

Aby rozpocząć lekturę,  
kliknij na taki przycisk ,  
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym  
LITERATURA.NET.PL  
kliknij na logo poniżej.



**JERZY ADAMSKI**

**WSTĘP**

**DO TEATROLOGII**

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

## Przedmowa

*Aby uzasadnić, dlaczego wybieramy grę sceniczną, a nie grę w ping-ponga, musimy posłużyć się teatrologią*

Dlaczego, u licha, mamy mówić o teatrze, czyli o grze scenicznej, a nie o grze w ping-ponga na przykład? A gdybyśmy, zmuszeni przez kulturę masową (innej nie ma), musieli wybrać? Zapytamy wówczas, jaka jest między tymi grami różnica? I czy w ogóle jest? Bo jeśli jej nie ma, to wybór jest tu tylko kwestią gustu. Lecz jeżeli jakaś różnica istnieje, wybór trzeba uzasadnić. A skoro jedną z tych gier do wyboru jest gra sceniczna, musimy posłużyć się teatrologią.

## Rozdział pierwszy

*Istnieje duża różnica między teatrologią a historią teatru. Mimo że obie są dosyć marne*

Istnieją tylko dwa sposoby mówienia o teatrze, jeden gorszy od drugiego. Historyczny i teatrologiczny. Historia teatru zajmuje się teatrem jako ugruntowaną w życiu społecznym instytucją, teatrologia zaś traktuje teatr jako wielopostaciowe zjawisko, wielobarwny fenomen życia społecznego. Te dwa rodzaje refleksji teoretycznej są pod wielu względami tak różne, że wbrew obecnym obyczajom uniwersyteckim nie należy ich wrzucać do jednego worka z napisem „teatrologia”. Refleksja historyczna w dziedzinie teatru bliższa jest nauce historii w jej tradycyjnym rozumieniu, refleksja teatrologiczna natomiast – antropologii kulturalnej. Obie są względnie młode, jako odrębne dyscypliny naukowe uprawia się je od niedawna, obie też jeszcze niezbyt są pewne siebie, bo też i niezbyt jasno określone pod względem zakresu i metody.

Historia teatru wyodrębniła się z historii literatury, gdzie była utożsamiana z historią dramatu, wyodrębniając się równocześnie także z historii sztuki, gdzie stanowiła część historii architektury i historii malarstwa, oraz z etnologii i etnografii, gdzie identyfikowano ją z historią obrzędów.

Do niedawna jeszcze w podręcznikach historii literatury używano określeń: „teatr Moliere’a”, „teatr Wyspiańskiego”, sugerując, że teatr i dramat to to samo. W podręcznikach historii sztuki teatr występował jako wolno stojący budynek teatralny oraz jako sala teatralna ze sceną i widownią o różnych kształtach. W podręcznikach etnologii i etnografii mówiono o teatrze jako o obrzędowym tańcu i pieśni, bądź też jako o ludowej ceremonii weselnej, pogrzebowej, jubileuszowej. Z tych dyscyplin naukowych historia teatru wydzieliła się dopiero wówczas, gdy uznano, że sztukę widowiskową należy potraktować jako samodzielną dziedzinę sztuki, a z niej wyodrębnić jeszcze trzeba sztukę sceniczną, jako szczególny rodzaj sztuki widowiskowej, i ją właśnie nazywa się teatrem w ścisłym tego słowa rozumieniu. Ale tak rozumiany teatr uprawiany jest jednak w wielu bardzo różniących się od siebie wzajem gatunkach.

Teatrem nazywamy w skrócie teatr muzyczny (opera, operetka, musical, rewia piosenek), teatr taneczny (balet, pantomima), kabaret, teatr awangardowy, zwany też niekiedy teatrem alternatywnym (teatr pozasłowny, scenograficzny, psychoterapeutyczny), dramatyczny (teatr słowa, dialogu, teatr literacki), teatr radiowy, telewizyjny. Toteż historia teatru rozpada się z kolei na odrębne historie gatunków teatralnych. Omawiają je takie prace, jak *Pierwsza Reduta Osterwy* Józefa Szczublewskiego, *Kabaret Lisy Appignanesi*, *Laboratorium Grotowskiego* Tadeusza Burzyńskiego i Zbigniewa Osińskiego, *W świecie Arlekina* Allardyce Nicolla.

Dzieje dramatu pozostały w historii literatury, bądź też wyodrębniły się jako osobna część historii teatru dramatycznego, powstała natomiast odrębna historia aktora (patrz *Aktor XX wieku* Odette Aslan), historia inscenizacji (patrz *Inszenizacja romantyczna we Francji* Antoinette Halevy-Viola), historia scenografii (patrz *Polska plastyka teatralna* Zenobiusza Strzeleckiego), reżyserii, budynków teatralnych, poszczególnych zespołów teatralnych, teatrów w poszczególnych miastach, serie biografii aktorów, serie pamiątek aktorskich, historia urządzeń scenicznych (np. oświetlenia scenicznego Piotra Mitznera), doktryn teatralnych, rekwizytów itd. Opracowuje się również historię teatru jako pewną całość. Tu przykładem mogą być Zbigniewa Raszewskiego *Krótką historią teatru polskiego*, *Historia teatru* Margot Berthold czy Allardyce Nicolla, *Współczesny teatr francuski* Paula Surera. Jednak tytułowe słowo „teatr” oznacza w tych „historiach teatru” przede wszystkim teatr dramatyczny. Teatrem muzycznym zajmuje się nadal historia muzyki (np. J. W. Reiss *Mała historia muzyki*) i tam nale-

zy szukać objaśnienia jego dziejów. O innych rodzajach teatru traktują osobne monografie historyczne, zwłaszcza monografie wielkich reżyserów.

Cechą charakterystyczną historii teatru jest więc jej rozpad na odrębne historie: na historię budynków, urzędów, ludzi teatru i tekstów. Nie ma natomiast historii teatru w ścisłym tego słowa rozumieniu, jako historii dzieł sztuki scenicznej, historii przedstawień. A to dlatego, że w przeciwieństwie do literatury, muzyki, plastyki, dzieła sztuki scenicznej nie pozostają, nie ma ich w sensie fizycznym, materialnym, bo nie dają się przechować, nie znaleziono bowiem sposobu (mimo usiłowań), jak je zapisać. A skoro nie da się wrócić do dawnych dzieł scenicznych, aby je na nowo przeżyć i poddać krytyce, historia teatru w ścisłym tego słowa rozumieniu jest w gruncie rzeczy niemożliwa. Nie zwracano na to uwagi nie tylko dlatego, że utożsamiano teatr z dziełem literackim, ale i dlatego, że wierzono, iż każde przedstawienie wiernie oddaje treść przedstawianego utworu literackiego, czyli dramatu. Treść jego bowiem utożsamiano z fabułą czy akcją, z przebiegiem przedstawianych zdarzeń. To mylące utożsamienie ułatwiała niezmiennie ta sama konwencja czy styl gry i inscenizacji. Toteż uchodziło uwagi, iż nawet niewielka zmiana obsady aktorskiej zmienia treść spektaklu, nadaje mu bowiem inną barwę, wytwarza inną aureę, inne nastroje, prowokuje inne skojarzenia. Podobny skutek wywołuje zmiana stylu i rodzaju dekoracji, świateł, muzyki towarzyszącej, tempa i rytmu przedstawienia. Toteż historia teatru jako historia przedstawień teatralnych byłaby możliwa, gdyby do minionych przedstawień dało się powrócić tak, jak w każdej chwili powrócić można do dawnych tekstów.

