

Halina Sawicka

Quelques problèmes de l'esthétique théâtrale:
l'action et les situations.

Nombreux sont les problèmes que l'on peut soulever à propos de l'esthétique théâtrale: l'auteur; l'univers théâtral; les personnages; le lieu, l'espace scénique; le décor; l'exposition du sujet; l'action; les situations; le dénouement; l'art de l'acteur; le spectateur; les catégories théâtrales: tragique, dramatique, comique; enfin les synthèses: théâtre et poésie; théâtre et musique; théâtre et danse; pour terminer par les à-côtés du théâtre: spectacles divers, jeu de cirque, marionnettes; etc. Sans oublier l'interférence avec d'autres arts, et particulièrement / parce que la question est bien actuelle / avec le cinéma et la télévision.

La présente étude ne veut traiter qu'un seul de ces problèmes: celui toutefois que nous avons choisi - la relation entre l'action et les situations - donne sur la nature de l'œuvre théâtrale une vue certainement inhérente à l'essentiel.

Si nous regardons une pièce bien faite, c'est-à-dire dont l'auteur soit rompu au métier, nous avons l'impression que tout va s'y dérouler selon une spontanéité si naturelle qu'elle semble nécessaire; les événements, les paroles vont se succéder à peu près d'un état initial, comme si l'on n'avait en somme qu'à regarder vivre le petit monde ainsi rassemblé. Pourtant nous sentons bien que tout cela a été préparé; en dépit de l'apparente spontanéité selon laquelle s'enchaînent les événements, il faut bien reconnaître que cet ensemble d'actions d'où naît la pièce a été minutieusement calculé à l'avance. L'art théâtral est un des arts qui réclament du demeuré de cet univers le plus de calculs et le plus de combinaisons. Toute une algèbre transparaît à l'analyse des situations théâtrales dont les développements n'ont de spontanéité qu'apparente.

Si au lieu de considérer la pièce achevée, spontanée et n'apparue, et telle qu'elle résulte des calculs préalables du démiturge nous cherchons en quoi consiste le projet, l'idée d'où naît une pièce, nous trouvons des silhouettes de personnages à partir desquelles tout reste à inventer pour qu'il se construisent un drame. Bien souvent l'idée première est rudimentaire: un quiproquo, quelques personnages sommairement ébauchés, à partir de quoi reste à composer la pièce. Entre cette idée initiale et l'achèvement s'insère une expérience à proprement parler existentielle puisque d'un choc d'un univers et des personnages qui l'habitent va se nouer dans l'esprit de l'auteur une action complète. L'invention dramaturgique tente, au départ, une expérience sur les possibles inclus dans ces personnages, rappelés par certains côtés les expériences observées comme eux des relations encore hypothétiques, l'auteur donne aux êtres, aux personnages qui sont ses éléments, l'occasion d'effectuer leurs rencontres, leurs unions, leurs désunions. Que va-t-il arriver?

Sans doute ils vont parler entre eux, mais un simple dialogue n'est pas encore du théâtre. De même le groupement des personnages par couples qui, comme dans les chansons, s'en vont chacun chez soi, n'assure encore aucunement cette fermentation explosive, à tout le moins cette coalescence essentielle au microcosme théâtral. Il s'agit de deviner ce qui arrivera, de façon à ce qu'il arrive des événements d'une nature proprement théâtrale. Le plus souvent cette expérience profonde des créateurs ne nous est pas connue, enfermée qu'elle est dans leur pensée et préalable à l'invention de la pièce. On sait que Racine réservait un long temps aux rêveries préparatoires avant de "faire les vers". Que ces rêveries, ces calculs soient minutieux ou vagues, écrits ou seulement pensés, qu'ils aboutissent à une œuvre ou se perdent, l'expérience qu'ils offrent n'en est pas moins centrale. Si les exemples de la genèse dramaturgique nous font le plus souvent défaut, le roman nous offre un témoignage de ce premier moment de l'imagination où l'écrivain, préliminairement à la construction d'une action, s'attache à camper des personnages dont il ignore encore les aventures à venir. Dans le cas du dramaturge, il ne suffit pas qu'il vive des personnages, si vivants soient-ils dans sa pensée, il faut encore qu'il les conjugue en une action conforme à la fois à leur destin particulier et à la nécessité d'un affrontement théâtral. La

pièce ne devient dramatique que si le groupement des personnages se met à prendre feu, pour ainsi dire, si des relations entre eux s'établissent, des affinités, des hostilités, de façon à ce qu'on voit naître et se modifier peu à peu une forme structurale dont l'instabilité évidente appelle un développement dramatique. Parmi ces éléments que constituent les personnages et qui peuvent se combiner de diverses façons, des forces se manifestent qui meuvent ces atomes d'un microcosme en une sorte de mouvement brownien de ses maintes figures.

