

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

TERESA PYZIK

Katowice

STUDIUM "PLAYWRITING" NA UNIWERSYTETACH AMERYKAŃSKICH

1

Na wydziałach humanistycznych wyższych uczelni w Stanach Zjednoczonych istnieją "creative writing courses", czyli ćwiczenia w pisaniu oryginalnych utworów literackich. Stany Zjednoczone są jedynym krajem na świecie¹, gdzie ćwiczenia tego typu odbywają się regularnie na prawie wszystkich uniwersytetach oraz w colleges i gdzie są one dostępne dla wszystkich studentów. Kursy² "creative writing" organizowane są zwykle na dwóch poziomach. Ćwiczenia niższego stopnia (undergraduate courses) są w pewnym sensie wprowadzeniem w teorię literatury. Studenci analizują pod względem formy i stylu utwory wybitnych autorów, mistrzów danej formy, czytają oceny krytyczne teoretyków literatury, krytyków i w oparciu o nie prowadzą na ćwiczeniach dyskusje. Każdy z uczestników takiego kursu musi również napisać kilka oryginalnych własnych krótkich prac, wierszy, opowiadań, esejów, w zależności od programu kursu. Prace oceniane są przez wykładowcę, a potem głośno czytane w klasie i dyskutowane. Uwagi krytyczne nauczyciela i kolegów mają wskazać autorowi złe i dobre strony jego utworu, a także zasugerować możliwości dokonania poprawek. Ćwiczenia te mają pomóc studentom w lepszym zrozumieniu literatury i procesu twórczego, w wyrobieniu samodzielnego sądu o dziele literackim i w sformułowaniu oceny krytycznej, w dostrzeganiu piękna formy, stylu i zaobserwowaniu różnych sposobów wyrażania treści.

Ćwiczenia creative writing stopnia wyższego (graduate courses) mają podobny charakter, ale kładzie się tutaj większy nacisk na pracę twórczą studenta. Studenci,

¹ W Moskwie istnieje Instytut Literacki im. Gorkiego, który prowadzi podobne kursy, ale cele tego Instytutu są inne niż założenia „creative writing courses” w USA.

² Wyraz ten oznacza serię ćwiczeń, które odbywają się w ciągu całego semestru lub roku akademickiego dwa lub trzy razy w tygodniu.

którzy je wybierają³, posiadają już pewien zasób wiadomości z zakresu teorii i historii literatury, i wybór tego studium rzadko bywa przypadkowy. Ćwiczenia poświęcone są głównie czytaniu prac studentów i dyskusji nad nimi. Colleges i uniwersytety co roku ogłaszają konkursy na najlepsze wiersze, opowiadania i utwory dramatyczne napisane przez studentów. Nagrodzone prace drukuje się w gazetach uniwersyteckich i czasopismach, a sztuki często wystawia w teatrach uniwersyteckich.

Kursy z zakresu dramatopisarstwa, czyli "playwriting courses", są prowadzone na wydziałach teatralnych i dramaturgicznych (Theatre Arts Departments lub Drama Departments). Pisanie dla sceny jest chyba najtrudniejszą formą twórczości, toteż ćwiczenia z tego zakresu należą do kursów wyższego stopnia (graduate courses). Przechodzą przez nie studenci wydziałów teatralnych, którzy w przyszłości pragną pisać dla sceny, radia, telewizji i filmu, a także ci, którzy chcą zostać krytykami, teoretykami literatury, reżyserami, aktorami, scenografami. Obecnie prawie wszystkie uniwersytety amerykańskie i colleges prowadzą wydziały teatralne, a w ramach tych wydziałów ćwiczenia dramaturgiczne. Niektóre uczelnie specjalizują się w szkoleniu teatralnym⁴ i w kursach dramatopisarstwa, a nawet nadają stopnie naukowe (Master of Arts i Philosophy Doctor) za napisanie utworu dramatycznego (Iowa).

Oprócz zdobywania wiadomości z teorii dramatu słuchacze wydziałów teatralnych poznają teatr poprzez branie czynnego udziału w wystawianiu i inscenizacji sztuk, ponieważ każda uczelnia prowadząca wydział teatralny posiada własny teatr uniwersytecki⁵. Dzięki temu studiujący mogą nie tylko rozwinąć swe zainteresowania, ale także uczą się rozumieć podstawowe elementy składające się na teatr i dramat. Wykładowcy i nauczyciele są zdania, że:

„Dobrze prowadzony teatr szkolny daje studentowi poprzez jego udział w sztuce — czy to w charakterze aktora, inspicjenta, czy mechanika — doświadczenie, które jest zupełnie wyjątkowej wagi w jego rozwoju. Wierzimy, że takie doświadczenie powinno pobudzić wyobraźnię studenta, rozbudzić jego zainteresowania, ukształtować smak, zwiększyć krytycyzm — ogólnie mówiąc, powinno rozwinąć jego życie emocjonalne dla wzbogacenia całej osobowości”⁶.

Jasną jest rzeczą, że takie bezpośrednie doświadczenia są szczególnie cenne dla ludzi, którzy chcą się poświęcić teatrowi. Ale nawet ci, którzy nigdy nie będą pra-

³ System szkolnictwa wyższego w Stanach Zjednoczonych różni się bardzo od polskiego systemu. Studenci mogą wybierać sobie wykładowcę i te kursy (tj. wykłady i ćwiczenia), które ich najbardziej interesują.

⁴ Uniwersytet stanowy Kansas, University of California Los Angeles, Iowa, Yale, University of Michigan, Indiana, North Carolina, Washington.

⁵ Por. L. Goff, *Amerykański teatr uniwersytecki*, „Pamiętnik Teatralny” 1965, z. 1 (53), s. 3—11.

⁶ S. J. Hume, M. Forster, *Theatre and School*, New York 1947, s. 9—10, S. French.

cować w teatrze, zetkną się z nim przecież nie raz, czy to przez film, czy telewizję. W naszej epoce analfabetyzm teatralny może być równie niebezpieczny jak nieumiejętność czytania.