Ale nie można. Historia teatru opiera się zatem na próbie rekonstrukcji dawnych dzieł sztuki scenicznej na podstawie pozostałych świadectw oraz jako historię rozmaitych okoliczności ich powstania i funkcjonowania.

Inaczej rzecz się ma z teatrologią. Jako dyscyplina naukowa stara się ona wyodrębnić z etnologii, z filozofii, nazywanej antropologią kultury, z tej dziedziny filozofii, którą określa się jako estetykę, z socjologii, z historii kultury. Jej przedmiotem zainteresowania jest gra sceniczna jako pewien dosyć dziwny sposób zachowania się grupy ludzkiej: czym jest ta gra? jak się zmieniała? dlaczego? skąd pochodzi? czym jest jako sztuka, jako twórczość artystyczna? czym się różni w poszczególnych gatunkach teatralnych? a zwłaszcza czym ona jest w tym gatunku teatralnym, który tak wielką rolę odegrał w historii kultury europejskiej: w teatrze dramatycznym.

Antropologiczny punkt widzenia pozwala dostrzec, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem tak starym jak sama ludzkość, i że struktura tego zjawiska, to znaczy stale powtarzający się układ jego części, ujawnia nieodmienną obecność zawsze tych samych czterech jego czynników: widza, aktora, sceny i czasu akcji scenicznej; oraz że naturą tego zjawiska jest jego wyobcowanie (nie wyodrębnienie w świecie społecznym, lecz wyobcowanie właśnie); że zjawisko to jako dzieło sztuki – wbrew długo utrzymującemu się mylnemu przekonaniu – nie zna oryginału, który można by powielać dowolną ilość razy, lecz przejawia się jedynie w kolejnych wersjach wykonawczych; i wreszcie, że sztuka teatru rozwija się nie w sposób linearny, nie przez kolejne przemiany swojej postaci, jak teorie naukowe, lecz przez tworzenie równoległych, współistniejących form nowych, nie powodujących obumierania starych.

Sztuka sceniczna, jak wiadomo, wytworzyła bowiem w ciągu swych długich dziejów najrozmaitsze formy, gatunki, rodzaje, z których wiele wyodrębniło się dostatecznie, aby stać się sztuką samodzielną – żaden z nich nie zniknął z kultury współczesnej. Ewolucja sztuki scenicznej, powolna i trwająca tysiąclecia, polegała bowiem na ciągle ponawianych i nigdy nie dokończonych próbach rugowania, wypierania – najpierw konwencji obrzędowych przez konwencje obyczajowe, literatury przez widowisko, widowiska przez zdarzenie sztucznie wywołane. A także na próbach rugowania dialogu dramatycznego przez rozmowę, poezji

przez prozę, mowy przez muzykę, słowa przez gest. A jeszcze do tego scena usiłowała wyrugować widownię, a widownia scenę, aktora kreującego postać próbował wyprzeć aktor pokazujący siebie, widza-uczestnika rugował widz-podglądacz, a potem na odwrót, a wreszcie ich obu razem rugowali współpartnerzy zdarzenia, czyli happeningu.

Jednakże rugi te nie udawały się nigdy: żaden z twórców tych etapów ewolucji teatru nie zniknął z kultury. Od żonglera przez Hamleta do psychoterapeuty, od farsy poprzez operę i kabaret do seansu Grotowskiego – wszystko to żyje dziś obok siebie. Dzieje się tak dlatego, że różne i odmienne gatunki teatru zaspakajają współistniejące, lecz różne i odmienne potrzeby społeczne. Między przedstawieniem *Zemsty* a seansem Grotowskiego różnica nie polega na tym., że jedno jest konserwatywne i tradycyjne, a drugie postępowe i nowoczesne. I nie na tym, że jedno jest rzekomo teatrem przeszłości tylko (czy też przeszłością teatru), a drugie teatrem przyszłości. Wbrew ideologom nie zachodzi tu jedynie różnica tradycji i nowoczesności, konserwatyizmu i postępu, lecz płodzącego i płodu. Nie zachodzi tedy różnica struktury. Przedstawienie teatralne, nawet kiedy jest tylko happeningiem, ma zawsze strukturę krótkotrwałej, a wytworzonej w trybie interakcji, wspólnoty duchowej. Różnice polegają na odmienności czynników sprawczych tej interakcji. A więc na różnicy treści, na odmienności przeżycia teatralnego. Inaczej mówiąc, na różnym stopniu i odmiennym rodzaju zdolności do wytwarzania bogactwa duchowego, do zaspokajania różnych i odmiennych potrzeb duchowych. Współistniejących i wzajem od siebie względnie niezależnych.

Etnologiczny punkt widzenia pozwala natomiast zdać sobie sprawę, że genezą zjawiska, które nazywamy teatrem, jest magia, religia i mit. Nadaje to sztuce teatru, grze scenicznej, przedstawieniu i jego recepcji, nawet najbardziej świeckiemu i naturalistycznemu, charakter paradoksalny, irracjonalny, pociągający jakąś tajemniczością, urzekający jakąś nieodpartą dziwnością. Socjologiczne zaś widzenie umożliwia obserwację, że gra sceniczna wykształcona już w instytucję teatru jest zjawiskiem miejskim, a także elementem dworskiego życia towarzyskiego; że bywa narzędziem propagandy politycznej i interesów finansowych, płatną usługą, towarem; ale również narzędziem edukacji, a nawet terapii. Estetyczny punkt widzenia daje natomiast wgląd w intymny związek gry scenicznej z poezją, ze sztuką narracji i dialogu, z muzyką, z malarstwem i architekturą.

Wyodrębnić wreszcie można fenomenologiczny punkt widzenia, pozwalający mówić o grze scenicznej jako o zjawisku „wewnętrznym”, jako o zjawisku świadomości. Tu nasuną się refleksje o postawie widza wywołującej coś, co da się nazwać spektaklem naturalnym, wyodrębnionym z natury, a nie tworzonym sztucznie. O instynkcie histrionicznym czyli o dziwnej potrzebie pokazywania poprzez własne ciało różnych postaci ludzkich (albo i zwierzęcych), wyglądu, głosów, gestów innych niż własne. A to wiąże się z powszechną w świecie zwierzęcym i ludzkim potrzebą mimesis, naśladowania, powtarzania naśladowczego. Ale także z potrzebą uczestnictwa, przeżywania rytualnych ceremonii, podglądania, krytyki, satyry prześmiewczej. Treścią teatralnej świadomości bywa zarówno kult teatru i aktorów, jak i nienawiść tego zjawiska, przeżywanie teatru jako misji, posłannictwa, ale przede wszystkim przeżywanie gry scenicznej, czyli przedstawienia jako szczególnej wspólnoty, jako uczestnictwa w tym, co nazywane bywa interakcją widowni i sceny. Interakcja ta stanowi o specyficznej strukturze już nie samego teatru jako zjawiska ludzkiego, lecz poszczególnego przedstawienia teatralnego, czyli spektaklu, wszystko jedno jakiego rodzaju.

