

Dramat

dr Krzysztof Gajewski

Spis treści

Struktura utworu dramatycznego	1
Środki wyrazu	1
Bohaterowie dramatu	1
Fabuła, czas, przestrzeń	1
Monolog i dialog	2
Tekst główny i tekst poboczny	2
Historia dramatu	2
Tragedia grecka	2
Arystotelesowska teoria tragedii	2
Komedia	3
<i>Commedia dell'arte</i>	4
Średniowieczne dramaty religijne	4
Dramat mieszczański	4
Dramat romantyczny	5
Dramat XX wieku	5

Struktura utworu dramatycznego

Czy dramat jest rodzajem literackim? Zdania na ten temat są podzielone. Zwolennicy tradycyjnej literackiej teorii dramatu zostali wyparci przez reprezentantów ujęcia teatralnego, wedle którego dramat miałby być gatunkiem pogranicznym między sztuką słowa a teatrem, język byłby tylko jednym z tworzyw dramatu, obok gestu, mimiki, scenografii, kostiumów, etc. Właściwą zatem i pełną formą istnienia dramtu jest realizacja sceniczna, niepowtarzalna ze swej istoty i nie dająca się utrwalić. W myśl ujęcia literackiego dramat byłby przedmiotem badania teorii literatury, wedle ujęcia dramatycznego – przez dyscyplinę osobną, zwaną teatrologią. Kluczową w teatrologii koncepcją jest teoria partytury teatralnej, na mocy której tekst dramatyczny funkcjonuje niczym partytura w muzyce filharmonicznej, a badacze dramatu powinni skupić się na badaniu wykonania dramatu, a więc widowiska teatralnego.

Wato jednak pamiętać o tym, że istnieją **dramaty niesceniczne** (*Lesendrama*), pisane bez przeznaczenia na scenę, bez liczenia się z realiami inscenizacyjnymi rzeczywistego teatru (np. S. Żeromskiego, *Róża. Dramat niesceniczny*). Jednak nawet dramat niesceniczny może zostać po adaptacji wystawiony (co stało się w przypadku *Róży* Żeromskiego po raz pierwszy w całości w reżyserii Wilama Horzycy i Leona Schillera w roku 1926 w Warszawie).

Środki wyrazu

Świat przedstawiony jest pokazany w dramacie bezpośrednio, bez filtra, jaki w epice stanowi narrator, a w liryce – podmiot liryczny. Widzimy przedstawiane wydarzenia na własne oczy, a ich tworzywem nie są abstrakcyjne słowa i zdania, ale żywi aktorzy i realne rekwizyty.

Z użycia takiego środka przekazu wynikają liczne ograniczenia, ujęte całościowo jako wymogi sce-

niczne. W teatrze antycznym pozbawionym ruchomych dekoracji do wymogów scenicznych należała jedność miejsca akcji.

Geneza dramatu jako środka wyrazu wywołuje do dziś żywe kontrowersje. Tradycyjnie wywodzi się teatr europejski z teatru starożytnych Greków, którzy wystawiali tragedie i komedie w czasie Dionizjów obchodzonych na terenie Attyki. Jako bezpośrednie źródło teatru polskiego uznaje się średniowieczny teatr liturgiczny.

Bohaterowie dramatu

W badaniach teatru istnieje tradycyjna klasyfikacja na **typ i charakter**. Typ, występujący w teatrze średniowiecznym czy dramacie z nurtu klasycyzmu francuskiego, byłby postacią bez przynależności społecznej, everymanem. Charakter zaś to postać tego rodzaju, jakie pojawiały się w komedii *dell'arte*, czyli personifikacje jednej lub kilku cech charakteru.

Typ i charakter zostają w trakcie ewolucji dramatu europejskiego wyparci przez **postać** teatralną, która pojawiła się w romantyzmie, jako przejaw nowego sposobu rozumienia jednostki ludzkiej jako niepowtarzalnego indywiduum. Postać posiada swoją osobowość, wydaje się bardziej żywa, zarysowana jest nieco bardziej szczegółowo (Figaro, pani Dulka).