Cette nécessité d'un embrasement, d'une évolution plus ou moins intense, plus ou moins pathétique et capable de faire frissonner le spectateur ne se présente pas comme un précepte de l'art, au sens où Boileau, définissant les trois unités, prononçait:

"qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli"

Etienne jusque à la fin le théâtre rempli." / Art Poétique/

Si conforme au bon sens que soit cette règle, si intéressante même l'idée qu'elle implique d'une matière théâtrale exerçant une pression sur la marmitte qui la contient, elle n'apporte pourtant qu'une recommandation technique. La nécessité dont nous parlons ne saurait davantage se réduire à l'expression d'un simple vœux esthétique, propre à satisfaire les désirs de notre goût. C'est plus profondément, une condition sine qua non du théâtre; l'éluclation des conditions d'où va naître la pièce est une véritable analyse existentielle des données dramaturgiques absolues. Pour qu'il y ait drame, il faut que la dramaturgie soit de telle nature que la combinaison initiale engendre une action.

Que faut-il entendre par "action dramatique"? Elle ne consiste pas en une multiplicité d'événements plus ou moins extraordinaires. Sans doute faut-il que quelques événements interviennent et donnent du mouvement à la pièce, dont la vie ne peut se réduire au seul dialogue; pourtant ce mouvement essentiel n'exige aucunement le recours au poignard, au poison, aux morts violentes... Les livres d'esthétique dramaturgique montrent quelle difficulté on éprouve à distinguer ce qui est action théâtrale de ce qui est seulement événement utilisable au théâtre. Ceux-ci s'accumulent dans les mélodrames du XIX-e siècle où l'on ne voit qu'assassins, duels, déclarations d'amour bien ou mal reçues, éruptions de volcans, inondations, villes assiégées, batailles perdues ou gagnées, héritages exils, jugements, comparutions devant un tribunal, condamnation et exécution... Cette dramaturgie événementielle puise des dénouements faciles ou des rebondissements indéfinis dans le parler aux événements.

événements. Il est permis parfois au dramaturge de draper des événements humains un peu abstraits dans ces enguirlandements qui ne relèvent pas peu le pathétique de l'oeuvre. Shakespeare lui-même n'a pas craint d'emprunter à ce magasin d'accessoires des éléments énormes, des batailles où s'affrontent des nations entières qui se décident sous nos yeux.

Une fois mise en place la portée de l'événement extérieur, les difficultés subsistent quant à la nature de l'action théâtrale, et on ne peut se satisfaire des définitions qu'on trouve parfois chez les meilleurs auteurs. Pour Jouvet, par exemple /Le Comédien Désincarné/, l'action progresse par la façon dont un personnage isolément explicite sa volonté par des décisions successives, des gestes, des agissements; ici transparaît l'expérience de l'acteur, enfermée dans un seul personnage et soucieux d'animer le rôle qui lui incombe.

L'action véritable se présente essentiellement comme un événement collectif, résultant de la fermentation intérieure du microcosme formé par les personnages choisis. Cette aventure est collective en ce sens que, tout personnage étant éparé cosmiquement dans le groupe auquel il appartient, il n'y a pas d'action isolable au théâtre; toute action vaut par les contre-coups qu'elle exerce immédiatement sur les différents personnages, sur la structure de l'univers qu'ils composent. Cette notion s'éclaire par référence à la doctrine bouddhiste, quand elle déconseille toute action en s'appuyant sur la métaphore de la pierre lancée dans la mer et dont on ne sait jusqu'où iront les ondes qu'elle provoque; tant il est vrai qu'on ne peut assumer la responsabilité d'une action aux conséquences lointaines, désormais imprévisibles. Au théâtre ces ondes, au lieu de s'élargir indéfiniment, viennent frapper un personnage et se réfléchir successivement sur tous les autres, créant dans cet univers clos une agitation comparable aux vagues qu'on voit naître des mouvements contradictoires de l'onde. Ainsi s'exerce un perpétuel choc en retour de ce que fait chaque personnage sur tous les autres. Le CHAMDELLIER de Musset montre excellentement le tour de l'onde au cours de l'action, qui oppose pour commencer Fortunio la dupe et Clavaroche le fortuné, et se termine sur le bonheur de Fortunio et la défaite de Clavaroche, culbuté par le ressac.