2

Pod koniec XIX w. dramat amerykański pozostawał daleko w tyle za dramatem europejskim i nie było w tym kraju właściwie żadnej tradycji dramatycznej. Nielicznymi teatrami zarządzili producenci, bardziej zainteresowani dochodami niż poziomem artystycznym. Wystawiano sztuki europejskie, najczęściej melodramaty angielskich autorów, które cieszyły się dużym powodzeniem wśród publiczności. Popularne były również adaptacje znanych powieści, pisane z myślą o roli dla aktora-gwiazdy. Do najpopularniejszych należał *Hrabia Monte Christo* z Jamesem O'Neill w roli tytułowej. Do nielicznych utworów napisanych przez amerykańskich autorów i adaptowanych dla sceny zaliczają się: *Chata Wuja Toma* i *Rip Van Winkle*. Rodzimych dramaturgów było niewiele i nie pozostawili oni po sobie żadnych wartościowszych dzieł. Takie nazwiska, jak Dion Boucicault, aktor, reżyser i autor kilkudziesięciu sztuk i adaptacji, czy Augustin Daly, dziś niewiele mówią. Do 1891 r. nie uregulowano zasad prawa autorskiego. Dopiero na początku XX w. w teatrze amerykańskim zaszły duże zmiany. W kilku większych miastach ludzie prawdziwie zainteresowani teatrem zaczęli organizować małe grupy amatorskie. W 1906 r. otwarto teatr w Chicago. W 1914 r. w Nowym Jorku istniała grupa Washington Square Players, która później przerodziła się w Theatre Guild. W 1915 r. pisarze i artyści przebywający na letniej kolonii w Provincetown, Massachusetts, zorganizowali teatr amatorski znany pod nazwą Provincetown Players. (Jednym z aktorów i autorów piszących dla tej grupy był O'Neill). W innych miastach Stanów Zjednoczonych pojawiły się podobne zespoły amatorskie. Grupy te, nie skrepowane względami finansowymi, działające nie dla zysku, mogły eksperymentować, wprowadzając na scenę nowe formy i treści, a także tematykę amerykańską.

W tym właśnie okresie, kiedy zainteresowanie teatrem i dramatem zaczęło w Stanach Zjednoczonych wzrastać, profesor George Pierce Baker, wykładowca literatury w Radcliffe College, wprowadził do programu zajęć kurs dramatopisarstwa ku zdumieniu, a nawet oburzeniu wielu naukowców. Działo się to w r. 1904. W dwa lata później pozwolono mu powtórzyć ten kurs jako "English 47" (znany też pod nazwą "47 Workshop") w Harvard. W r. 1925 Baker przeniósł się do Yale, gdzie był jednym z organizatorów "The Yale School of Drama".

Baker wierzył, że w kształceniu kadr dla teatru teorię trzeba łączyć z praktyką, że studenci powinni poznać teatr poprzez bezpośredni kontakt z żywą sceną, ponieważ by móc myśleć twórczo, trzeba zrozumieć funkcję wybranej dziedziny sztuki, poznać rządzące nią prawa i zasady. Uważał, że żadnej sztuki nie można się nauczyć, jeśli się nie posiada zdolności w tym kierunku, ale ludziom obdarzonym instynk-

townym talentem dramatycznym można wiele pomóc w rozwijaniu tego talentu, w lepszym, bardziej efektywnym wyrażaniu treści w formie dramatycznej, w bogatszym przedstawianiu zdarzeń i ludzkich postaw na scenie, w doskonalszym przekazywaniu publiczności tego, co chce się jej powiedzieć. Innymi słowy, Baker wierzył, że studenci powinni poznać pewne techniczne aspekty sztuki dramatopisarstwa, zanim zaczną pracować w teatrze czy dla teatru, że uniwersytet i teatr uniwersytecki są właściwym miejscem, gdzie powinni się tego nauczyć. Dziś można powiedzieć, że dzięki inicjatywie Bakera teatry uniwersyteckie, nie skrępowane względami finansowymi i subsydiowane przez państwo, stały się miejscem narodzin dramatu amerykańskiego i nadal w dużym stopniu przyczyniają się do jego rozwoju.

Kiedy O'Neill zaczął studiować dramatopisarstwo w Harvard (1914), Baker prowadził dwa seminaria dla początkujących — jedno w Radcliff, a drugie w Harvard (gdzie w każdej grupie było 12 studentów) — oraz seminarium dla zaawansowanych, z 8 studentami, którzy już poprzednio przeszli przez ćwiczenia pierwszego stopnia. A oto co pisze o Bakerze John Mason Brown, jeden ze słuchaczy tego kursu, na który uczęszczał również O'Neill:

„Profesor Baker, który ośmielił się uczyć tak nienauczalnego przedmiotu jak pisanie sztuk dramatycznych, zupełnie nie był dogmatykiem. Nie miał żadnych Złotych Reguł Dramaturgii. Nie uważał, że mógłby z każdego zrobić dramaturga w ciągu 10 łatwych lekcji. Właściwie nie twierdził nawet, że mógłby w ogóle z kogośkolwiek zrobić dramaturga. Był jednym z pierwszych, którzy wierzyli, że dramaturgiem nie można zostać, lecz trzeba się nim urodzić. Ale Baker miał nadzieję skrócić okres terminowania dla młodego autora, dając mu pewne instrukcje i podstawy jego rzemiosła, podobne do instrukcji, które musi otrzymać każdy architekt, malarz, rzeźbiarz i muzyk w swojej dziedzinie”⁷.

Z opowiadań studentów Bakera znamy nieco szczegółów związanych z jego metodą nauczania. Pracował przy dużym dębowym stole, razem ze swoimi studentami, których nazywano popularnie „Tuzinem Bakera” (Baker's Dozen). Na początku semestru szkicował plan na cały rok. Jego studenci mieli wybrać 3 krótkie opowiadania lub nowele, i jeśli Baker zaaprobował wybór, każdy z nich miał udramatyzować jeden z tych utworów w formie jednoaktówki. Potem studenci musieli napisać oryginalną jednoaktową sztukę, a pod koniec kursu pełnospektaklowy dramat. Mogli oni również, jeśli chcieli, przedstawić Bakerowi do oceny wszystko, co napisali w czasie trwania kursu. Profesor Baker czytał utwory słuchaczy bez podania nazwisk autorów, a często nawet bez podawania nazwisk i płci postaci. Po przeczytaniu prosił kolejno studentów o komentarze i ocenę.

Heywood Brown, krytyk i dziennikarz, który także należał do uczniów Bakera, pisał w swoim artykule pt. *Niweczenie młodego dramaturga w zarodku*, drukowanym

⁷ B. i A. Gelb, *O'Neill*, 1964, s. 269. A Delta Book.

w 1919 r. w magazynie "Vanity Fair"⁸, że niewątpliwie wielu dramaturgów wyszło z seminarium Bakera, ale równie wielu wyleczyło się ze złudzeń.