W dramaturgii XX wieku mówi się o **bohaterze zdeintegrowanym**, stanowiącym chaotyczny zespół postaw, dążeń, przyzwyczajzeń, nawyków (bohaterowie Becketta, Ionesco, Mrożka, Różewicza).

Fabuła, czas, przestrzeń

Fabuła dramatu jest zwykle jednowątkowa, ma charakter akcji zmierzającej do rozwiązania **konfliktu dramatycznego**. Jedność akcji pozostała właściwie jedynym żywym elementem antycznego dziedzictwa spośród zasady trzech jedności. Jedność czasu i miejsca zarzucono w dużej mierze za

sprawą Szekspira, który z kolei oddziałwał na dramat romantyczny. Szekspir bardzo swobodnie operował czasem i przestrzenią, podczas gdy francuski klasycyzm rozluźniał rygor jedności czasu do jednej doby.

W akcji dramatycznej wyróżnia się dość umownie pięć faz: **ekspozycja, rozwinięcie, punkt kulminacyjny, perypetia i rozwiązanie**. Ten schemat budowy akcji realizowany jest najwierniej w antycznej tragedii i komedii, w dramacie mieszczańskim oraz we współczesnym repertuarze popularnym. Nie podlega takiej strukturalizacji dramat Szekspirowski, romantyczny i poetycki czy groteskowy dramat współczesny.

W tradycyjnym dramacie przekonania autora mogły być wyrażone tylko pośrednio poprzez akcję i postaci. We Francji w XIX w. powstał gatunek sztuki z tezą (*pièce à thèse*). W skład postaci sztuki z tezą wchodził **rezoner**, czyli postać, która reprezentowała poglądy autora.

Monolog i dialog

Formy językowe, które odnajdziemy w dramacie, to przede wszystkim dialog i monolog. **Monodram** składa się w całości z jednego monologu. W dramacie brak głosu narratora, którego znamy z pozostałych rodzajów literackich. Tym niemniej nie każdy utwór składający się z monologu lub dialogu będzie dramatem – może być dialogiem filozoficznym lub niekonwencjonalną powieścią (T. Parnicki, *Zabij Kleopatrze*). Z kolei monolog sceniczny traci w pewnej mierze na znaczeniu w dramaturgii współczesnej ze względu na swój silnie konwencjonalny charakter, zwłaszcza skrajny przypadek — **monolog na stronie** — i pojawia się głównie na prawach groteski (Beckett, Gombrowicz). Formą pośrednią między monologiem i dialogiem jest tyrada, czyli obszerna, bliska monologowi kwestia dialogowa.

We francuskim dramacie klasycystycznym styl wypowiedzi postaci był jednolity i wysoki, bohaterowie wypowiadali się w kunsztownych frazach wersyfikacyjnych. Inaczej w komedii tego czasu (Molier) czy u Szekspira, gdzie styl wypowiedzi był zróżnicowany a czasem nawet indywidualizowany (postaci szlachetne przemawiały stylem wysokim, postaci z gminu — stylem niskim, prozą). Tendencja do indywidualizacji języka wzmaga się w dramacie realistycznym, naturalistycznym i psychologicznym. Zróżnicowanie stylistyczne nie posiada natomiast dużego znaczenia w dramacie romantycznym, poetyckim, filozoficznym czy symbolistycznym. (Eliot, Ghelderode, Brandstaetter, Zawieyski). W dramacie groteskowym styl pozwala parodystycznie odnieść się do istniejących form dramatu (Ionesco, Mrożek).

Tekst główny i tekst poboczny

Didaskalia w dramacie klasycznym występowały w ograniczonym zakresie, często wskazówki inscenizacyjne umieszczano w wypowiedziach postaci (co znajdziemy jeszcze u Szekspira). W wielu dramatach współczesnych didaskalia rozrastają się i autonomizują (George Bernard Shaw, Stanisław Wyspiański, Jan August Kisielewski, Adolf Nowaczyński). Pisane wierszem didaskalia Wyspiańskiego wskazują na tendencję do niesceniczości.