Selon la vue bouddhiste, rien de tout cela ne serait arrivé s'ils se fussent abstenus d'agir; mais ce qui se passe nous intéresse par tout un ensemble en travail, une réciprocité des actions.

Ces renversements de l'action dramatique opèrent des changements, comme des bouleversements kaïdooscopiques; mais les figures qui naissent et se succèdent ainsi sont remarquables non pas tant par leur continuuel renouvellement que par une dynamique interne et rache à laquelle elles engendrent d'elles-mêmes l'action. Si l'on veut lui définir le ressort dramatique absolu, on le trouverait dans la nature même de situations invivables en calme et en tranquillité, et telles qu'un déséquilibre initial appelle obligatoirement un certain nombre de changements. Les deux notions d'action et de situation se révèlent absolument complémentaires, et l'on ne peut abstraire l'une de l'autre.

La situation se définit comme la structure actuelle des forces en travail, à tel moment de la pièce théâtrale. L'agoclique de l'action repose sur les situations. C'est parce que chaque situation porte en soi la nécessité de se résoudre en une autre situation, elle-même à son tour instable, que l'action déroule à l'ors son arabesque, généralement déterminée à partir de quatre ou cinq grandes situations; ainsi la tragédie classique en cinq actes comporte le plus souvent une grande situation par acte. Le rythme de ces changements peut être plus ou moins rapide, l'agoclique puis-sante ou calme, puisque ce mot désigne plus précisément le rythme de l'action; c'est dans la fermentation des situations que se renferme le jeu de cette agoclique.

La notion de situation ne s'éclaire complètement que par l'analyse des grandes fœces dramaturgiques, des puissances qui se nouent et agissent à l'intérieur de cet espace constellé que représente le microcosme dramaturgique, en un effort dont la tension prépare un éclatement à venir. Je ne saurais ici me dispenser de me référer à l'excellent ouvrage de Sourriaux, LES DEUX CENT MILLE SITUATIONS DRAMATIQUES /Flammarion, 1950/. Il rompt résolument avec l'ancienne tradition de Gozzi, un des rénovateurs de la Commedia dell'Arte au XVIII^e siècle, qui dénombrerait 36 situations dramatiques. Cette théorie a été approuvée par Goethe dans ses ENTRETIENS AVEC ECKERMANN, et par Politt dans les 36 SITUATIONS DRAMATIQUES où l'on en fournit une liste complète. Parmi ces situations autour desquelles tourneraient nécessairement toute invention dramaturgique figurent notamment celles-ci:

- 1 - Implorer;
- 2 - le sauveur;
- 3 - la vengeance poursuivie le crime;
- 4 - venger proche sur proche;
- 5 - traqué;
- 6 - désastre;
- 7 - en proie;
- 8 - l'énigme;
- 9 - audacieuse tentative;
- 10 - enlevement;
- 15 - adultère meurtrier;
- 16 - folle;
- 25 - adultère;

30 - ambition; 33 - erreur judiciaire; 35 - retrouver les siens
36 - perdre les siens.

De toute évidence il ne s'agit pas là de véritables situations dramatiques; quelques-unes en sont comme l'amorce, car on peut considérer que le fait d'implorer quelqu'un suppose un arbitre dont la décision à venir modifiera les événements et crée une situation nouvelle. Mais la plupart sortent tout simplement du premier aux événements, d'où nous avons vu déjà sortir divers prétextes à l'affabulation ou à l'anecdote d'une pièce.