„Ludzie, którzy zapisali się na kurs, mogą mówić o swoich dramatach, ile tylko zechcą, ale muszą je także napisać [...]. Taka kuracja skutkuje czasem już po 48 godzinach od momentu zakończenia pracy nad sztuką. Niekiedy wystarczy, że autor sam przeczyta swój utwór; a jeśli to nie skutkuje, ma inną świetną szansę: po głośnym odczytaniu sztuki przez profesora Bakera i po skrytykowaniu jej przez klasę, jeżeli student wciąż jeszcze trwa w zamiarze pisania dramatów, nie ma wątpliwości, że wszedł do grona twórców”.

Po śmierci Bakera w styczniu 1935 Eugene O'Neill napisał do gazety "The New York Times" list, który ukazał się 13 stycznia tegoż roku. Podkreślił w nim ogromne zasługi Bakera dla narodzin teatru i dramatu amerykańskiego. O'Neill pisze m. in., że w tym trudnym dla młodych amerykańskich twórców okresie „młody dramaturg najbardziej potrzebował inteligentnej zachęty i pomocy, by móc uwierzyć w świat nowej ery w naszym teatrze, w którym miałby szansę być przynajmniej dopuszczonym do głosu. Dla niewielu ludzi, którzy wierzyli w teatr, kochali go i poświęcili swe życie, by pomagać i zachęcać do jego budowy, praca Profesora Bakera jest niewybitniejszym osiągnięciem. Szczególnie jego zachętę i pomoc, jakiej doznałem ja i — jestem pewien — wszyscy inni dramaturdzy, którzy studiowali pod jego kierunkiem, będziemy zawsze wspominać z najgłębszym uznaniem [...]. Najistotniejszą rzeczą dla nas, przyszłych artystów i twórców, było nauczyć się nadziei i wiary we własną pracę. On pomógł nam mieć nadzieję — i dlatego zawdzięczamy mu tak wiele i składamy hołd jego pamięci”⁹.

Zainicjowane przez Bakera kursy dramatopisarstwa dały znakomite wyniki. Prawie wszyscy czołowi dramaturdzy amerykańscy przeszli kiedyś przez podobne studium na różnych uniwersytetach i w colleges. Do absolwentów kursów playwriting należą obok O'Neill'a tacy autorzy, jak Robert Sherwood, Sidney Howard, S. N. Behrman, Philip Barry, Tennessee Williams, Clifford Odets, Arthur Miller. Jest także wielu wybitnych krytyków, scenografów, reżyserów i aktorów, którzy niewątpliwie wiele zawdzięczają takim kursom.

W Polsce znana jest historia Michaela Gazzo, autora sztuki *Kapelusz pelen deszczu*, wystawianej w wielu naszych teatrach. W 1955 r., kiedy ta sztuka była grana na Broadwayu, młody dramaturg został uznany przez krytyków za jednego z najzdolniejszych autorów roku. Gazzo studiował dramaturgię, aktorstwo, reżyserię i dramatopisarstwo u Edvina Piscatora — a potem w Actors Studio Lee Strasberga. Chciał zostać aktorem; jednak potem, kiedy to szkice napisane na kursie playwriting przerodziły się w *Kapelusz pelen deszczu*, skoncentrował swe zainteresowania na dramaturgii. Krytyka amerykańska chwaliła szczególnie jego technikę

⁸ *Ibidem*, s. 273.

⁹ *Ibidem*, s. 273, 793—794.

pisarską: dialogi, sposób prowadzenia akcji, środki charakteryzowania postaci, a te umiejętności zawdzięczał autor w dużym stopniu swym studiom dramaturgicznym.

John van Druten, dramaturg i wykładowca na kursach playwriting, pisze w swojej książce *Playwright at Work*, że jeżeli ktoś ma talent i silną wolę zostania dramaturgiem, wielu rzeczy się może nauczyć, choćby po to, by skrócić okres terminowania¹⁰. Niesienie pomocy młodym początkującym autorom, którzy w swej pracy napotykają wiele trudności, a szczególnie na początku swej kariery potrzebują rady, krytyki i zachęty, jest jednym z celów kursów playwriting.

Maxwell Anderson tak kiedyś powiedział na temat świadomego studiowania formy dramatycznej:

„Dopiero kiedy osiągnąłem pewien sukces i odniosłem sporo porażek jako dramaturg, zacząłem wątpić w wystarczalność dramatycznego instynktu i zastanawiałem się, czy są jakieś ogólne prawa rządzące strukturą dramatu, które głowa tak kiepska w teorii jak moja mogłaby pojąć i zastosować [...]. Zacząłem szukać u teoretyków słów mądrości, które mogłyby wykluczyć z dramatopisarstwa hazard. Czułem, że najbardziej potrzeba mi roboczej definicji sztuki, definicji, która zawierałaby wszystkie elementy potrzebne strukturze sztuki”.

Ionesco uważa, że „nie ma nic trudniejszego niż pisanie dla teatru”.

Friedrich Dürrenmatt w jednym ze swoich artykułów, *O problemach teatru* (1955), tak pisze:

„Problemy, które stają przede mną jako przed dramaturgiem, są problemami roboczymi; są to problemy, z którymi spotykam się w czasie pisania, a nie przed rozpoczęciem pracy”.

I dalej:

„Artysta nie może zaakceptować reguły, dopóki jej sam dla siebie nie odkryje”¹¹.

Studenci kursów dramatopisarstwa mają wspaniałą okazję, by odkryć prawa rządzące dramaturgią i skonfrontować je z poznaną teorią. Mają możliwość przedyskutowania problemów i trudności, które napotykają w pracy. Jednakże wielu młodych dramaturgów buntuje się przeciw regułom i konwencjom, próbując różnych eksperymentów. Van Druten zauważa, że aby móc eksperymentować, trzeba najpierw nauczyć się używać wypróbowanych narzędzi. Są one dla dramaturga tym, czym gamy dla pianisty. Uważa on, że nikt nie powinien zaczynać pisania dramatu, dopóki dobrze nie pozna Ibsena. Konwencje ograniczają dramaturga, ale są jednocześnie czynnikiem wyzwalamym. Znajomość reguł “well-made play” będzie podstawą do nauczania się, jak je można złamać.

¹⁰ J. van Druten, *Playwright at Work*, 1953, s. 2. Harper and Brothers.

¹¹ K. Macgowan, *A Primer of Playwriting*, 1962, s. 11–12. Delphin Books; E. Ionesco, *Experience of the Theatre*, [w:] *The Context and Craft of Drama*, San Francisco 1964, s. 280. Chandler; F. Dürrenmatt, *ibidem*, s. 243.

3

Kursy playwriting obejmują obecnie ćwiczenia w pisaniu dla sceny, radia, telewizji, filmu i trwają zwykle przez jeden semestr lub przez cały rok. Instruktorzy i profesorowie sami układają plan kursu i według własnego uznania wybierają podręczniki i lektury.