Historia dramatu

Starożytność przekazała nam tylko dwa gatunki dramatyczne: tragedię i komedię. Oba przynależały do kultury oficjalnej i były finansowane przez państwo. W średniowieczu ukształtował się gatunek odmienny, o genezie ludowej i nieoficjalnej. **Komedia rybałtowska**, która z dużym realizmem odtwarzała zdarzenia dnia codziennego, była przykładem teatru ludowego w Polsce. Jej włoskim odpowiednikiem była *commedia dell'arte*. Jako czynniki gatunkotwórczy w dramacie oddziaływała również liturgia kościoła katolickiego, wokół której wykryształizowały się tak ważne gatunki jak **misterium** i **moralitet**.

Tragedia grecka

Tragedia wywodzi się z obrzędów ku czci Dionizosa, patrona kultów ekstazy. Ślady rytuału dają się odnaleźć zwłaszcza u najstarszego z tragików, Ajschylosa, natomiast u Sofoklesa i Eurypidesa tragedia ulega stopniowej laicyzacji. Realizowana w tragedii kategoria tragizmu dla Greków polegała na przemożnej mocy Fatum ciężącego nad losami ludzi, a nawet bogów, która prowadzi do zawiązania się konfliktu tragicznego, czyli nierozstrzygalnego sporu między dwoma nierównymi i wykluczającymi się wzajem wartościami (Goethe: przeciwieństwa bez ugody).

Struktura tragedii greckiej była stała. Rozpoczął ją **prolog**, czyli scena dialogu wprowadzającego w akcję, poprzedzająca wejście chóru. Następował kolejno **parodos**, czyli wejście chóru i pierwsza jego pieśń. Następnie od trzech do pięciu razy pojawiała się sekwencja **epejsodion** — **stasion**, czyli akcja dramatyczna — pieśń chóru, jak zastrzega Arystoteles, bez anapestów i trochejów. Każdy epejsodion składał się z kolei ze **strofy**, z **antystrofy** oraz z **epodosu**. Po rozwiązaniu węzła tragicznego tragedia kończyła się **eksodosem**, czyli finalnym występem chóru i jego zejściem.

Wyróżnia się grupę **tragedii ajtiologicznych** od *aition*, czyli pamiątka, które wyjaśniają narodziny pewnego rytuału, zjawiska przyrodniczego czy dowolnego innego elementu natury lub kultury (Eurypides, *Ifigenia w kraju Taurów*).

Jednym ze składników tragedii jest **rozpoznanie** (*anagnorisis*), które wprowadził Eurypides (Elektra rozpoznaje Orestesa). Inną specjalnością Eurypidesa był **agon** (*Blagalnice*), czyli scena perswazji i próby przekonania przeciwnika do swoich racji. Chętnie stosował też Eurypides **deus ex machina**, czyli boga z maszyny, który w końcowej części tragedii zjawiał się z niebios i zaprowadzał porządek w sposób sztuczny, nie wynikający z fabuły utworu. Innego rodzaju kliszą tragedii greckiej jest **tejhioskopia**, czyli oglądanie z murów. W Fenicjankach Eurypidesa Wychowawca pokazuje Antygonie wojska oblegające Teby. Innego typu sceną była **hikezja**, czyli błaganie.

Tragiccy często stosowali figury stylistyczne takie jak **stychomytia**, czyli dialog o krótkich replikach, stosowany w scenach klótni, oraz **antylaba**, towarzysząca stychomytii, gdy wypowiedzi odrębnych postaci składają się na jeden wers.

Arystotelesowska teoria tragedii

Arystoteles w swej *Poetyce* podaje zarys historii gatunku. Pisze, że tragedia wywodzi się z im-

pro wizacji dytyrambów. Jego pierwszym ważnym przedstawicielem miały być Ajschylos, który dodał drugiego aktora, ograniczył rolę chóru i główną rolę przyznał dialogowi. Jako następny wymieniony jest Sofokles, który dodał trzeciego aktora i jako pierwszy stosował dekoracje.

