymś „naturalnym”, a więc brakiem głosu, ale istotną, nacechowaną semantycznie, częścią utworu. A więc w milczeniu mieści się pewna zawartość myślowa i uczuciowa należąca jeszcze do tekstu. Doskonałym tego przykładem jest zakończenie *Wiśniowego sadu* Czehowa, kiedy stukot siekier działa podwójnie przygnębiająco i wyraziście wówczas, gdy rozlega się w przestrzeni pozbawionej innych odgłosów, odbija się o ściany opuszczonego domu, dociera do uszu prawdziwie samotnego Firsza. I ów dźwięk stuku siekier skontrastowany z milczeniem starca zastępuje słowa⁹¹. Można więc stwierdzić, iż:

Wiele monologów zaczyna się od ciszy i to nie tylko tej naturalnej, potrzebnej do skupienia czy zastanowienia się, jak zacząć wypowiedź; są to monologi podejmujące wątki już przemyślane, nawiązują do stadium mowy wewnętrznej, nie zwerbalizowanej. Milczenie pozwala bardziej koncentrować uwagę, wyzwalać napięcie psychiczne, stąd jego szczególna rola w tak eksponowanych miejscach w dramacie jak początek i koniec⁹².

2.1.3. Ciało aktora

Wsiewołod Meyerhold w odniesieniu do aktora biomechanicznego pisał, iż istotą jego działania jest świadomość własnego ciała i otaczającej go przestrzeni i chociaż biomechanika teatralna rozumiana jest jako koncepcja treningu aktorskiego, to:

u jej podstaw leżą dwa przekonania: o specyficznej kondycji aktora jako twórcy i tworzywa w jednym, jako artysty, dla którego materiałem jest jego własne ciało, oraz o tym,

⁸⁹ Дж. Б. Костелло, *Значение и функции паузы в пьесе А. П. Чехова «Чайка»*, tłum. M. Pietrzak, „Язык и текст langpsy.ru”, nr 3/2017, t. 4, s. 3–11.

⁹⁰ A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 5 (41)/1978, s. 140–152.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem, s. 144.

że ciało jako maszyna biologiczna jest zbudowane logicznie i w całości daje się zrozumieć i racjonalnie organizować. Celem biomechaniki była racjonalizacja i uniwersalizacja procesu twórczego, który miał być oparty na uświadomionych i jawnych zasadach konstrukcyjnych⁹³.

Aktor świadomie czuje i rozumie, jak działa jego ciało, jego poszczególne elementy i całość, jak będzie się ono poruszało w przestrzeni, jak będzie współdziałało z każdym swoim elementem oraz jak zostanie usytuowane wobec scenografii. Aktor musi wziąć pod uwagę zależności przestrzenne na samej scenie, a więc musi mieć świadomość, jak przebiega łączność i interakcje jego ciała ze scenografią, która staje się dla niego niejako „klawiaturą”, tym samym zyskując łączność z przestrzenią⁹⁴.

Formalne i filozoficzne aspekty teorii Jerzego Grotowskiego dotyczące pracy aktora nad sobą znalazły w Republice Południowej Afryki lat siedemdziesiątych XX w. podatny grunt i dopasowane zostały do potrzeb i uwarunkowań południowoafrykańskiego teatru niezależnego, który powstawał w erze apartheidu. Teoria i praktyka Grotowskiego, w połączeniu z elementami rodzimego teatru afrykańskiego, doprowadziła do powstania „workshop theatre”, czyli teatru warsztatowego, ale wszystko, co odnosi się tego sposobu pracy, śmiało można odnieść do każdego rodzaju pracy nad rolą współczesnego aktora:

Esencją pracy aktora było ciągłe dążenie do samopoznania – zdzieranie własnych społecznych masek – w kontakcie z rolą. Spotkanie z Innym, obecnym w odgrywanej postaci, miało umożliwiać introspekcję. Konfrontacja z rolą zmuszała do przejścia tożsamości granej postaci. Jeśli odzwierciedlała ona pewne aspekty osobowości aktora, „przejęcie” jej „ja” nie stanowiło dla aktora problemu. Z kolei, jeśli jakiś element postaci (a więc nowo przyjętej przez aktora tożsamości) był mu obcy, zostawał on zanegowany. W ten sposób praca nad rolą umożliwiała odkrywanie tych elementów własnego „ja”, które pozostawały głęboko ukryte, wyparte. To z kolei pozwalało na zobjektywowanie „maski”. Własna, społecznie przyjęta tożsamość stawała się czymś zewnętrznym, istniejącym obiektywnie i dzięki temu dającym się krytycznie przeanalizować. Samopoznanie było jednocześnie ciągłym „aktem transgresji” – zmuszało aktora do konfrontowania prawdy o sobie, do zrzucenia masek ograniczających i fałszujących głębokie „ja” i do odsłonięcia własnej intymności⁹⁵.

W procesie transformacji strukturalnych rodzimych elementów, dramat na przełomie XX i XXI wieku dochodzi do kresu, za którym rozpoczyna się rozpad immanentnych elementów: deformacja konfliktu, „deheroizacja” bohatera, rozmycie koncentracji działań dramaturgicznych poprzez epizację albo liryzację dramatu, dyskredytacja tradycyjnych gatunków. Wszystkie te tendencje stają się podstawowymi

⁹³ M. Jabłońska, *Rytm przestrzenny odbywający się w czasie*, „Polish Theatre Journal”, nr 2(6)/2018, s. 5.

⁹⁴ Ibidem, s. 10.

⁹⁵ E. Dynarowicz, *Jerzy Grotowski w teatrze południowoafrykańskim: „teatr ubogi” i południowoafrykański „teatr warsztatowy”: workshop theatre*, „Rocznik Komparatystyczny”, nr 1/2010, s. 204.

mechanizmami wyrażenia autorskiej pozycji w „nowym dramacie”⁹⁶. Współczesną dramaturgię charakteryzuje ograniczona liczba postaci, np. do jednego bohatera, przechodzenie wypowiedzi w monolog przetykany tekstowymi blokami. Coraz częściej teksty, za względu nie tylko na swoją nowatorską budowę, ale i układ czcionek i znaków odautorskich zapisywanych na stronach sztuki oraz nowych dramaturgicznych funkcji replik i odautorskich didaskaliów nabierają charakteru performatywnego i jest to najważniejsza cecha dramatu współczesnego, a dominującym narzędziem jego realizacji staje się aktor i jego ciało, tekst bowiem dla aktora jest jak szkielet i ciało. Dzięki aktorowi tekst ożywia się, zaczyna oddychać i to ciało aktora, wychodzącego na scenę „mówi” do widza, dlatego widz musi nauczyć się „czytać ciało aktora”⁹⁷.

Rosyjski Teatr.doc jest teatrem niejednorodnym stylistycznie i artystycznie. Teatralne, a więc dramatyczne są tylko jego sceniczne realizacje: aktorskie i autorskie odczytywania albo rozgrywane aktorsko czytania tekstu na scenie z elementami dramatyzacji i teatralizacji. Dramatyczny konflikt w przedstawieniach tego teatru nie jest tak widoczny. Dokumentalny teatr jest znany z realizacji Iwana Wyrypajewa (*Кислород*), Jeleny Isajewej (*Док.тор*), z dokumentalnych projektów braci Wiaczesława i Michaiła Durienkowych (*Жить и умереть в Тольятти, Сыночки-матери*)⁹⁸.