W nauczaniu dramatopisarstwa szczególnie ważna jest osobowość nauczyciela, jego podejście do pracy i słuchaczy, jego znajomość przedmiotu i doświadczenie. Wykładowcami playwriting są zwykle teoretycy dramatu, będący także autorami utworów dramatycznych i reżyserami. W swej akademickiej karierze przeszli oni najczęściej przez podobne studia i otrzymali tytuły naukowe za prace z dziedziny teorii teatru i dramatu lub za pracę twórczą.

Dla lepszego zilustrowania, jak odbywają się studia na kursach playwriting, podaję autentyczny przebieg ćwiczeń odbytych na takim studium przy jednym ze stanowych colleges w Kalifornii.

Zajęcia początkowo odbywały się 2 razy tygodniowo po 1 godzinie. Później, kiedy uczestnicy kursu ukończyli swoje scenariusze, sztuki i słuchowiska, spotykano się dodatkowo na 2 godziny w tygodniu, by wspólnie czytać i omawiać napisane utwory. Oprócz zajęć grupowych każdy z uczestników kursu mógł umawiać się z profesorem na dodatkowe konsultacje. Podręcznikami, na których opierano wykłady i dyskusje z dziedziny struktury dramatu, były 2 książki: *Theory and Technique of Playwriting* Lawsons oraz zbiór wypowiedzi dramaturgów na temat dramatopisarstwa, *Playwrights on Playwriting*. Podczas pierwszego spotkania wykładowca rozdał słuchaczom ramowy plan pracy na cały semestr. Podał również terminy, w których studenci mieli oddać swoje sztuki i scenariusze. Pierwszą pracę (sztukę jednoaktową dla teatru, słuchowisko radiowe, scenariusz telewizyjny lub filmowy) należało napisać w okresie 7 tygodni. Termin oddania drugiego utworu, innego rodzaju niż pierwszy, upływał po dalszych 7 tygodniach. Do końca semestru każdy ze studentów musiał w oparciu o uwagi wykładowcy i kolegów poprawić lepszą z tych 2 prac. Nota końcowa uzależniona była od oceny tych utworów i od ocen krótkich prac kontrolnych opartych na materiale zawartym w przerabianych podręcznikach.

Kurs rozpoczął się od szczegółowej analizy sztuki poetyckiej Maxwella Andersona, *Sceneria zimowa* (*Winterset*). Szczególny nacisk położono na przedyskutowanie charakterystyki bohaterów z punktu widzenia techniki pisarskiej i środków stosowanych przez autora. Omawiano m.in. sposób wprowadzenia bohaterów i uczynienia ich postaciami atrakcyjnymi, motywacje ich czynów, celów, do których dążą, ich walkę z przeciwnościami, wiarygodność i prawdopodobieństwo postaci, zgodność ich postawy ze środowiskiem itp. Dalsze ćwiczenia poświęcone były omawianiu struktury dramatycznej. Dyskusję prowadzono w oparciu o książkę Lawsons *Theory and Technique of Playwriting*. Wykłady dotyczyły konwencji teatralnych, zwłaszcza we współczesnej dramaturgii; omawiano teatr absurdu, teatr egzystencjalistyczny, utwory poetyckiej awangardy i teatr epicki Brechta. Najciekawsze

i najcenniejsze było jednak czytanie i omawianie prac studentów. Zwracano uwagę na formy dialogu, na niezgrabne powtórzenia słów, na zdania i wypowiedzi bohaterów, które nie odpowiadały ogólnemu rysunkowi postaci, na banalność i płycticzną. Wskazywano na błędy w prowadzeniu akcji, na brak tempa, sugerowano zmiany i możliwości rozwinięcia tematów, które tkwiły w materiale. Wytykano spłyćenia psychologiczne, motywując potrzebę wprowadzenia bogatszych, więcej mówiących, bardziej wyrazistych szczegółów. Udowodniano, jak często przez złą organizację materiału dramatycznego początkujący autor sam zaczyna się gubić w nim. Podkreślano, jak ważna jest umiejętność obserwacji świata, próbując skierować uwagę przyszłych dramaturgów na bogactwo ludzkiego charakteru i życia, z którego tak wiele można się nauczyć. Wskazywano na znaczenie właściwej selekcji materiału, dobrej budowy ekspozycji, na zgrabne wprowadzenie potrzebnych faktów i przedstawianie poglądów bohatera przed scenami, w których muszą one być znane publiczności. Omawiano sposoby doprowadzania akcji do punktu kulminacyjnego i umieszczania go w ostatniej części sztuki, rozwój konfliktów i okoliczności im towarzyszących, wprowadzenie komplikacji dla utrzymania zainteresowania widowni. Wszystkie uwagi krytyczne były cenną pomocą dla młodych autorów. Czasami zadane pytanie naprowadzało piszącego na odkrycie jakiejś słabej strony jego sztuki czy scenariusza. Kilka lepszych jednoaktówek i jedna trzyaktowa sztuka napisane przez uczestników kursu zostały później wystawione w teatrze przed publicznością. Po przedstawieniu odbyła się dyskusja, na którą zaproszono wszystkich zainteresowanych widzów. Autorzy odpowiadali na ich pytania. Jeden scenariusz filmowy został zrealizowany przez ekipę filmową college'u.

Na zakończenie kursu przeprowadzono anonimową ankietę dotyczącą oceny ćwiczeń przez słuchaczy. Oto kilka pytań i odpowiedzi wyjętych z tej ankiety. (W ankiecie brało udział 12 osób, tzn. wszyscy uczestnicy kursu).

1. W jakim stopniu indywidualne konsultacje z wykładowcą pomogły ci w pracy nad skryptem: a) bardzo pomogły, b) dość dużo, c) trochę, d) niewiele, e) nic.

6 odpowiedzi — bardzo pomogły; 4 odpowiedzi — dość dużo; 2 odpowiedzi — trochę.

2. W jakim stopniu osiągnięto zaplanowany cel kursu: a) bardzo dobrze, b) dobrze, c) tylko częściowo.

6 odpowiedzi — bardzo dobrze; 4 odpowiedzi — dobrze; 2 odpowiedzi — tylko częściowo.

3. Czy kurs ten był dla ciebie: a) wartościowszy od wszystkich innych, b) lepszy od wielu innych, c) mniej więcej o podobnej wartości, d) mniej wartościowy od innych, e) mniej wartościowy od wszystkich innych kursów.

4 odpowiedzi — wartościowszy od wszystkich innych; 8 odpowiedzi — wartościowszy od większości innych kursów.