Jeśli chodzi o rozmiary utworu tragicznego, to Arystoteles uważa, że należy dążyć do tego, aby zmieścić się w jednym obiegu słońca.

Arystoteles podaje definicję tragedii, w której wyjaśnia jej istotę. Otóż istotą tragedii miały być:

1. przedstawienie akcji poważnej,
2. skończonej,
3. posiadającej odpowiednią wielkość,
4. wyrażone w języku ozdobnym,
5. odmiennym w różnych częściach dzieła,
6. w formie dramatycznej a nie narracyjnej,
7. wzbudzającej litość, trwogę oraz **katharsis**

Filozof wylicza pełen sześć tzw. **jakościowych składników tragedii**. Są to:

1. fabuła (*mythos*) — układ zdarzeń, naśladowcze przedstawienie akcji utworu; jest najważniejsza, jest celem i duszą tragedii, charakterystyka jest dopiero na drugim miejscu
2. charakter (*éthos*) — własności postaci, ujawniające się w działaniu; cechy charakteru: szlachetność, stosowność, podobieństwo, konsekwencja.
3. sposób myślenia (*diánoia*)
 - (a) właściwości postaci, które objawiają się w wysłowieniu
 - (b) zdolność wyrażania w mowie tego, co w danej sytuacji jest istotne
4. wysłowienie (*léksis*) — struktura słowna wypowiedzi bohaterów; wysłowienie powinna cechować jasność i brak pospolitości
5. widowisko (*kósmos ópseos*) — jest luźniej związane z tragedią, która oddziałuje również bez wystawiania na scenie
6. śpiew (*melopoiía*)

Powyższe składniki można sklasyfikować na trzy grupy

1. środki naśladowania: wysłowienie, śpiew
2. sposób naśladowania: widowisko
3. przedmioty naśladowania: fabuła, charakter, sposób myślenia

Stagiryta zaproponował rozbudowaną teorię fabuły. Przede wszystkim podał cechy dobrej fabuły. Po pierwsze powinna być nie za długa i nie za krótka, taka, aby w całości mieściła się w pamięci. Po drugie powinna być przedstawieniem jednej akcji: po usunięciu dowolnego wydarzenia powinna się rozpaść. Ponadto zdarzenia powinny łączyć się ze sobą więzią przyczynowo-skutkową, fabuła epizodyczna jest wykluczona.

Wyróżniał **fabuły proste** (bez perypetii ani rozpoznania) i **złożone**, które zawierały perypetie i rozpoznania, prowadzące do zwrotu akcji. Wyróżnił następujące elementy fabuły:

1. perypetia — zmiana biegu wydarzeń wbrew intencji postaci (np. wyjawienie Edypowi jego pochodzenia)
2. rozpoznanie — zwrot od nieświadomości ku poznaniu prowadzący do przyjaźni lub wrogości wobec rozpoznanej postaci. Wyróżniał szereg rodzajów rozpoznania: za pośrednictwem znaków zewnętrznych, według woli poety, przypomnienie sobie, sylogizm, paralogizm, wyrastające z naturalnego rozwoju sytuacji (typ najwyższy).
3. *páthos* — bolesne lub zgubne wydarzenie

Arystoteles wskazywał jak powinna być zbudowana fabuła tragedii i jak należy dobrać postaci, aby pojawił się efekt katharsis:

1. zmiana stanu rzeczy ze szczęścia w nieszczęście, a nie odwrotnie — z nieszczęścia w szczęście
2. dotycząca ludzi ani nieposzlakowanych, ani niegodziwych, tylko pośrednich
3. którzy popadają w nieszczęście nie ze względu na charakter, ale przez zbłądzenie (*hamartía*)
4. litość i trwogę powinien budzić sam układ zdarzeń, a nie oprawa sceniczna
5. fabuła powinna się rozgrywać między osobami spokrewnionymi