En fait, toute véritable situation dramatique met en jeu un certain nombre de forces qui se tendent les unes contre les autres et créent l'une de ces figures qui apparaissent successivement dans le kaléidoscope aux situations, en des combinaisons indéfinies. Au lieu d'un nombre fixe de situations dramatiques, l'analyse fait ressortir au principe de situations leur multiplicité indéfinie qu'en Souriau a voulu suggérer par ce nombre volontairement surprenant de 200.000. Cette indication numérique n'apporte qu'un ordre de grandeur. Mais si l'on considère qu'il existe 6 forces importantes dans la dramaturgie, et capables de s'incarner diversement dans un ou plusieurs personnages de façon à créer la combinaison dramatique, on remarque aussitôt que le nombre des combinaisons est pratiquement infini.

Quelles sont ces forces? Il importe de les connaître, non seulement si l'on se place à un point de vue théorique, mais même en ce qui concerne la pratique de l'art dramatique. Ces forces à quelques-unes on doit reconnaître un rôle pratique si important contribuent aussi à définir la notion de situation au point de vue philosophique: ce sont en effet les problèmes relatifs à "l'homme en situation" qui se trouvent ici creusés par la dramaturgie. Toute situation dramatique met en jeu 6 grandes forces qui se combinent diversement parce que le même personnage peut représenter plusieurs forces qui s'accumulent sur lui /les conflits intérieurs si fréquents au théâtre impliquent que le personnage soit habitué à la fois par une force et par la force antagoniste/, et parce que d'autre part ces fonctions dramaturgiques changent perpétuellement car aucune d'elles ne demeure caractéristique du même personnage du début à la fin de la pièce; ainsi le veut la dynamique théâtrale; une puissance de créer des forces qui engendrent sans cesse l'action dessein ainsi l'arabesque dynamique de l'ensemble. Voici donc les 6 grandes forces dont naît le drame:

I Force thématique /Le Lion/

Toute analyse de situation dramatique révèle l'existence d'un premier élan dynamique incarné dans un personnage. On nommera l'élansel bien force élémentaire ou primitive cette puissance générale, capable de diriger un premier courant parmi la confusion des vagues de la situation initiale. Cette force peut consister dans un sentiment violent comme la crainte, l'ambition... Par exemple, c'est l'ambition de Macbeth qui domine la situation initiale et fait du héros une force qui va; cette force engendre le drame et passe ensuite, par un changement de situation, à Lady Macbeth en qui la puissance thématique devient l'amour de son ambitieux mari, si bien qu'elle le pousse au crime quand il se met à hériter; le retournement de situation résulte de cette nouvelle incarnation de la force thématique. De même dans BRITANNICUS, on voit s'engendrer des forces thématiques de plus en plus puissantes; au commencement du drame, l'amour ou plutôt le désir charnel de Néron est assez fort pour commander la situation, en provoquant l'enlèvement de Junie au prix de graves complications politiques; Agrippine à son tour dirige les événements au nom de son ambition, de son violent désir du pouvoir; puis c'est Néron qui prendra toute la force à lui par sa perversité et son goût de l'intrigue. Toute situation peut être considérée à partir d'un personnage qui jette dans le jeu un désir ou une crainte, n'importe quel sentiment assez fort pour créer un besoin d'atteindre à un but. L'obstacle de se réduire à une algèbre dramaturgique, la combinaison de ces forces peut se traduire, comme Souriau l'a fait pour la commodité et la clarté de l'exposition, en empruntant les signes des sciences astronomiques ou astronomiques; ainsi le Lion représente-t-il la force thématique.

II Force opposante, ou obstacle, ou résistance /Mars/.

De même qu'on engendre tout un monde musical avec des fonctions harmoniques et qu'un compositeur fait paraître toute une cosmogonie en créant peu à peu la tonalité, de même engendrons-nous peu à peu la réalité dramatique par l'analyse de forces qui paraissent abstraites mais qui sont cependant des puissances interpersonnelles et ardentes. Pour qu'il y ait drame, il faut à la force thématique opposer une autre force; cette force, assumée par tel ou tel personnage, correspond à la notion d'obstacle ou de résistance et s'impose par une nécessité fondée en abstrait, qui dépasse de loin la simple personnalité d'un rival ou d'un opposant. Cette force, représentée par le signe de Mars, est proprement l'obstacle