4. Bez względu na własne rezultaty, czy sądzisz, że taki kurs to: a) świetny pomysł, b) dobry, c) kiepski, d) zły.

12 odpowiedzi — świetny pomysł.

5. Jak oceniasz dyskusję w klasie? Czy jest: a) dużej wartości, b) wartościowa, c) przeciętna, d) niewiele daje, e) bezwartościowa.

8 odpowiedzi — dużej wartości; 4 odpowiedzi — wartościowa.

6. Czy przypuszczasz, że w przyszłości napiszesz coś dla teatru, telewizji, filmu.

11 odpowiedzi — tak; 1 odpowiedź — nie.

Poza tym studenci przyznali, że na przygotowanie się do zajęć na tym kursie zużywali więcej czasu (ok. 6–9 godzin tygodniowo) niż na przygotowanie się do innych zajęć w college'u.

Wyniki tej ankiety niewątpliwie wskazują na dużą wartość kursu. Wydaje mi się jednak, że największą zaletą ćwiczeń tego rodzaju jest zmuszenie studentów do napisania oryginalnego utworu, i to w określonym czasie. Często bowiem wielu utalentowanych młodych ludzi nigdy nie zasiada do pisania. Tu, zmuszeni do pracy, mogą wypróbować swoje umiejętności.

Studenci playwriting mają już zwykle za sobą wykłady z teorii dramatu i krytyki dramatycznej od Arystotelesa do XX w. Słuchacze wydziałów dramaturgicznych uczęszczają m. in. na wykłady z historii literatury dramatycznej różnych okresów, historii teatru, podstaw aktorstwa, zasad reżyserii, scenografii, przechodzą techniczne kursy reżyserii oświetlenia, reżyserii dźwięku, kostiumologii i inne. Mogą także uczęszczać na wykłady wprowadzające w zagadnienia techniczne i organizacyjne radia, telewizji i filmu. Tematy i programy kursów są znane i każdy uczęszcza na takie zajęcia, które go najbardziej interesują z punktu widzenia jego przyszłej specjalności.

Jak już wspomniano, każdy college i uniwersytet prowadzący wydział dramaturgii posiada przeważnie dobrze wyposażony teatr, gdzie odbywają się regularne przedstawienia dla publiczności, a często także studio telewizyjne i stację radiową. Teoria jest tu ściśle powiązana z praktyką. Studenci muszą obowiązkowo zapoznać się z techniką wystawiania sztuki i jej inscenizacji.

Teatry uniwersyteckie dają około 6 lub 8 premier w ciągu roku. Reżyserują profesorowie posiadający odpowiednie kwalifikacje. Studenci są asystentami, a często sami reżyserują cykle jednoaktówek jako ćwiczenia w ramach kursu reżyserskiego. Aktorami, wykonawcami dekoracji, projektantami świateł i inspicjentami są także studenci, pracujący pod kierunkiem reżysera. Obsadę aktorską wybiera się na podstawie "try-outs", czyli wstępnych prób, na których spośród wszystkich kandydatów zainteresowanych sztuką dobiera się najlepszych. Czasami także niektórzy z wykładowców biorą udział w przedstawieniu, jeżeli żaden ze studentów nie nadaje się do jakiejś roli. Zwykle odbywa się 6 lub 8 przedstawień jednej sztuki. Publiczność stanowią studenci, wykładowcy i administracja college'u czy uniwersytetu, a także mieszkańcy okolicy, którzy rzadko mogą zobaczyć teatr zawodowy. Niektóre teatry akademickie osiągają bardzo wysoki poziom artystyczny. Zawodowym aktorom często brak spontaniczności, która czyni pracę w teatrze amatorskim szczególnie wartościową, a nieskrępowanie względami finansowymi powoduje, że w college'u można śmiało eksperymentować.

W teatrach uniwersyteckich w Stanach Zjednoczonych kładzie się duży nacisk na wystawianie sztuk napisanych przez studentów kursów dramaturgii, jeżeli tylko posiadają one jakiekolwiek wartości artystyczne. Amerykanie uważają, że teatr w college'u jest właściwym miejscem wychowania i rozwijania przyszłych pisarzy dla sceny, filmu i telewizji i właśnie w czasie studiów trzeba im stworzyć jak najlepsze warunki rozwijania i doskonalenia talentu, zdobywania techniki i doświadczenia poprzez bezpośrednie zetknięcie się z tymi środkami przekazu, dla których będą tworzyli. Dlatego nie będzie przesadą, jeśli powtórzę tu stwierdzenie Lewina Goffa, wykładowcy Uniwersytetu w Kansas, reżysera i historyka teatru:

„Dla studenta, który interesuje się bądź praktycznymi, bądź teoretycznymi zagadnieniami teatru, nie ma stosowniejszej placówki szkoleniowej niż amerykański uniwersytet”¹².

4

Od początku XX w. w Stanach Zjednoczonych, obok wielu dzieł krytycznych zawierających retrospektywną analizę utworów dramatycznych i rozważających dramaturgię z punktu widzenia estetyki, zaczęły się pojawiać prace teoretyczne, które można by nazwać podręcznikami dla dramaturgów. Większość z nich napisano na potrzeby kursów playwriting, a ich autorami byli najczęściej profesorowie, którzy prowadzili takie ćwiczenia. Jak już powiedziano, ludzie ci często sami odnosili sukcesy jako autorzy sztuk teatralnych, będąc równocześnie teoretykami, historykami dramatu lub reżyserami. W swych książkach chcieli przekazać własne doświadczenia i poglądy na technikę pisania sztuk teatralnych; pragnęli omówić problemy i trudności, jakie młodzi twórcy najczęściej napotykają i które muszą przezwyciężyć w trakcie pisania. Autorzy tych prac zastrzegają się zwykle, że nie podają reguł, których bezwzględnie należy przestrzegać, ale pragną jedynie pomóc początkującym dramaturgom, służąc im radą i doświadczeniem.

W przedmowie do książki *Playwright at Work*, jednej z wybitniejszych prac tego typu, John van Druten pisze m. in.:

„Treścią tej książki będą pewne sprawy, które znałem, o których czytałem, o których mi powiedziano, a także to, co sam dostrzegłem i rozważałem w latach, kiedy uprawiałem dramaturgię”¹³.

Te słowa doskonale określają charakter większości książek napisanych jako poradniki dla dramaturgów i studentów interesujących się twórczością dramatyczną. Autorzy zdają sobie sprawę, że mody i style przemijają, gusty publiczności zmieniają się i, aby pisać dobre sztuki, trzeba mieć talent. Ale twierdzą, że równocześnie istnieją pewne techniczne zasady, których się można nauczyć.