Teatrologia ustanawia więc swoiste, bogate i rozległe pole refleksji o teatrze jako zjawisku ludzkim, o teatrze jako grze scenicznej, o teatrze jako dziele sztuki, o teatrze jako treści świadomości. Ale ciągle nie umie jeszcze wypracować jednolitego punktu widzenia, specyficznego dla przedmiotu swoich zainteresowań. Można przeto wątpić, czy osiągnęła już status dyscypliny naukowej. Tak więc z dwu sposobów mówienia o teatrze sposób historyczny jest ka-

leki, bo historia teatru nie dysponuje przedmiotem swoich badań, a teatrologia jest raczej teoretyczną refleksją, a nie ścisłą dyscypliną naukową.



## Rozdział drugi

### *Teatrologia dowodzi, że istnieje duża różnica między teatrem jako instytucją społeczną, a teatrem jako zjawiskiem ludzkim*

Najdawniejsze elementy teatru, które nazwać by można prototeatrem czy też prateatrem, wyłoniły się z pradawnej magii oraz z pierwotnych obrzędów religijnych z rytualnych ceremonii na cześć bóstw i królów oraz z rytualnych ceremonii na cześć zmarłych. Na ich ślady natknąć się można wszędzie: na całym globie ziemskim archeologia odkrywa świadectwa ich przedhistorycznego istnienia.

Elementy te to przede wszystkim taniec, także w postaci procesji i pochodów, pantomimy i błazenady, a następnie śpiew i głosy instrumentów muzycznych. Ujęte w ścisłe reguły, w drobniawe przepisy ustalające ich porządek, owe elementy prototeatru układały się w system rytualnych zmian miejsca, rytualnych gestów oraz rytualnych wypowiedzi słownych. Wykonywane były one zawsze i wszędzie pod czyimś przewodem: czarownika lub kapłana, zawsze w obecności tłumu uczestników, a polegały zawsze na składaniu ofiary, na błaganiu i zaklinaniu. Ceremonie te bowiem stanowiły narzędzie obrony życia przed zagrożeniem ze strony bóstw, królów oraz zmarłych, ale także ze strony ludzi wrogo usposobionych. Magia broniła przed zagrożeniem ze strony świata zewnętrznego, kult religijny chronił przed gniewem bóstwa. Skuteczność zaś tych rytualnych zabiegów była przedmiotem wiary zbiorowej, a więc wiary powszechnej i nie znoszącej wyjątków. Ale wierzono też, że skuteczność te podtrzymuje regularne powtarzanie ceremonii magicznych i kultowych. Toteż powoli wytwarzała się swoista kultura prototeatralna, powstawały bowiem i doskonaliły się pewne techniki zachowań, wynikające wprawdzie z właściwego dla danej społeczności sposobu chodzenia, siadania, jedzenia itp., co etnologia nazywa „sposobami posługiwania się ciałem”, ale w obrębie rytuału zmierzające do czegoś więcej: do przemiany siebie w coś czy kogoś innego, do bycia sobą i kimś innym zarazem. Ten, kto sprawował obrzęd jako czarownik czy kapłan, był sobą, tym, kim jest na codzień, lecz równocześnie był kimś więcej niż zwykły człowiek, miał moc nadprzyrodzoną i potrafił ją wykorzystywać. Podobnie każdy uczestnik rytuału, uczestnictwo bowiem przemieniało go w kogoś zarówno doznającego mocy nadprzyrodzonej, jak i używającego jej przez sam osobisty udział w zbiorowości, we wspólnocie. Kształtował się w ten sposób odległy prototyp techniki aktorskiej, techniki przemiany w cudzą postać, w postać tyleż fikcyjną co rzeczywistą.

Skąd wiemy o tym wszystkim? Wiemy lub domyślamy się tego na podstawie odkryć archeologicznych: z wykopalisk, z penetracji jaskiń, ruin, nekropolii, piramid, z pozostałości malarstwa, rzeźby, mozaik, napisów, tekstów sprzed stuleci, a nawet tysiącleci. Ale także z obserwacji etnologicznych i etnograficznych dzisiejszych obyczajów ludowych, zwłaszcza tańców mimetycznych, z obserwacji i studiów nad całymi kulturami szczepów prymitywnych, żyjących nadal tak jak przed tysiącleciem w różnych częściach globu. Odkrycia te, obserwacje i studia świadczą o tym, że elementy teatralne, które nazywamy prototeatrem, ściślej – ślady prototeatru, występują w najstarszych świadectwach egzystencji ludzkiej na ziemi, to znaczy sprzed dwudziestu tysięcy lat.

Wygląda więc na to, że teatr jest zjawiskiem odwiecznym, że w swojej postaci elementarnej, zaczątkowej czy prymitywnej istniał zawsze, odkąd istnieją ludzie. Jednak badania dowodzą czegoś więcej jeszcze: że teatr jest zjawiskiem nie tylko odwiecznym, lecz i powszechnym, jego ślady dadzą się odnaleźć wszędzie, gdzie żyli i żyją ludzie. Przede wszystkim zaś w Azji, która jest, jak wiadomo, prawdziwą kolebką kultury ludzkości. W starożytnej Mezopo-

tamii, nad Eufratem i Tygrysem odbywały się magiczno-mityczne obrzędy zaślubin bóstwa, misterium pasyjne poświęcone męce Ozyrysa, urządzano także widowiska dworskie, a ich częścią była farsa pantomimiczna o charakterze satyrycznym. W starożytnym Egipcie odbywały się procesje ku czci zmarłych, pantomimy żałobne, misteria ku czci Ozyrysa, uroczystości ku czci boga Horusa, a także ceremonie z okazji rocznicy koronacji. W starożytnym Iranie (czyli Persji) widowisko pasyjne trwało od południa do nocy, odgrywane wyłącznie przez mężczyzn, a ukazujące męczeństwo wnuków Mahometa, Al-Hasana i Al-Huseina. Widowisko to nazywa się ta'zije. W Turcji starożytnej dawano dworskie przedstawienia o charakterze parodystycznym, były to farsy i komedie improwizowane, a na owalnym placu, na którym stał tylko jeden stół i parawan, grano przy akompaniamencie oboju i bębna tak zwaną „grę pośredku”: farsę posługującą się stałymi typami postaci, między innymi postacią kłowna, oraz parodią nieudolnej, wadliwej mowy cudzoziemców. Uprawiano także teatr cieni, który rozpowszechnił się wkrótce w całym świecie islamu. Na podświetlonym ekranie płóciennym pokazywano postacie wycięte ze skóry, a przedstawiające murarza i kowala w zabawnym, prześmiewczym dialogu. To ludowe przedstawienie nazywało się „karagöz”, czarne oko.

Starożytne Indie znały przede wszystkim taniec kultowy, pantomimę ku czci bogów, lecz z muzyką i recytacją, a także wirtuozerię taneczną kobiet w malowanych maskach i kostiumach. Były to popisy prawdziwie aktorskie i teatralne, gesty bowiem były ściśle skodyfikowane, stanowiły prawdziwy system znaków, dających się odczytać i rozumieć. Tak właśnie oznaczono 24 gesty rąk, 13 gestów głowy, 7 ruchów brwi, 6 wykrzywień nosa, 6 poruszeń policzków, 9 poruszeń szyi, 7 pochyleń podbródka, 5 ruchów piersi oraz 36 poruszeń oczu. Uprawiano jednak również teatr dramatyczny: istniał teatr jednego aktora, dający jednoaktówki humorystyczne, grano dworski, sentymentalny dramat mitologiczny *Śakuntala*, wielki, dramatyczny obraz obyczajów starożytnych Kalidasy, największego poety dawnych Indii.