de situation, qui peut être joué par n'importe quel personnage. Il ne s'agit plus de la classique rivalité personnelle mais d'un personnage, quel qu'il soit, dont la seule présence empêche la force thématique de se déployer dans le microcosme. Cette force opposante peut se trouver à l'intérieur du drame, dans le même personnage qu'habitent à la fois la force thématique et l'obstacle, comme en témoignent les stances de Rodrigue, déchiré entre son amour et l'honneur qui s'y oppose. Avec plus de complexité, l'obstacle peut consister dans tout un ensemble de situations ambiantes qui sont incarnées dans un personnage; dans BERNICE, l'obstacle qui s'oppose à l'amour de la Reine n'est pas tant le rival de Titus que Rome tout entière et son mépris des rois. Ibsen, dans L'ENNEMI DU PEUPLE, incarne dans quelques personnages tout un ensemble d'intérêts économiques qui constituent le véritable obstacle. La force opposante peut enfin se déplacer: on la voit dans IPHIGÉNIE D'ÉPIROS, passer d'Agamemnon /face à la puissance thématique représentée par Calchas/, qui dresse la puissance d'opposition et galvanisée ce monde par une sorte de téranisation intérieure, à Clytemestre, puis à Achille. Ainsi se dessinent des figures successives.

III Représentation de la Valeur /Soleil/.

A ces deux forces primordiales en succèdent deux autres qui paraissent sans doute moins puissantes mais qui remplissent des fonctions dramaturgiques de premier ordre. L'objet qu'on désire ou qu'on craint, selon la nouvelle force, la représentation de cette valeur. Par exemple, cette dernière est représentée par la personne aimée quand la force thématique est l'amour. Il arrive que cette troisième force soit figurée par l'incarnation du bien souhaité, ambitieux de la couronne, c'est à lui-même - roi que songe Macbeth. Cette référence au bien souhaité permet d'éclaircir des cas très délicats; POLYDOR n'est ni un drame purement religieux, ni un drame d'amour; le bien souhaité, le Soleil de ce microcosme n'est ni Dieu ni Pauline, mais Pauline chrétienne. De même dans IORNEVAACCIO Fiorenza, libre représentation la valeur suprême.

IV Astre récepteur, ou obtenteur éventuel de ce bien /Terre/

Pour mesurer à son juste prix l'importance de cette fonction dramaturgique et sa portée dynamique, il importe de remarquer qu'on peut vouloir quelque chose pour soi ou pour autrui. Le dynamisme des situations se construit par la distinction qui s'établit

entre la force qui veut quelque chose et l'être à qui ce bien doit échoir, être en qui s'incarne une puissance réceptrice. Si dans les drames d'amour on recherche pour soi le bien désiré, les cas ne manquent pas où l'on désire pour autrui; Lady Macbeth veut la couronne pour son mari qui, incarnant au départ la force thématique, devient ensuite être récepteur, l'homme auquel va la dévolution de la valeur disputée. Andromaque non plus n'agit pas pour elle mais pour le salut de son fils, tout comme Marion Delorme cherche à sauver Didier qui, suivant ce qu'elle fera, recevra la mort ou le salut. Ainsi, dans tous les drames où figurent dévouement et sacrifice, la distinction entre la force thématique et l'obtenteur est essentielle.

V L'arbitre /Balance/.

La puissance arbitrale occupe dans la dynamique des situations une place d'une importance égale à celle, considérable, de la force thématique et de la résistance. Une situation dramatique doit comporter un arbitre capable de faire pencher la balance à droite ou à gauche, d'attribuer ou non le bien, d'obtenir ou non pour quelqu'un ce qu'il souhaite. Ce peut être un juge, un arbitre, ou simplement quelqu'un qui prend une décision, car il arrive qu'on soit l'arbitre de sa propre demande. Le déplacement de la puissance arbitrale peut être le ressort principal du drame.

VI Le miroir /Tune/.

D'autres puissances interviennent dans le microcosme et peuvent chacune venir à la rescousse de telle ou telle puissance. Afinet voit-on des personnages souffler sur les passions de l'arbitre pour les attiser et les rendre plus fortes. Ainsi Iago soufflé-t-il sur la jalousie d'Othello, au début de la pièce, avant de devenir lui-même la force thématique. Mathan réveille aussi, en Athalie, toutes les puissances qui tendent au meurtre. Toutes les puissances peuvent être ainsi reprises et poussées vers leur but par une aide venant de tous côtés. De cette façon se forment des combinaisons aussi variées que possible grâce à tout ce qui peut animer un drame dans cette esthétique des situations, soit que se trouvent groupées sur une même personne des signatures astrales antithétiques, soit qu'on les ait divisées le plus possible, soit qu'elles s'opposent même aux traits principaux des caractères, puisque ces grandes forces d'ou naissent les situations fondent sur les personnes indépendamment de leur caractère. Rien n'est en outre plus dramatique que d'attribuer la puissance arbitrale à un

homme irrésolu ou la force thématique à un faible, comme dans LA FEMME NUE d'Henri Batelle où une personne indécise fait obstacle à la grande entreprise qui se prépare autour d'elle.