Przed omówieniem ważniejszych amerykańskich prac z tej dziedziny warto wspomnieć, że jedną z pierwszych książek o praktycznym podejściu do zagadnień

¹² Goff, *op. cit.*, s. 5.

¹³ Van Druten, *op. cit.*, s. 3.

konstrukcji dramatu, znaną także w Stanach Zjednoczonych¹⁴, była praca *Die Technik des Dramas* (1863) Gustava Freytaga (1816–1895), krytyka, dziennikarza i autora kilku sztuk. Freytag wierzył, że dzieła wielkich mistrzów powinny być źródłem technicznych zasad. Podkreślał, że forma nie jest zależna od treści. Psychologiczne i emocjonalne napięcie uważał za ważniejsze od logiki przyczyn i skutków. Jego zdaniem w utworach dramatycznych należało przedstawiać namietności prowadzące do czynu, a bohaterami mieli być arystokraci o wysokiej kulturze, jednostki wybitne, przeżywające jakąś walkę wewnętrzną, przewyższające przeciętnych ludzi siłą woli i charakteru.

Inną pozycją europejską z tej dziedziny znaną w Stanach Zjednoczonych jest książka wybitnego brytyjskiego krytyka i tłumacza dzieł Ibsena na język angielski, Williama Archera (1856–1924), *Playmaking* (1912). Archer traktował dramaturgię bardziej jako ćwiczenia w kompozycji niż jako proces twórczy. Uważał, że kryzys (crisis), a nie konflikt stanowi podstawę dramatu. Każde pokazanie na scenie wyimaginowanych bohaterów, zdolne zainteresować przeciętną publiczność zebraną w teatrze, było jego zdaniem dramatyczne.

Brander Matthews (1852–1929), jeden z pierwszych amerykańskich wykładowców literatury dramatycznej, autor kilku sztuk i studiów na temat dramatu¹⁵, wydał w 1913 r. *The Principles of Playmaking*. Matthews uważał dramaturgię za umiejętność opartą na pewnych zasadach, określonych przez fizyczny kształt teatru, możliwości aktorów, konwencje teatralne i „zbiorową duszę” publiczności. Arystotelesowska imitacja akcji była dla niego imitacją walki. Pisał, że: „jeżeli sztuka ma nas naprawdę zainteresować, musi przedstawiać walkę. Jej główny bohater musi pragnąć czegoś i walczyć o to ze wszystkich swych sił”¹⁶.

Inną ważną publikacją była książka pierwszego wykładowcy kursów playwriting, G. P. Bakera, pt. *Dramatic Technique* (1919)¹⁷. Za esencję dramatu Baker uważa akcję i emocję, przeżycie. Celem dramatu jest, jego zdaniem, zdobycie uwagi widowni i potęgowanie tego zainteresowania w ciągu przedstawienia aż do opadnięcia kurtyny. „Sztuka istnieje, by wytworzyć emocjonalną reakcję publiczności”¹⁸.

Materiał dramatyczny, czyli wszystko, co może wywołać emocjonalny oddźwięk publiczności, musi być dostosowane do warunków teatralnych, zanim zdoła przeżyć się w dramacie. Reakcja i przeżycia doświadczane przez widzów są całkowicie zależne od dramaturga i jego znajomości techniki dramatycznej. Baker podkreśla znaczenie charakterystyki postaci poprzez ich czyny i dialogi. Podobnie jak Archer,

¹⁴ W tłum. E. J. Mac Evansa (Chicago 1908).

¹⁵ Najważniejsze to: *Studies of Stage* (1891), *The Development of the Drama* (1903), *A Study of Drama* (1910), *Playwrights on Playmaking* (1919).

¹⁶ B. H. Clark, *European Theories of the Drama*, New York 1947, s. 493.

¹⁷ Drugą wybitną książką G. P. Bakera jest *The Development of Shakespeare as a Dramatist* (1907).

¹⁸ Clark, *op. cit.*, s. 500.

Baker traktował w pewnym sensie dramaturgię jako umiejętność, w której poprzez ćwiczenia kompozycyjne można dojść do mistrzostwa.

W latach dwudziestych znana była w Stanach Zjednoczonych książka włoskiego autora, Georga Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*¹⁹. Polti opracował praktyczny system mechanicznych reguł i wzorów, ograniczając dramaturgię do 36 sytuacji dramatycznych, ponieważ uważał, że w życiu występuje tylko 36 rodzajów uczuć. Uczucia identyfikował z sytuacjami.

Innym przykładem rozważań na temat budowy sztuki była książka Arthura Edwina Krowsa, *Playwriting for Profit* (1928). Krows, uczeń innego teoretyka dramatu, T. W. Price'a, autora *The Technique of the Drama* i *The Analysis of Play Construction and Dramatic Principles* (1908), podziela przekonania swego nauczyciela, podkreślając wagę logiki w konstrukcji dramatu i zasady konfliktu. Obaj ci autorzy twierdzą, że sztuka jest propozycją i autor może z każdej propozycji wypracować żądane elementy, czyli warunki, w jakich toczy się akcja, powody, z których się rodzi, i rezultaty, jakie daje. Według tej koncepcji autor nie musi mieć żadnego specjalnego celu lub problemu, który go pasjonuje i który chciałby poruszyć, lecz po prostu może wykorzystać każdy materiał, by napisać sztukę. W tym wypadku tytuł książki Krowsa tłumaczy założenia autora.

Jedną z najwybitniejszych pozycji z dziedziny teorii i budowy dramatu jest książka Johna Howarda Lawsona, *Theory and Technique of Playwriting*. Dzięki przejrzystemu, konsekwentnemu, a równocześnie praktycznemu podejściu do zagadnień dramaturgii stała się ona najbardziej popularnym podręcznikiem na kursach dramatopisarstwa. Wydana w 1936 r., była od tego czasu wielokrotnie wznawiana, a w 1949 r. opublikowano wydanie poprawione i uzupełnione rozdziałem o teorii i technice pisania scenariuszy filmowych. Lawson (ur. 1894) jest autorem wielu sztuk i scenariuszy, które cieszyły się dużą popularnością, a także wykładowcą playwriting. Swoje rozważania o konstrukcji utworu dramatycznego, o budowie scen i sytuacji jako osobnych elementów składających się na całość utworu i o ich spajaniu, Lawson poprzedził krytycznym zarysem rozwoju teorii dramatycznej, zaczynając od starożytności, a kończąc na Ibsenie. Lawson podkreśla, że konflikt dramatyczny jest pochodzenia społecznego i ma społeczne znaczenie. Bohater może być zrozumiany tylko poprzez czynne ustosunkowanie się do świata, w którym się porusza, i nie może istnieć w oderwaniu od swego środowiska. Również stosunek autora do przedstawianego w sztuce zagadnienia określają poglądy dominujące w środowisku, z którego dramaturg się wywodzi, jego wykształcenie, jego psychologiczne i społeczne sądy i opinie oraz epoka, w której wypadło mu żyć i tworzyć. Podkreśla ogromny wpływ stosunków klasowych i ekonomicznych na twórczość dramatyczną²⁰. Lawson powtarza kilkakrotnie, że nie próbuje zdefi-

¹⁹ Tłum. L. Ray, Franklin, Ohio, 1924.