Na Jawie uprawiano znany nam już z Turcji teatr cieni, ale tu przedstawienia miały charakter arystokratyczny i religijny, teatr spełniał rolę pośrednika między ziemią a niebem, w teatrze cieni uprawiano kult przodków. Na widowni obowiązywała ścisła segregacja według płci, spektakl trwał całą noc, towarzyszyła mu orkiestra. Na płóciennym ekranie rozpiętym na drewnianej ramie i podświetlonym oliwną lampką pokazywały się cienie figur wykonanych ze skóry, ale z ruchomymi kończynami, którymi według ścisłych reguł poruszał manipulator szkolony przez dziesięć lat. Tekst także był rytualny, schematyczny. Na Jawie istniał również teatr lalek, posługujący się drewnianymi, malowanymi figurami.

W starożytnych Chinach teatr uprawiano na długo przed nadejściem roku tysięcznego przed naszą erą, kultura teatralna była różnorodna, bogata i wyrafinowana. Znano teatr cieni, ale również pantomimę i popisy wesołków, organizowano teatr „stu sztuk”: popisy akrobacyjne, wokalne, taneczne i scenki mimiczne. Działała cesarska akademie teatralna, zwana „ogrodem dusz”, gdzie 300 mnichów uczyło się śpiewu, tańca i muzyki. Grano śpiewogry, a wśród nich i tę ich formę, którą nazwano „operą pekińską”, przedstawiające między innymi dramaty miłosne o bardzo wyrafinowanej tematyce i dramaty poświęcone kultowi przodków i bohaterów, głoszące, że heroizm to szczyt ludzkiej doskonałości. Idealem teatru chińskiego był rygor formalny, niebywała precyzja gestów, ruchów i mimiki, w grze zespołowej, lecz dopuszczającej popis „gwiazdy” w bogatym kostiumie i w masce nałożonej szminką, na scenie ubogiej, bo stanowiącej tylko podest z zasłoną z tyłu, ze stołem, krzesłem i łóżem jedynie jako stałymi elementami scenografii. Ruchome i zmienne jej elementy były schematyczne i najprostsze: płachta na dwu kijach to mury obronne, czarna chorągiew to wichura, wywijanie flagą to armia, wiosło to przewoźnik, dwie chorągwie to wóz. Role kobiece grali mężczyźni.

W starożytnej Japonii uprawiano teatr zwany „no” oraz teatr zwany „kabuki” i są to najbardziej na świecie znane formy teatru japońskiego. „No” to rodzaj symbolicznego baletu

dramatycznego ze śpiewami z towarzyszeniem fletu, bębna i tamburina, przedstawiającego legendy, mity, zdarzenia historyczne w dialogowanych poematach, wykonywanego przez dwu aktorów (protagonistę i towarzysza) oraz chór, używający czterech podstawowych masek: bohatera, starca, dziewczyny i baby, operujący intermediami komicznymi, lecz głoszący w gruncie rzeczy pochwałę elity militarnej czyli samurajów. Teatr „kabuki”, jako sceniczna kompozycja pieśni, tańca, dialogów i pantomimy, także gloryfikował samurajów, chociaż przedstawiał również obyczaje kupców i rzemieślników. Pomost łączący widownię ze sceną symbolizował drogę bohaterów, bogów, duchów. Oprócz tych dwu form istniał również teatr lalek, używający wielkich rzeźbionych kukieł, którymi operował jeden narrator. W odległych stuleciach przedhistorycznych znane były w Japonii także widowiska śpiewno-muzyczno-taneczne dawane z okazji świąt państwowych, pantomimy przedstawiające mity religijne, a wśród nich taniec zaklinający bóstwo słońca do powrotu. Taniec znano i uprawiano w czasach przedhistorycznych także w Meksyku i w Australii.

W Europie teatr, powstały z pieśni, tańca i procesji na cześć bóstwa w epoce przedhistorycznej, w późniejszych epokach rodził się jeszcze dwukrotnie: jako średniowieczny teatr religijny i później jako świecki teatr humanistyczny. Fenomen ten będzie jeszcze przedmiotem szczegółowych rozważań późniejszych. Ślady prototeatru, świadectwa rozwiniętej już sztuki scenicznej, a także żywa jeszcze tradycja zdają się świadczyć, że teatr uprawiano wszędzie na Ziemi, wszędzie tam, gdzie żyli ludzie.

## Rozdział trzeci

### *Teatr traktowany jako wieczne zjawisko ludzkie ujawnia swoją niezmienną strukturę, która ma swoje źródła, swoje odmiany, a prowokuje pytania, spory i konflikty*

Co łączy te odkrywane od najdawniejszych czasów i wszędzie na ziemi elementy teatru, różne formy prototeatru, różne rodzaje gry scenicznej, różne gatunki teatralne, różne rodzaje rozwiniętej już sztuki scenicznej? Czy mamy tu do czynienia z wieloma odmiennymi zjawiskami, czy z jednym i tym samym zjawiskiem, tyle że w rozmaitych postaciach? Traktujemy teatr jako zjawisko, ponieważ nie idzie nam o instytucję, czyli o organizację wytwarzającą spektakle, lecz – powtórzmy – o pewien charakterystyczny sposób zachowania się ludzi, znany, odkąd istnieją, występujący na całym globie, a charakterystyczny przez to, że jest powtarzalny, że jest periodycznie bądź okazjonalnie, lecz ustawicznie powtarzany. Czy jest to seria różnych zjawisk, czy ciągle od tysiącleci i wszędzie to samo zjawisko? Odpowiedź na to pytanie zależy od odkrycia, czy teatr jako zjawisko ludzkie ma jakąś strukturę oraz czy ma zawsze tę samą strukturę, czy też nie. Strukturą zaś nazywamy tu taki układ części, w którym żadna część nie może zostać usunięta, jeśli całość ma pozostać tym, czym jest. Albo inaczej: struktura to układ części wzajemnie sobie niezbędnych, bo powiązanych w sposób konieczny dla funkcjonowania całości.