Tout le jeu du dramaturge consiste, après que chacun de ses personnages se trouve scisi par une ou plusieurs de ces forces, à calculer de quelle manière va s'emorcer et se poursuivre la fermentation intérieure, la chimie mystérieuse du drame. Le métier s'impose ainsi au dramaturge qui ne peut pas esquiver la nécessité de calculer les éléments propres à créer des situations nouvelles et intenses, en prévoyant comment les personnages mus par ces forces se trouveront dans l'opposition la plus ardente ou en quel que d'une situation nouvelle qui amènera la transformation du microcosme théâtral.

Il ne s'agit nullement ici d'une analyse abstraite des forces dramaturgiques qui aident à faire une pièce où l'action soit intense, où le microcosme s'embrase intérieurement par la puissance ardente de ses personnages. Ces forces n'ont pas uniquement un caractère conventionnel et théâtral. Elles sont, en fait, les grandes puissances dramaturgiques présentes en toute situation humaine. L'homme en situation est celui qui se trouve dépassé et comme saisi par une puissance attachée à cette situation même et beaucoup plus grande que lui-même. Tel est le cas de l'arbitrage qui confère à l'homme, parfois sans qu'il le sache, le pouvoir par un mot ou par un geste de faire évoluer toute une situation, de créer brusquement le déséquilibre d'un groupe humain jusqu'à un dénouement heureux ou malheureux. Chacun de nous, sans cesse et réellement, peut se trouver mêlé à des drames; il suffit que dans nos aventures humaines quotidiennes l'un ou l'autre participent soit soudain habité par une force issue de la Balance ou de Mars, et par là obligé d'assumer un des grands rôles éternels. La raison profonde de tout drame réside dans cette nécessité pour l'être en situation de s'identifier à quelques grandes puissances qui dirigent et dramatisent la destinée humaine. L'art théâtral apporte nécessairement une vision en profondeur de la condition humaine puisque, en montrant comment l'homme devient le symbole de ces grandes puissances qui créent les drames de la solidarité heureuse ou malheureuse, il nous induit à la connaissance du pouvoir de l'homme et du côté actif par lequel il est plus grand que soi.

Streszczenie

Wśród licznych problemów, jakie można wysunąć w ramach estetyki teatru, akcja i sytuacje dramatyczne są nierozłącznie związane, a ich wzajemne relacje były przedmiotem licznych kontrowersji. Niniejszy artykuł zabiera głos w tej dyskusji, powołując się na najcelniejsze prace z tej dziedziny ze szczególnym uwzględnieniem książki E. Souriana: Les deux-cent-mille situations dramatiques, Paris 1956.

Po uściśleniu terminów: akcja dramatyczna - rezultat wewnętrznej fermentacji w ramach mikrokosmosu utworzonego przez postacie dramatu oraz sytuacja dramatyczna - aktualna struktura się kooperujących w danym momencie dramatu, artykuł skupia się na analizie sześciu podstawowych rodzajów dramat:

- 1/ siła tematyczna /Lew/;
- 2/ siła przeciwstawna, przeszkoda, opór /Mars/;
- 3/ dobro pożądane /Słońce/;
- 4/ adresat, odbiorca dobra /Ziemia/;
- 5/ arbiter /Waga/;
- 6/ zwierciadło /Księżyc/.

Nie chodzi tu o bynajmniej o abstrakcyjną analizę sił dramaturgicznych, które współdziałają w konstrukcji sztuki teatralnej. Siły te nie mają charakteru wyjątkowo konwencjonalnego; z punktu widzenia filozoficznego uściślenia one pojęcie sytuacji i "bytu w sytuacji". Tak więc ukazując, jak człowiek staje się symbolem sił tworzących dramaty, teatr jawi się jako sztuka umożliwiająca głębsze poznanie kondycji ludzkiej.