²⁰ Za te poglądy Lawson był często krytykowany przez niektórych amerykańskich teoretyków i uważany za marksistę.

niować abstrakcyjnych praw rządzących budową dramatu, lecz chce pokazać pewne zasady związane z teatrem naszych czasów w oparciu o tradycję, z której powstały. Konflikt woli (conflict of will) uważa za najbardziej charakterystyczną cechę dramatyczną, a świadomość i siłę woli za czynniki tworzące ruch dramatyczny i prowadzące akcję do punktu kulminacyjnego. Napięcie dramatyczne zależy od współzależności sił w konflikcie. Akcja rozwija się poprzez szereg kryzysów (crisis) prowadzących do celu wytyczonego przez autora. Na akcję składają się następujące elementy: podjęcie decyzji, przezwyciężenie trudności, próba sił (przedstawiona w obligatoryjnej scenie) i climax, czyli moment maksymalnego wysiłku, w którym walka świadomej woli o spełnienie zamierzeń dochodzi do największej intensywności. Punkt kulminacyjny opiera się na społecznej koncepcji sztuki. Jest on kluczem do jedności dramatu. Jeżeli poprzedzająca go akcja była niejednolita i chaotycznie prowadzona, to punkt kulminacyjny jest słaby. Lawson podkreśla istotne znaczenie ciągłości (continuity) i powiązania sytuacji i scen. Zwraca także uwagę na znaczenie właściwej selekcji materiału. Autor powinien stale pamiętać, że postacie oglądane na scenie zaledwie przez 2 godziny mają swe historie nie ujęte w sztuce, które jednak wpływają na ich działanie. Autor powinien znać życiorysy swoich bohaterów, a przynajmniej najważniejsze fakty z ich życia. Najbardziej efektowne sztuki zdaniem Lawsons to te, w których wypadki potrzebne dla lepszego umotywowania lub zrozumienia akcji, ale nie pokazane na scenie, są wydobyte przez autora i widownia jest świadoma ich istnienia. Lawson uważa, że dialog bez poezji jest na pół martwy i nie można być dobrym dramaturgiem nie będąc równocześnie poetą. Celem dramaturgii jest osiągnięcie porozumienia pomiędzy autorem a widownią, biorącą emocjonalny udział w wypadkach przedstawionych na scenie. Porozumienie to nie może być osiągnięte, jeżeli autor nie zdaje sobie sprawy z zasad rządzących teatrem. Koncepcyjne zrozumienie funkcji dramatu i struktury sztuki na tle historycznego rozwoju formy i teorii dramatycznej stanowi jego zdaniem klucz do opamiętania techniki dramatopisarstwa.

Z nowszych prac o praktycznym podejściu do techniki dramaturgii ciekawą pozycją jest książka pt. *Playwright at Work* (1953) Johna van Drutena. Autor, urodzony w Londynie²¹, wykładał później zasady dramaturgii w Stanach Zjednoczonych i osiedlił się w tym kraju na stałe, przyjmując obywatelstwo amerykańskie. Van Druten sugeruje możliwości rozwiązania pewnych problemów technicznych, przed którymi staje początkujący dramaturg, a także próbuje dać odpowiedzi na pytania, jakie nasuwały mu się w trakcie pisania dla teatru. Swoje uwagi i opinie opiera na własnym doświadczeniu dramaturgicznym i pedagogicznym. Podkreśla, że łatwo można zniechęcić młodego dramaturga, który jest szczególnie wrażliwy na krytykę; okazanie braku zainteresowania, posługiwanie się nieprzekonującymi argumentami, źle dobrane słowo krytyki — to wszystko może zabić sztukę w zarodku. Van Druten uważa, że każdy dramaturg powinien pisać o tym,

²¹ John van Druten zmarł w r. 1956.

co zna i o czym wie najlepiej z własnego doświadczenia. Autor musi być pewny wiarygodności i prawdziwości stworzonych przez siebie postaci. A przede wszystkim musi mieć cel, który każe mu zasiać do pracy. Stanowisko van Drutena jest w wielu wypadkach podobne do poglądów Lawsona, z tą różnicą, że Lawson podchodzi do zagadnienia naukowo, podejście zaś van Drutena jest całkowicie praktyczne.

Van Druten zwraca uwagę, że intryga przestaje być najważniejszym elementem dramatu, i sztuki oparte na intrydze są w XX w. powoli wypierane przez "mood plays", tj. utwory dramatyczne, których głównym celem jest wytworzenie i przekazanie widzowi poprzez akcję jakiegoś nastroju (np. *Szklana menażeria* Williamsa). Zmiana ta jest potrzebna i korzystna dla teatru, ponieważ poszerza jego możliwości.

Inną ciekawą pomocą dla młodego dramaturga może być książka *A Primer of Playwriting* (1951), napisana przez profesora wydziału teatralnego Uniwersytetu Kalifornijskiego, K. Macgowana. Macgowan pracował jako reżyser w słynnym Provincetown Playhouse w Greenwich Village razem z E. O'Neillem i R. E. Jonesem. Macgowan, człowiek teatru, podobnie jak van Druten, daje całkowicie praktyczny podręcznik dramaturgii. Obok swoich własnych sądów i definicji odnośnie do budowy dramatu i charakterystyki bohaterów przytacza opinie i poglądy wielu wybitnych dramaturgów i teoretyków, zwracając uwagę, że często są one całkowicie sprzeczne i różne. Na zakończenie podaje, jak powinien wyglądać prawidłowy maszynopis scenariusza. *A Primer of Playwriting* napisany jest krótko, obiektywnie i przystępnie.