Łatwo zauważyć, że słowo „teatr” użyte w jego najszerszym, najogólniejszym sensie oznacza taki sposób zachowania się grupy ludzkiej, kiedy jedna jej część obserwuje drugą, poruszającą się na wydzielonej przestrzeni. A więc powiązanie widzów i aktorów jakiegoś zdarzenia, w miejscu podzielonym na część dla aktorów i część dla widzów, na scenę i widownię. Zdarzenie to nazywamy grą sceniczną. Kiedy mamy do czynienia z teatrem w znaczeniu gry scenicznej, mamy do czynienia z jakąś przedstawianą, wykonywaną przed widzami akcją w miejscu podzielonym na dwie części. Teatr jako zjawisko jest więc nie tylko strukturą, lecz strukturą dynamiczną, strukturą w ruchu. To właśnie różni teatr jako zjawisko od teatru jako instytucji. Tym różni się znaczenie słowa „teatr” w najogólniejszym, lecz ścisłym znaczeniu, od słowa „teatr” użytego w znaczeniu metaforycznym, takim jak w wyrażeniach: „idziemy do teatru”, „teatr Wyspiańskiego”, „świat jako teatr”. Teatr jako zjawisko ludzkie jest tedy strukturą czteroczęłową. Obejmuje i wiąże ze sobą czas przedstawianej akcji, aktorów, widzów i scenę, czyli przestrzeń wydzieloną dla aktorów. Jeśli któregoś z tych elementów nie ma, nie ma teatru. Jeśli bowiem odejmiemy widzów, zostaje samotne działanie aktorów, jest spektakl, ale nie ma teatru, bo istnieje on tylko wówczas, kiedy jest odbierany. Jeśli odejmiemy scenę, zostaje chaos widzów i aktorów. Jeśli odejmiemy aktorów, to wówczas odejmujemy zarazem i czas akcji przedstawianej, zostaje więc tylko milczący tłum ludzi, którzy już nie są widzami. Zbiegowisko uliczne, którego nikt nie obserwuje, nie jest teatrem, ale jest nim ceremonia kultowa, nabożeństwo, odprawiane przez kapłana przy ołtarzu. Teatrem jest bójka uliczna, której przyglądają się gapie, chociaż scena, czyli przestrzeń dla aktorów, może tu mieć charakter bardziej psychiczny, niż fizyczny, bo wszyscy stanowią tłum. Aktorów od widzów oddzielać bowiem może niekiedy tylko psychiczna bariera. Do takiej sytuacji zmierzają często eksperymenty teatrów awangardowych. Ale kiedy bariera ta pęka i widzowie chcą się utożsamić z aktorami, jak w czasie zamieszek na stadionie sportowym, nie mamy już do czynienia z teatrem, lecz z chaosem, właśnie z zamieszkami, z bójką.

Powiedzieliśmy, że nie ma teatru, kiedy nie ma widzów, choć odbywa się przedstawienie (na przykład próba teatralna), nie ma teatru również i wtedy, kiedy są widzowie, lecz scena

jest pusta, nie ma teatru i wówczas, kiedy są widzowie, scena, aktorzy, lecz nic się nie dzieje: mamy wtedy do czynienia z tak zwanym „żywym obrazem”, nie z grą sceniczną. Teatr jako zjawisko ludzkie jest tedy strukturą, którą da się odkryć w rozmaitych manifestacjach i formach, nazywanych teatrem, mimo że mają one bardzo różny charakter: a to zabawowy, a to kultowy, a to magiczny, a to dydaktyczny, a to propagandowy; i mimo że jedne są pobożne, a inne grzeszne, jedne śmieją, a inne moralizują. To właśnie ta nieodmienna struktura zjawiska, które nazywamy teatrem, daje się odkryć w najstarszych śladach ludzkiego życia wszędzie na ziemi.

Zjawisko teatru, czyli gra sceniczna, a później sztuka sceniczna, stanowi atrybut kondycji ludzkiej, jest czymś, co należy do istoty człowieczeństwa, czymś, co odróżnia ludzi od zwierząt, czymś, dodajmy, co, oczywiście, nie musi zasługiwać jedynie na pochwałę i zachwyt. Teatr stanowi istotny czynnik egzystencji ludzkiej, jest tak zapewne dlatego, że w swych pierwocinach, początkach, w chwili swoich narodzin przed tysiącami lat gra sceniczna była magicznym sposobem oddziaływania na świat dookolny, przeważnie wrogi, była religijnym sposobem utrzymywania łączności z bóstwem, z niebezpiecznymi siłami nadprzyrodzonymi, z tym, co nieznanne, a groźne, była wreszcie pozareligijnym i pozamagicznym sposobem szderczego osądu własnej społeczności, czyli sposobem korzystnego oddziaływania na nią. Pierwotnym źródłem psychologicznym teatru był tedy lęk, potrzeba obrony przed zagrożeniem, potrzeba bycia razem, potwierdzania wspólnoty samą swą obecnością. A więc żywym obcowaniem, a nie oglądaniem obrazów tylko, jak w kinie. A więc osobistym udziałem w manifestacji publicznej, a nie prywatnym przeżyciem w odosobnieniu domowym, jak przy oglądaniu programu telewizyjnego.

Tym właśnie teatr różni się od widowisk reprodukowanych, od kina i telewizji. Kino i telewizja stanowią bowiem wyraz nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego, zatimizowanego, stanowiącego, jak powiadają socjologowie, „samotny tłum”, podczas gdy teatr, nawet najbardziej awangardowy, pozostaje wyrazem wspólnot ludzkich, choćby najmniejszych. I żyje tylko wówczas, kiedy sam stanowi wspólnotę, zespół powiązany wspólnotą postaw i celów, a nie fachowo dobranych funkcjonariuszy. Wskutek tego jednakże, iż teatrem nazwalismy układ współlistniejących czterech elementów (widzowie, scena, aktorzy i czas akcji przedstawianej), wskutek tego, że nazywamy teatrem każdy taki układ, niezależnie od jego nazwy i funkcji, wskutek tego również, że tylko taką strukturę nazywamy teatrem, łatwiej przychodzi nam uznać, że teatr dramatyczny, który tak wielką rolę odegrał w kulturze europejskiej, nie jest jedynym, lecz jednym z wielu gatunków teatralnych. Różnią się one pod wieloma względami, ale nie pod względem struktury.

Niemniej przeto samo wyliczenie owych czterech elementów struktury zwanej teatrem nie wystarcza, by je dobrze rozumieć i w pełni docenić. W jakim bowiem znaczeniu używamy tu słowa „widz”? Czy traktujemy go jako kogoś oglądającego, czy jako kogoś uczestniczącego? A jeśli uczestniczącego, to w jakim sensie? Czy aktor to ktoś przedstawiający postać, czy ja-koś przemieniony w postać przedstawianą? A jeśli przemieniony, to w jakim sensie? Czy scena to miejsce tylko wyodrębnione, czy też także oddzielone? Czy czas akcji to czas ograniczony, zamknięty, czy też wolny, otwarty? Odpowiedź na te pytania powinna rysować się jasno. Ale jest wręcz przeciwnie. Okazuje się, że wyliczone przez nas elementy struktury zwanej teatrem są wprawdzie konieczne, właśnie dlatego, że stanowią strukturę, lecz mimo to pozostają niejasne. Dlaczego? Teatr jako zjawisko ludzkie, jako ustruktrowany sposób zachowania się ludzi, ma w sobie w ogóle coś niejasnego, sprawia takie wrażenie, jakby tkwiła w nim jakaś antynomia, to znaczy uparte współlistnienie czynników zdawałoby się wykluczających się wzajemnie.