2.1.4. Osobowość aktorska

Elementem niewątpliwie wpływającym nie tylko na budowanie postaci w monologu, ale i w całej roli jest osobowość aktorska. To ona nadaje roli niepowtarzalnych rysów interpretacyjnych i wykonawczych, bardzo często stanowiących o wymowie nie tylko granej roli, ale całego dzieła scenicznego lub filmowego. Dla aktora, poszukującego w danej roli odmiennych od granych wcześniej przez innych aktorów kontekstów, znaczeń, pól interpretacyjnych czy środków ekspresji wykonawczej, dana rola to również pole do poszukiwania i odkrywania własnych możliwości aktorskich oraz sposób na wykorzystanie zdobytego doświadczenia. W przypadku monologu jest to o tyle istotne, że właśnie w nim aktor może pokazać nowe, nie odkryte w innych interpretacjach postaci i scenicznych realizacjach cechy jej osobowości, psychiki, motywy działania oraz zaprezentować cały wachlarz aktorskich umiejętności, czego nie można było lub nie udało się odsłonić i uwydatnić w scenach dialogowych. Często graną postać w pełni buduje się właśnie na bazie o jej monologu lub sumy monologów. Tym samym nie tylko uwiarygodniając graną postać, ale i budując

⁹⁶ О. Журчева, *Формы выражения авторского сознания в новейшей русской драме*, tłum. M. Pietrzak, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica”, nr 7/2014, s. 280–285.

⁹⁷ Т. Семьян, *Перформативные особенности текста в современной драме*, tłum. M. Pietrzak, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*, pod red. W. Supa, Wyd. UwB, Białystok 2013, s. 506–515.

⁹⁸ О. Журчева, *Формы выражения авторского...*, op. cit.

swoją aktorską wiarygodność. Często wpływa to w odbiorze scenicznym na rozumienie przez widza granej postaci jako „utożsamianie się” z rolą.

Taką osobowością był niewątpliwie w rosyjskim teatrze i w filmie Innokentij Smoktunowski, o którym wiele osób mówiło „Wielki”. Często twierdzono, że kto raz ujrzał oczy Smoktunowskiego, już nie mógł ich zapomnieć. Były one wyrazem jego bólu i zdziwienia, zagubienia i dumy. I to w jego przypadku sprawdzało się twierdzenie A. Czechowa, że oczy są lustrem duszy. A dusza aktora była bez wątpienia na zawsze poraniona. Teatrológ Aleksiej Bartoszewicz tak mówił o jego aktorstwie:

On był oczywiście absolutnie genialnym aktorem, subtelnym, z nieskończenie dostojewskimi głębiami [głębiami postaci z powieści F. Dostojewskiego – przyp. M.P.], z prze-rażającą chorobliwością wewnętrzną, skrytej, z jakiejś to najgłębszej, wieloznaczności. Ja bym powiedział, że terazniejsza wielkość Smoktunowskiego leży w tym, że do jego bohaterów nie można odnieść pojęcia *zły-dobry*. I to był cały przewrót dla rosyjskiego myślenia [o takim podejściu do bohatera i granej postaci – przyp. M.P.]. On był w tym unikalny⁹⁹.

Pisarz Anatolij Kim wspominał jedną z ról aktora:

Wiele różnych twarzy i masek zaobserwowałem u tego genialnego aktora. I nie wiem do dzisiaj, która jego maska była najbardziej aktualna i jedyna w swoim rodzaju. Dla mnie on był moim dobrym Carem. Tak zacząłem go nazywać go spektaklu w Teatrze Małym, kiedy udało mi się na koniec zobaczyć spektakl *Царь Федор Иоаннович*. Tej nocy, wróciwszy do domu, ja już do rana nie spałem i, jeszcze nie mogąc dojść do siebie po wielkim duchowym wstrząsie, napisałem do niego list. I w nim pierwszy raz nazwałem go swoim dobrym Carem¹⁰⁰.

2.1.5. Przestrzeń sceniczna

Wczesne muzyczne przeróbki dzieł klasycznych dla teatru dramatycznego *Król Lir* Milija A. Bałakiriewa, *Hamlet* Piotra Czajkowskiego, *Maskarada* Aleksandra K. Głazunowa mogły funkcjonować jako odrębne dzieła muzyczne. O muzyce, jako elemencie wchodzącym w całościową inscenizacyjną koncepcję konkretnego przedstawienia, mowy jeszcze nie było. Muzyka wchodziła do spektaklu w czasie uwertury, antraktów i wstawionych numerów, była oddzielona od samego działania scenicznego. Muzyka nie odzwierciedlała myśli dramaturgicznej. Dopiero reforma Stanisławskiego była nakierowana na możliwość zespolenia na scenie jednego artystycznie całościowego spektaklu, w którym wszystkie komponenty, włączając muzykę, przenikały się, wychodząc i spełniając idee danej sztuki. W teatrze dramatycznym zaczęła funkcjonować „muzyka życia”, realnie dźwięcząca, wykorzystywana przez dramaturgów i reżyserów dla podkreślenia stawianych zadań scenicznych. Stanisławski