Duże zainteresowanie wzbudziła również książka W. Kerra, krytyka piszącego dla "New York Herald Tribune", reżysera i wykładowcy na wydziale dramaturgicznym (Catholic University of America, Washington D. C.), pt. *How Not to Write a Play* (1955). Autor analizuje sytuację we współczesnej dramaturgii, szczególnie amerykańskiej, podkreślając niedociągnięcia i błędy popełniane przez autorów. Dla zilustrowania swoich uwag często zestawia sposób podawania problemów i konstrukcję sztuk współczesnych z odpowiednio dobranymi przykładami z twórczości dramaturgów starożytnych, Szekspira i innych wybitnych mistrzów.

„Od dramaturga wymaga się, by pokazał początek jakiejś zmiany, śledził ją poprzez naturalne zmagania i doprowadził walczące ze sobą siły do innej, choć niekoniecznie doskonałej równowagi”²².

Kerr zauważa, że nasz teatr pozbawiony jest konwencji, a przez to wciąż bardzo realistyczny. Pewna umowność pomaga dramaturgowi uwypuklić sprawy ważne, a pominąć to, co niepotrzebne w sztuce. Kerr podkreśla ogromne znaczenie dialogu i języka używanego przez dramaturga. Uważa, że poezja musi wrócić do teatru, że sztuka i jej bohaterowie powinni mieć jakiś większy wymiar niż nasze codzienne życie. Wiersz nie wymaga logicznych ograniczeń i powściągliwości, nadaje natomiast większy sens rzeczywistości niż dosłowne znaczenie słów. Kerr twierdzi,

²² W. Kerr, *How Not to Write a Play*, New York 1955, s. 137.

że obecnie autorzy stosują za dużo didaskaliów, co świadczy o nieudolności wyrażania myśli poprzez dialog, w przeciwieństwie do Szekspira, u którego dialog nie wymagał dodatkowych wyjaśnień sytuacji scenicznych.

Kerr mówi dużo o wzajemnym stosunku między autorem a publicznością i o wymaganiach widzów. Zwraca uwagę, że żadne wielkie dzieło dramatyczne nie zostało odrzucone nawet przez bardzo przeciętnych odbiorców, gdy tymczasem teatry elitarne nie wydały arcydzieł.

Książka Kerra jest niewątpliwie interesująca zarówno dla dramaturgów, jak i dla wszystkich miłośników teatru.

W większości prac z dziedziny dramaturgii, jakie ukazały się w XX w. w Stanach Zjednoczonych, szczególny nacisk położono na mechaniczną konstrukcję intrygi i budowę akcji. Aby się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na spisy rozdziałów tych książek.

Wielu dramaturgów i krytyków zaakceptowało teatr jako instytucję komercyjną, i dlatego rozpatrywali dramat wyłącznie z punktu widzenia jego wartości teatralnych. Są jednak również teoretycy, zwłaszcza młodszego pokolenia, którzy przypominają, że wielki dramat był jednocześnie wielką literaturą. Sygnalizują odejście od intrygi na rzecz „mood play”, czyli sztuki nastrojowej. Zdają sobie sprawę z konieczności powrotu poezji na scenę, ponieważ:

„Świat dramatu jest, lub raczej powinien być, światem uczuć, a wszyscy wiedzą, że nasza codzienna mowa nie jest w stanie wyrazić naszych wewnętrznych przeżyć i namiętności”²³.

Krytycy podkreślają, że w dramaturgii najważniejszą rzeczą jest rozbudzenie w widzach uczuć, które mogłyby nimi całkowicie zawładnąć. Dramat może dotyczyć wszystkich ludzkich spraw, nie tylko pewnej wybranej grupy problemów czy ideologii. Jeżeli teatr ma rozkwiąć, należy szukać jego siły w zwykłych teatrach, przyciągających najszerze rzesze społeczeństwa.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

- Anderson, Maxwell: *The Basis of Artistic Creation in Literature*, [w:] *The Basis of Artistic Creation*, New Brunswick Rutgers University Press, 1942.
Archer W.: *Playmaking: A Manual of Craftsmanship*, New York 1937.
Baker G. P.: *Dramatic Technique*, Boston—New York 1919. Houghton Mifflin.
Bentley E.: *Playwright as Thinker*, New York 1946, Reynald and Hitchcock.
Clark B. H., ed.: *European Theories of the Drama*, New York 1947. Crown Publishers.
Clarke R. F.: *Growth and Nature of Drama*, Cambridge University Press.
Cole T., ed.: *Playwrights on Playwriting*, New York 1961. Hill and Wang.
Corrigan, Rosenberg, ed.: *The Context and Craft of Drama*, San Francisco 1964.
Downer A.: *Art of the Play*, Halt and Reinhart, 1955.
Dunsany E. J.: *The Art of Playwriting*, Philadelphia 1928.

²³ A. Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory*, New York 1962, s. 146. Barnes and Noble.

- Egri L.: The Art of Dramatic Writing, New York 1946. Simon and Schuster.
- Eliot T. S.: Poetry and Drama, London 1959.
- Ervine St. J.: How to Write a Play, New York 1928. Macmillan.
- Finch R.: How to Write a Play, New York 1948. Greenberg.
- Freytag G.: The Technique of the Drama, [w:] European Theories of the Drama, New York 1947. Crown Publishers.
- Gallaway M.: Constructing a Play, New York 1950. Prentice Hall.
- Grebanier B.: Playwriting, (b. m. w.) 1961.
- Hamilton C.: The Theory of the Theatre, New York 1939. Holt.
- Hopkins A.: How's Your Second Act?, New York 1948. Samuel French.
- Kernan A. B.: Character and Conflict, 1963. Harcourt.
- Kerr W.: How Not to Write a Play, New York 1955. Simon and Schuster.
- Krows A. E.: Playwriting for Profit, New York 1928. Grosset and Dunlap.
- Lawson J. H.: Theory and Technique of Playwriting, New York 1964. Hill and Wang.
- Macgowan K.: A Primer of Playwriting, New York 1962. Delphin Books.
- Matthews B.: The Principles of Playmaking, New York 1919.
- Nicoll A.: The Theatre and Dramatic Theory, New York 1962. Barnes and Noble.
- Peacock R.: The Poet in the Theatre, London 1949.
- Polti G.: Thirty-Six Dramatic Situations. Transl. L. Ray, Franklin, Ohio, 1924.
- Price W. T.: Analysis of Play Construction and Dramatic Principle, New York 1908.
- Raphaelson S.: The Human Nature of Playwriting, New York 1949. Macmillan.
- Rowe K. T.: Write That Play, New York 1939. Funk and Wagnalls.
- Selden S.: An Introduction to Playwriting, New York 1946. F. S. Crofts.
- Thompson A. R.: The Anatomy of Drama, Berkeley and Los Angeles 1946. University of California Press.
- Van Druten J.: Playwright at Work, New York 1953. Harper and Brothers.