Czy teatr jest czymś serio, czy tylko rozrywką, zabawą? Czy jest wartością samoistną, czy tylko narzędziem, służącym do czegoś innego? Dlaczego w dziejach teatru tragizm wspiera się komizmem, wzniosłość parodią, ceremonialność jarmarcznym chamstwem, łyzy śmiechem? Sama konwencja teatru jest dwuznaczna: na scenie dzieje się przecież coś naprawdę, lecz zarazem nie naprawdę, scena jest jakimś wyobrażonym miejscem, lecz także miejscem rzeczywistym, podium z desek, czas akcji przedstawianej jest czasem rzeczywistym, lecz innym niż rzeczywisty czas przedstawienia. A przy tym konwencja teatralna może mieć – jak w Azji – charakter radykalnej formalizacji, bądź europejski charakter realistycznego umiarkowania, a jednak zawsze kryje w sobie jakąś dwuznaczność, dwuwymiarowość, współistnienie przeciwieństw, jakąś paradoksalność, jakąś skrywaną ambiwalencję. Skąd się ona bierze? Domyślać się można, że z podobnego jak samo zjawisko teatru pradawnego, irracjonalnego źródła. Antropologia nazywa je ambiwalencją sacrum. Łacińskie słowo „sacrum” występujące tu jako termin naukowy oznacza świętość, ale nie w sensie doskonałości moralnej, lecz boskości przedmiotów, gestów, zachowań, zdarzeń, budzących lęk, lecz i fascynację zarazem, groźnych, lecz pociągających równocześnie, prowokujących uwielbienie, ale i kpinę. Ambiwalencja sacrum to ów dziwny stan ducha, w którym im silniejsze poczucie świętości jakichś osób, gestów, miejsc, przedmiotów, tym większa pokusa ich zbezczeszczenia, profanacji, a przynajmniej zaprzeczenia, negacji. W teatrze ambiwalencja ta występowała nieodmiennie w ciągu stuleci rozwoju teatru w Europie, na przykład w postaci rytualnej błazenady uprawianej w toku procesji wielkanocnej do grobu Chrystusa, w postaci kłownad diabelskich w trakcie misteriów, w postaci intermediów komicznych w spektaklach tragedii, w postaci parodii teatralnych, systematycznie w okresie Oświecenia dawanych na scenie tuż po przedstawieniu serio. Podobną ambiwalencję odkrywamy i w samych elementach struktury zjawiska teatru: kim naprawdę jest widz? kim aktor? czym scena?

Na razie jasne jest przynajmniej jedno: czemu wśród elementów struktury zjawiska teatru nie pomieściliśmy tekstu przedstawianego dramatu. Jest to bowiem czynnik konstytutywny, lecz jedynie w obrębie pewnego gatunku teatralnego, a mianowicie w teatrze dramatycznym, literackim. Owszem, jest to element struktury, ale nie teatru jako zjawiska, lecz przedstawienia teatralnego, i to tylko w teatrze dramatycznym jako jednym z wielu gatunków teatralnych. Tym mianowicie, w którym dokonuje się symbioza sztuki literackiej i sztuki scenicznej, tekstu i gry scenicznej. Jest to gatunek teatralny rozwijający się w Europie od tysiącleci, i to tak wspaniale, że dominował w kulturze europejskiej, a przez to wytwarzał złudzenie, że dramat i teatr to to samo. Właśnie dlatego historia teatru mogła się wyodrębnić z historii literatury dopiero wówczas, kiedy przestano identyfikować dramat i teatr, kiedy uznano, że sztuka literacka i sztuka teatralna to dwie różne dziedziny. Dopiero wtedy otworzyła się możliwość uprawiania historii teatru jako dziedziny odrębnej, pojawiła się możliwość powstania teatrologii jako odrębnej dyscypliny naukowej, teatr ukazał się jako zjawisko ludzkie, które istniało, zanim jeszcze powstała literatura dramatyczna, a w strukturze tego zjawiska dostrzeżono trudne do wyjaśnienia, tajemnicze aspekty. Podobnie jak w atomie.

## Rozdział czwarty

### *Z konfliktu teatru i literatury wynikł pomysł, że teatr dramatyczny to sztuka odrębna i samodzielna*

Zerwanie identyfikacji dramatu i teatru nie było łagodnym przebudzeniem się ze snu, czy też nagłym dostrzeżeniem pomyłki, lecz skutkiem sporu, a później ostrego konfliktu.

Spór dotyczył utworu literackiego zwanego dramatem: czy należy on do sztuki teatru, czy do sztuki literackiej? Konflikt zaś dotyczył aktora: czy jest on tylko wykonawcą, czy też samodzielnym artystą, pełnoprawnym interpretatorem dzieła literackiego? Powstała w ten sposób kwestia wierności, czyli granic prawomocnej interpretacji tekstu dramatycznego na scenie. A to zrodziło drażliwy problem wartości słowa w teatrze: ile zawdzięcza ono aktorowi, sposobowi, w jaki jest wypowiedziane, i czy w ogóle jest niezbędne, aby sztuka teatru mogła istnieć? Czy teatr jest jedynie poddany literatury, sztuką od literatury całkowicie zależną, czy też wolno mu aspirować do miana sztuki samodzielnej? A więc autonomicznej, niepodległej, rządzącej się swoimi prawami, a nie prawami dyktowanymi przez sztukę literacką? Tak oto kwestia, czy tekst literacki dramatu wystawianego na scenie należy do istoty, czy też struktury zjawiska teatru, czy też stanowi być może tylko czynnik kontyngentny (*contingens* znaczy: nie należący do istoty rzeczy), pociągnęła za sobą spór o stosunek teatru do tekstu, jako dzieła literackiego, którym się posługuje, ze wszystkimi tego faktu prawnymi, moralnymi i estetycznymi oraz artystycznymi konsekwencjami. Zwłaszcza kiedy zauważono, iż aby istniał teatr, nie musi przedtem istnieć tekst. Kto więc jest ważniejszy?

Spór przerodził się tedy w konflikt teatru i literatury. Był to konflikt poważny, gdyż teatr dramatyczny, czyli literacki, teatr dialogu, czyli słowa stanowił w Europie jeden z najistotniejszych czynników kultury, był jednym z głównych twórców i propagatorów zarówno humanizmu, jako ideału tej kultury, jak i jej krytyki. Ważne więc było, aby teatr przestał stanowić dziedzinę skamieniałych konwencji, ważne było chronienie go przed tandetą, przed bezmyślnością, przed powtarzaniem w kółko tych samych „chwytów”, niedopuszczenie, by stracił swą dawną moc kulturotwórczą. Dlatego należało podjąć walkę o to, aby uczynić z teatru dziedzinę samodzielnej twórczości artystycznej. A to znaczyło – uznać jej autonomię i wynikające stąd uprawnienia, uniezależnić teatr od literatury. Z tradycją, która głosiła, że teatr jest tylko wykonawcą „poezji dramatycznej”, jak mówiono, należało zerwać.

Taka postawa objawiła się w Europie z końcem dziewiętnastego wieku na fali ostrej krytyki kultury klasycyzmu, rozwijającego się aż do Wielkiej Rewolucji, tradycji „ancien régime'u”, jak mówiono, tradycji arystokratycznej i idealizującej, deklamatorskiej i kłamliwej. Taką krytykę przeprowadził jeszcze w latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia Hipolit Taine, autorytet intelektualny całej wykształconej Europy ówczesnej, ideolog rodzącego się właśnie naturalizmu w literaturze.

Naturalizm okazał się wkrótce wielką siłą. Czerpał ją ze swego społecznego zaangażowania, ze swego trafnego wyczucia czy zrozumienia kierunku, ku któremu nagle obróciła się historia, ze swjej radykalnej wrażliwości na to wszystko, co w rezultacie całkiem odmieniło barwę, kształt, charakter kultury europejskiej. Naturalizm bowiem usiłował przemienić nie tylko sposób uprawiania powieści, lecz w ogóle rozumienie literatury jako sztuki. Usiłował przemienić nie tylko sposób uprawiania sztuki teatru, lecz samo rozumienie dramatu, teatru, aktora. A wszystko to w duchu relatywizmu: przeciw dawnej wierze, że wartość ludzka pozostaje nią tylko wówczas, gdy ma charakter absolutny. I w duchu desakralizacji wartości: przeciw trwodze wobec niepojętej wzniosłości. I w duchu demitologizacji: przeciw pokorze wo-

bec niezgłębionej i niepokonanej tajemnicy losu. I w duchu obserwacji, podglądania, analizy, eksperymentu artystycznego, nowatorstwa. A wszystko to po to, aby opisać człowieka, zwyczajnego, przeciętnego, takiego jak wszyscy. A więc inaczej niż dotychczas, bo w duchu przeciwnym tworzeniu postaci ludzkiej niebywałej, człowieka-bohatera, człowieka-symbolu, człowieka-syntezy, człowieka-przewodnika ludzi. A wszystko to w duchu prawdy o człowieku, istocie bezprzykładnie ograniczonej, skazanej, bezsilnej, utopionej w świecie. A więc przeciw temu tradycyjnemu, klasycznemu kłamstwu, które widzi w człowieku wielkość na miarę wszechświata, na miarę nieskończonych dziejów jego bezustannie podejmowanego konfliktu ze światem.