Komedia

Wywodząca się z dramatu satyrowego komedia starożytna nie podlegała tak rygorystycznym wymogom formalnym jak tragedia grecka. Jej fabuła mogła rozpaść się na szereg niepowiązanych epizodów, nie posiadała więc z konieczności akcji. Upodabiała ją jednak do tragedii obecność chóru oraz materiał mitologiczny, w komedii traktowany wszakże parodystycznie, z przymrużeniem oka poprzez ostentacyjne łamanie decorum wskutek wprowadzania realiów potocznych i obyczajowych. O ile tragedia utrzymana jest w stylu wysokim, o tyle komedia — w niskim. W *Chmurach* Arystofanesa młodzieniec pobierający nauki u Sokratesa rzuca się z pięściami na swojego ojca i dowodzi, że ma do tego pełne prawo, bo skoro rodzice mogą bić dzieci, to dlaczego dzieci nie mogłyby mieć prawa do czynienia rodzicom tego samego?

Arystoteles uważał, że słowo „komedia” pochodzi od doryckiej nazwy wioski — „koma”, gdyż aktorzy komediowi, nielubiani w mieście mieli wędrować od wioski do wioski. Sama komedia wywodzi się wg filozofa z improwizacji pieśni fallicznych. Jej istotą jest naśladowanie ludzi gorszych (tragedia miała naśladować lepszych). Arystoteles zauważa, że owa deprecjacja, jakiej poddawane są postaci komediowe, może łączyć wyłącznie z omyłkami czy oszcpeczeniami bezbolesnymi i nieszkodliwymi

Charakterystyczna dla komedii starożytnych była **parabaza**, czyli bezpośredni zwrot chóru do publiczności, czasem luźno w treści związany z pozostałą częścią sztuki.

Twórcy komedii nowożytnej woleli nawiązywać do tzw. **komedii nowej**, a komedia staroattycka poszła do lamusa historii literatury. Za twórcę komedii nowej uważa się Menandra (342 — 291 p. n. e.). Znalazł on godnego naśladowcę w Plaucie (250 — 184 p. n. e.), najwybitniejszym komediopisarzu literatury rzymskiej. Istotą komedii nowej jest akcja oparta na określonym konflikcie i jego pomyślnym rozwiązaniu. W ten sposób tworzyli swoje komedie Moliere (1622 — 1673), Carlo Goldoni (1707 — 1793), Pierre Beaumarchais (1732 — 1799), Aleksander Fredro (1793 — 1876).

W komedii klasycznej postaci są zwykle niezindywidualizowane. W odróżnieniu od tragedii, która miałyby przedstawiać jednostki, komedia przedstawiała by spersonifikowane cechy charakteru, tworzące karykaturę. Zdarzają się jednak i zindywidualizowane osobowości komediowe, jak Alcest Moliera.

Wyróżniamy tradycyjnie dwa typy **komizmu: słowny i sytuacyjny**.

Komedia dopuszczała od swych początków różnicowanie stylów językowych. Stylem wysokim posługiwały się postaci o wysokiej kondycji społecznej, stylem średnim lub niskim — jednostki z gminu. W pozostałych gatunkach dramatycznych włączenie stylu mowy w obręb charakterystyki postaci dokonało się na szerszą skalę dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Choć już u Szekspira w *Hamlecie* grabarze posługują się prozą, podczas gdy Hamlet — wierszem. W *Pourocie posła Niemcewicza* jedna z dam posługuje się polszczyzną z naleciałościami francuskiego, co ma symbolizować modę na cudzoziemszczyznę. W twórczości Gabrieli Zapolskiej (1857 — 1921), Tadeusza Rittnera (1873 — 1921) i Włodzimierza Perzyńskiego (1877 — 1930) komedia zbliża się do sztuki obyczajowo-psychologicznej.

O **farsie** mówimy wówczas, gdy błahy konflikt prowadzi do fabuły spiętrzającej epizody komiczne, mające maksymalnie widza rozśmieszyć. **Wodewil** to komedia muzyczna z fragmentami wokalnymi.