⁹⁹ Г. Смоленская, *Что он Гекубе? Что ему Гекуба?*, tłum. M. Pietrzak, „СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР”, nr 5-205/2018, s. 125.

¹⁰⁰ Ibidem.

odżegnywał się od niemożności oddzielenia człowieka od świata dźwięków, przybliżenie świata dramatu do realnego świata było dla niego czymś oczywistym. Muzyczne elementy organicznie wchodziły w życie emocjonalnego świata istniejącego na scenie. Muzyka w teatrze realistycznym podkreśla „życie ludzkiego ducha”, opisuje duchowe rozterki bohaterów, nie odstaje od tekstu, obrazuje myślowe elementy, podkreśla tekst, dopełnia go, staje się jego ilustracją lub znajduje się w kontraście do niego. Jest środkiem emocjonalnego i psychologicznego oddziaływania na widza¹⁰¹.

Przedmioty w przedstawieniach Wsiewołoda Meyerholda spełniały określony cel, konkretyzowały słowo i gest aktora, służyły rozwojowi i komentowaniu jego gry. Gra przedmiotami była mocnym środkiem urzeczywistniania „neorealizmu”, jasnego i prostego określania postaci sztuki, a jednocześnie podkreślania poszczególnych replik. Precyzyjne zsynchronizowanie działań scenicznych aktorów i ich technika aktorstwa pomagały całkowicie spożytkować pomysły reżyserskie dla podkreślenia tekstu oraz dla artyzmu aktorskiego. Aktorzy w inscenizacjach Meyerholda dokonanych po rewolucji październikowej poruszali się jakby po niewidzialnych płaszczyznach pionowych, grali dwuwymiarowo¹⁰².

2.1.6. Widz

Konstanty Puzyna, w tekście *Kilka słów o teatrze politycznym* zwrócił uwagę, że twórcy wielkiego teatru politycznego jak Wsiewołod Meyerhold czy Erwin Piscator niezbyt wielką wagę przykładali do sprawy wierności autorowi tekstu, zgodności inscenizacji z intencjami utworu, a nawet pozwalali sobie na poważne odejście od myśli autorskiej, byleby wywołać „iskrę”, czyli reakcję polityczną widowni, która decyduje o zaistnieniu teatru politycznego. Puzyna pisał, że:

głównym problemem teatru politycznego nie jest problem politycznej dramaturgii, ani nawet jej politycznej interpretacji scenicznej. Że najważniejszy jest tu problem kontaktu między sceną a widownią, spięcia, które sprawiają, że widownia zaczyna się angażować politycznie w spektakl¹⁰³.

Tak więc, głównym czynnikiem decydującym o politycznym charakterze przedstawienia jest zaangażowanie emocjonalne widzów w pokazywane treści i emocjonalny odbiór treści. Emocje widza stają się najważniejszym elementem składowym na linii komunikat-odbiorca i to nie tylko w odniesieniu do teatru politycznego, stają się również istotnym elementem monologu wygłaszanego na scenie, który albo widza przekona do racji granej postaci albo pozostawi obojętnym.

¹⁰¹ И.Е. Моторина, *Музыка в театральном синтезе: реалистический и условный театр*, tłum. M. Pietrzak, „Грамота”, nr 5(31)/2013, s. 138–140

¹⁰² W.J. Dobrowolski, *Aleksander Ostrowski i jego „Las”*, Program teatralny – A. Ostrowski *Las*, Państwowy Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, Kraków 1963.

¹⁰³ K. Puzyna, *Kilka słów o teatrze politycznym*, Program teatralny – Sofokles *Antygona*, Państwowy Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie, Olsztyn 1980.