Za ideami Hipolita Taine'a i za jego krytyką kultury europejskiej, krytyką intelektualną, filozoficzną, szła zjadliwa krytyka artystyczno-literacka w postaci monumentalnych dzieł powieściowych realisty Balzaca i naturalisty Zoli, przenikliwych i gorzkich powieści Flauberta, szokującej poezji Baudelaire'a i niesamowitej prozy Lautréamonta – myślę o jego *Pieśniach Maldorora*. Był w tym niewątpliwy wpływ Augusta Comte'a, twórcy pozytywizmu jako filozofii postulującej radykalną likwidację metafizyki, a więc całej wielkiej tradycji filozoficznej Europy.

W imię powstającej właśnie socjologii podobną krytykę tradycyjnych wartości kultury europejskiej, uznanych za maskę prymitywnych w gruncie rzeczy interesów i postaw, godnych jedynie demistyfikacji, przeprowadził Amerykanin Thorstein Veblen w swojej słynnej *Teorii klasy próżniaczej* opublikowanej w roku 1899. Przyszły potem, na początku dwudziestego wieku i w pierwszej jego połowie, wielkie fale buntu przeciw przeszłości i tradycji, wywołane widokiem rzezi, jaką była pierwsza wojna światowa, w postaci ruchu futurystów i ich głośnych manifestów („kładźcie ogień pod szafy biblioteczne!”), a potem dadaistów i surrealistów, żądających natychmiastowego i całkowitego zerwania z przeszłością, z tradycją, z tak zwanym dorobkiem stuleci, z całą dawną kulturą. Zerwania z tradycją dokonali też najwięksi artyści europejscy początków dwudziestego wieku i później – Picasso w malarstwie, Schönberg w muzyce, Joyce w literaturze. Po nich ani malarstwo, ani muzyka, ani literatura, a także ich śladem rzeźba i architektura, nie przypominają już wcale sztuki dawniejszych epok. Radykalnie zmieniło się również i samo pojmowanie sztuki, wystarczy przejrzenie zestawienie, przeciwstawiające klasyczne rozumienie sztuki nowoczesnemu, przedstawione w *Drodze przez estetykę* Tatarkiewicza. Od końca poprzedniego stulecia wreszcie przetaczają się właśnie przez teatr europejski kolejne fale awangardy, czyli jednego z najważniejszych zjawisk kultury współczesnej. W końcu dziewiętnastego wieku awangarda oznaczała zespół teatralny eksperymentujący i niezależny, podległy tylko autorytetowi reżysera-twórcy i mający własną publiczność zagorzałych wyznawców. Powstawanie takich zespołów było wyrazem konfliktu artystów i publiczności, tak charakterystycznego dla kultury dziewiętnastowiecznej w Europie. Awangarda oznaczała przeciwstawienie się gustom panującym czy masowym, a więc przeciwstawienie się upodobaniu do przeciętności, do łatwizny, w imię sztuki autentycznej, nowatorskiej, oryginalnej, trudnej. Historia jej zaczyna się od André Antoine'a, od jego Teatru Wolnego w latach 1887-1896. Kontynuował ją Teatr Artystyczny Paula Forta i Teatr Dzieła Artystycznego Lugné-Poe'go. Ale także poszczególne przedstawienia, a mianowicie słynne spektakle-prowokacje, takie jak jeszcze w 1896 roku *Ubu król* Jarry'ego, w 1917 *Cycki Tyrezjasza* Apollinaire'a, a potem, już w okresie międzywojennym, *Sześć postaci* Pirandella (1921), *Wiktor albo dzieci u władzy* Vitrac'a (1928), *Rodzina Cenci* Artauda (1935).

Po drugiej wojnie światowej rozpoczyna się drugi etap rozwoju europejskiej awangardy teatralnej. Są to spektakle tzw. awangardy paryskiej w latach pięćdziesiątych: *Łysa śpiewaczka* Jonesco (1950), *Krzyszta* Jonesco (1953), *Czekając na Godota* Becketta (1953). W latach sześćdziesiątych pojawia się następna fala awangardy teatralnej: Grotowski i Amerykanie,



Teatr Laboratorium, Teatr Żywy, Teatr Otwarty, happeningi. W latach siedemdziesiątych fala awangardy teatralnej opada: następuje płytki zalew epigoństwa. Ale widać już wyraźnie, że opozycja wobec wszelkiej tradycji jest cechą wspólną i podstawową dzieł awangardowych, nie tylko teatralnych. I że jest to opozycja rosnąca, coraz intensywniejsza i w coraz większym zakresie.

Bo oto Antoine był jedynie przeciw klasycyzmowi, przeciw tzw. sztukom dobrze skrojonym, przeciw deklamatorstwu i optymizmowi w sądach o człowieku. Był zwolennikiem naturalizmu i jego oskarżeń, jego zabiegów demistyfikacyjnych. Następcy Antoine'a byli już przeciw naturalizmowi, okazali się zwolennikami poglądu, że ważniejsza jest tzw. rzeczywistość wewnętrzna.

Nurt groteskowo-ekspresjonistyczny w teatrze był bardziej radykalny: występował przeciw całej sztuce dotychczasowej, a zwłaszcza przeciw wzniosłemu pojmowaniu człowieczeństwa, przeciw powadze i racjonalności, a za sztuką i teatrem, który rozbija osobowość przedstawianych postaci, niweczy fabułę, akcję, iluzję sceniczną i w ogóle konwencję teatralną. Wspomagały ten nurt kabarety literackie, ów nowy twór kończącego się stulecia dziewiętnastego, manifestujący programowy nonkonformizm wobec całego zastanego świata, kpiący również z teatru, w którym dominuje tekst, słowo, literatura, nobilitujący pantomimę, piosenkę, taniec. Pojawiły się polemiczne dramaty Pirandella o teatrze, ukazujące konflikt postaci scenicznych i aktora, widzów i teatru, aktorów i reżysera, generalnie – konflikt rzeczywistości i sztuki, głoszące tezę, że w teatrze dzieło pisarza, dramat, przestaje istnieć jako utwór samodzielny, że literatura i teatr to odrębne dziedziny sztuki, że teatr tworzy własne, specyficzne dzieła sztuki, więc wolno mu robić z tekstem, którego używa, co mu się tylko podoba. Były to lata dwudzieste naszego stulecia.