Commedia dell'arte

”*Commedia dell'arte*” znaczy tyle, co ”komedia zawodowa”. Ten gatunek komediowy kwitł we Włoszech od XVI do XVIII wieku, ostatni jego przedstawiciele to Carlo Goldoni (1707 — 1793) oraz Carlo Gozzi (1720 — 1806). W opozycji do *commedia erudita*, do której teksty powstawały wówczas pisane przez literatów i przez aktora tylko recytowane, w *commedia dell'arte* aktorzy sami improwizowali dialogi (stąd określenie *commedia all'improvviso*). Nosili oni maski zasłaniające górną część twarzy i zmieniające kształt nosa. Fabuła komedii zawodowej oparta była na *scenariu*, w szczególnością jedynie wejścia i zejścia aktorów ze sceny, ale nie ich kwestie.

Historia przedstawiana oparta jest często na motywie starszego męża zazdrosnego o swą młodą żonę; nieszczęśliwej miłości, ulokowanej w zakochanej już osobie; przebrania się za osobę innej płci w celu śledzenia kogoś lub zbliżenia się do ukochanego lub ukochanej. Choć obsadzone w różnych rolach zawsze w takim samym składzie występowały postaci z komedii zawodowej:

1. Pantalone — kupiec wenecki
2. Dottore — prawnik lub lekarz

3. służący: zwinny i dowcipny Arlecchino oraz intrygant Scapino
4. Capitano — żołnierz samochwał
5. para kochanków (grająca bez masek)
6. Pedrolino (Pierrot) i Colombina — para służących
7. Pulcinella (Poliszynel, Punch) — brutalny, wulgarny, garbaty wieśniak

Średniowieczne dramaty religijne

Misterium to utwór dramatyczny, tematycznie związany z Nowym Testamentem. Wystawiane było jako część obrzędu liturgicznego. Cechą charakterystyczną była obecność intermediiów komicznych o charakterze groteskowo-satyrycznym, wplatanych na prawach przerywników w zasadniczy tok dramatu (Mikołaj z Wilkowiecka, *Historia o chwalebny m martwychwstaniu Pańskim*).

Moralitet miał charakter alegoryczny i treść moralistyczną. Występowały w nim postaci będące personifikacjami pojęć etycznych, takich jak dobro czy zło, walczące o ludzką duszę (Marcin Bielski, *Komedia o Justynie i Konstancji*).

Dramat mieszczański

Gatunek ukształtował się w wieku XVIII w opozycji do klasycyzmu francuskiego. Przedstawił sceny z życia mieszczaństwa osadzone w ówczesnych realiach społeczno-obyczajowych, utrzymane w tonie sentymentalno-dydaktycznym i był skierowany do widowni mieszczańskiej. Najbardziej wpływową formą dramy mieszczańskiej była komedia lżawa (Diderot, Lessing, Bogusławski). Drama mieszczańska wyewoluowała w **melodramat**, a ostatecznie w **dramat psychologiczno-obyczajowy** i gatunek filmowy o tej nazwie. Fabuła dramatu mieszczańskiego obfitowała w intrygi i niespodzianki, nasycona była scenami patetycznymi, jaskrawymi efektami psychologicznymi, posługiwała się postaciami konwencjonalnymi i czarno-białymi, akcja z reguły zwięziona była happy endem.

Ograniczona była liczna występujących postaci, a efektu kameralizacji dopełniało zamknięcie akcji w obrębie jednego pokoju. Dramat mieszczański przejawiał silne dążenie do realizmu, rozwój akcji nie naruszał zasad życiowego prawdopodobieństwa, a język, jakim posługiwały się postaci, naśladował rzeczywistą mowę potoczną. Wszystkie te czynniki doprowadziły do powstania nowej koncepcji teatru opartego na **konwencji czwartej ściany**. Bohaterowie dramatu mieli działać tak, jak gdyby między nimi a widzami stała ściana. Niemożliwa byłaby tu **parabaza**, czyli bezpośredni zwrot do publiczności w imieniu autora sztuki, ani innego rodzaju chywy manifestujące fikcyjność opowieści.

W swoim rozwoju dramat mieszczański ciążył ku dwóm celom: opisania życia społecznego całego środowiska z jednej strony, a z drugiej strony wglądu w psychologię jednostki (Ibsen, Zapolska).

Klasyczna drama mieszczańska w wieku XX przestała być uprawiana przez awangardy artystyczne, ale weszła do stałego obiegu kultury popularnej i masowej, w odpowiednich mutacjach genologicznych.

Dramat romantyczny

charakteryzuje się budową epizodyczną, zrywa z akcją, jak również z zasadami jedności czasu i przestrzeni. Kolejne sceny służą raczej charakterystyce bohaterów, aniżeli zawiązaniu węzła dramatycznego. Łączy w sobie różne style językowe, jest również synkretyczny pod względem kategorii estetycznych (współwystępowanie tragizmu, komizmu i groteski) i typu świata przedstawionego (realizm przeplata się z fantastyką, jak w *Balladynie*).

Dramat XX wieku

Utwory dramatyczne awangardy literackiej wieku XX klasyfikuje się dwojako: ze względu na przynależność do historycznego nurtu estetycznego lub ze względu na zastosowane środki artystyczne. Stąd wyróżniamy dwie triady: dramat naturalistyczny, symboliczny, ekspresjonistyczny; dramat epicki, poetycki, groteskowy.

Dramat naturalistyczny przedstawia konflikty między postaciami jako wynik warunków życia danej grupy społecznej (Maksym Gorki, *Na dnie*). **Dramat symboliczny** (Francja, Belgia) charakteryzował się odejściem od realizmu i od akcji w kierunku dramatu poetyckiego, wątków baśniowych i historycznych (Wyspiański, Rittner, Jan August Kisielewski, Przybyszewski, wczesny Staff). **Dramat ekspresjonistyczny** (Niemcy) odchodzi od realizmu w stronę monumentalizmu i ogólnej maksymalizacji efektów artystycznych (Bertold Brecht, Georg Kaiser, Ernst Toller, Walter Hasenclever, w Polsce Wyspiański i Tadeusz

Miciński).

Dramat epicki wywodzi się z tradycji ekspresjonizmu, a główne jego założenia sformułował Brecht. Spektakl miałby składać się z luźno powiązanych scen, przedstawiających proces społeczny. Wydzwięk dramatu epickiego miałby być moralistyczny, narrator przekazuje swoje oceny przedstawianych wydarzeń, podobnie jak w *moralitecie* (Brecht, *Matka Courage*).

Dramat poetycki to obecnie pojęcie workowe, do którego wrzuca się różnorodne zjawiska, które mają ze sobą czasem tyle tylko wspólnego, że nie mieszczą się w innych kategoriach. Forma wierszowana nie jest warunkiem koniecznym dramatu poetyckiego. Dramat poetycki odrzuca realistyczną mimesis i traktuje świat przedstawiony jako metaforę, co zbliża go do dramatu symbolistycznego. Zabiegi metaforyzacyjne zastosowane w utworze implikują na ogół jakiś pogląd filozoficzny na ludzki los lub ewokują innego typu doniosłą problematykę filozoficzną (Eugene O'Neill, *Żaloba przystoi Elektrze*; T. S. Eliot, *Coctail party*).

Dramat groteskowy wywodzi się z filozoficznego przekonania o absurdalności ludzkiej egzystencji i realizuje ów absurd w sztuce jako postulat (Beckett, Ionesco, Jarry, Różewicz). Częste niespójności w dialogach biorą się z przekonania zasadniczej niemożności porozumienia się między ludźmi. Ulubionym tropem stylistycznym dramatu groteskowego jest parodia (*Zabawa Mroźka* to parodia *Wesela* Wyspiańskiego, *Nowe Wyzwolenie* Witkiewicza — *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, Gombrowicz — Szekspira i Słowackiego).