W latach pięćdziesiątych, tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej, awangarda teatralna posuwa się dalej jeszcze. Jest przeciw wszelkiej sztuce wychowującej, zabawiającej i uszlachetniającej, a więc przeciw wszelkim elementom, intencjom czy motywacjom dydaktycznym, ideologicznym, politycznym, rozrywkowym, religijnym, racjonalistycznym i w ogóle argumentującym. Jest przeciw realizmowi i naturalizmowi, przeciw wszelkiej psychologii i logice motywacyjnej, w ogóle przeciw jakiegokolwiek logice związków przyczynowo-skutkowych w dziele sztuki, zwłaszcza w literaturze i teatrze. Jest więc zdecydowanie przeciw budowaniu postaci, akcji, dialogu wedle tradycyjnych zasad. Zamiast tego proponuje karykaturalne wyolbrzymienie i ostre kontrasty, jako rodzaj gry i rodzaj konfliktów dramatycznych. Likwiduje też bohatera, postać główną, jednostkę ludzką, zastępując to grą pary postaci, którą wiąże fundamentalna nędza człowieczeństwa. Akcja jest najczęściej snem, marzeniem sennym, z właściwym mu brakiem jakiegokolwiek struktury, zdany całkowicie na kapryśną dowolność, rządzone przypadkiem, charakteryzującym się notorycznym brakiem ciągłości, czyli grzechem głównym klasycznie pojmowanego dzieła sztuki. Język zaś jest żargonowy najczęściej, a nawet skatologiczny, o składni niepoprawnej, kalekiej, pełen kontrastów stylistycznych, niespodziewanych i gwałtownych, łatwo przechodzących od stylu rodzinnego do uroczystego, od plugawego do wzniosłego.

Kiedy nadeszły lata sześćdziesiąte, okazało się, że awangarda teatralna jest właściwie i paradoksalnie, przeciw teatrowi w ogóle. Także przeciw teatrowi awangardowemu w jego dotychczasowej postaci. Jest bowiem radykalnie przeciw tekstowi, przeciw słowu, przeciw wszelkiej wypowiedzi słownej. Jest za redukcją spektaklu teatralnego do obrazu-metafory, do obrazu-sloganu, do gagu. Jest także za redukcją postaci scenicznej do symbolicznego pokazu jakiegoś wybranego, jednego „stanu ducha” oraz do przewidzianego wprawdzie, lecz autentycznie sprowokowanego i już potem nie kontrolowanego aktu „obnażania się” aktora, aktu ekshibicjonizmu scenicznego. Równocześnie jednak okazało się, że teatr awangardy jest nie

tylko zajadle antytradycjonalistyczny, lecz zarazem, i znowu paradoksalnie, wrogi antytradycjonalizmowi, bo przeciwstawiający się kulturze masowej, przemysłowej, czyli nowoczesnemu sposobowi upowszechniania kultury. A to w imię autentyzmu twórczej osobowości artysty, w imię autentyzmu jego dzieła, zagrożonych przez mechaniczne, techniczne, przemysłowe sposoby traktowania sztuki.

Tak ostatnia fala awangardy europejskiej połączyła gwałtowny bunt przeciw tradycji z zjadłym tradycjonalizmem. Atakowała bowiem dawną sztukę w imię nowoczesności, lecz chwaliła dawny, tradycyjny właśnie sposób jej tworzenia. Była przeciw wszelkiej tradycji kultury, ale i przeciw nowoczesnej dynamice kultury. Była tedy fenomenem oporu wobec tradycji i zarazem fenomenem oporu wobec antytradycji. Była wyznaniem wiary w nowoczesność, a zarazem potępieniem nowoczesności. Antytradycjonalnie usposobiony artysta występował tak przeciw antytradycjonalistycznemu sposobowi społecznego traktowania jego sztuki. Ten dziwaczny, lecz długo ukryty, paradoks teatralnej awangardy europejskiej zdaje się jakoś wyjaśniać jej późniejszą, stopniowo ujawniającą się, jałowość. Jednakże na przełomie stuleci awangarda, a także awangarda teatralna była częścią charakterystycznego dla owego czasu wojen i rewolucji zwrotu w kulturze europejskiej: ku nowoczesności. Wyrazem tego zwrotu był także ruch odnowy teatru dramatycznego, jego reforma, w imię aspiracji do doskonałości artystycznej, oryginalności. Ruch ten nazwano Wielką Reformą Teatralną i uznano za epokę rozwoju sztuki scenicznej w Europie.

Patronem i inspiratorem tego ruchu na początku naszego stulecia i w pierwszej jego połowie był Anglik, Edward Gordon Craig, urodzony w 1872 roku, zmarły w roku 1966. Craig był aktorem, reżyserem, scenografem, inscenizatorem, ale także teoretykiem, pedagogiem i publicystą. Miał za sobą czterdzieści ról scenicznych, inscenizował i reżyserował dzieła Szekspira i Ibsena we Florencji, w Moskwie, w Kopenhadze, w Nowym Jorku, prowadził szkołę teatralną we Florencji, wydawał czasopismo „The Mask”, w którym ogłaszał swoją publicystykę. Rozgłos przyniosła mu jednak przede wszystkim jego książka teoretyczna pod tytułem *Sztuka teatru*, wydana na samym początku dwudziestego wieku, w roku 1904.

Trzy są podstawowe tezy teoretyczne Craiga. Pierwsza głosi, że teatr to ruch. I to ruch abstrakcyjny w abstrakcyjnej przestrzeni. A że ruch jest muzyką, bo muzyka jest ruchem, oraz że ruch jest światłem, bo tylko w świetle istnieć może, przeto teatr jest tyleż ruchem co muzyką i światłem. Druga teza głosi, że skoro tak, to w konsekwencji należy z teatru, ze sztuki teatru, wyrugować wszystko, co zbędne: literaturę, a więc dramat, a nawet słowo, malarstwo, iluzjonizm, naśladowanie dotykalnej rzeczywistości, wreszcie – żywego aktora, którego należy zastąpić „nadmarionetą”. Teza trzecia głosi, że stworzyć teatr czystego ruchu i światła może tylko jeden, samotny i samodzielny twórca, a nie żaden zespół współdziałających artystów (jak w operze). Celem bowiem artysty teatru jest wyrażenie własnej myśli metafizycznej, uznającej, że pod tym co pozorne, co przelotne, co skończone, istnieje rzeczywistość prawdziwa, trwała i nieskończona. W swojej autobiografii, opublikowanej w roku 1957 pod tytułem *Skorowidz historii mojego życia*, Craig tak napisał:

„...Ja, syn architekta i aktorki, idąc powoli, nie pozwalając odciągnąć się na boki, rozprze-strzeniałem moje idee na scenach Europy i Ameryki, póki nie odniosły zwycięstwa. Są one gotowe i zaczęły się rozwijać, kiedy młodsze pokolenie ruszy w swoją drogę. Już generacja, idąca w ślad za moją, podjęła pewne idee i rozwijała je...”

To prawda. W latach dwudziestych Craig stał się ośrodkiem ruchu teatralnego, zwanego odtąd Wielką Reformą. Buntownicze idee tego ruchu energicznie wyraża niejaki Doktor Hinkfuss, postać ze sztuki Pirandella pt. *Dziś wieczór improwizujemy*, wystawionej po raz pierwszy w roku 1930 w Królewcu. Doktor Hinkfuss jest reżyserem teatralnym i głosi ze sceny poglądy podówczas istotnie szokujące. Teatr, powiada, jest całkowicie niezależny od lite-

ratury, dzieło sceniczne bowiem, to coś zupełnie odrębnego, coś odmiennego od dzieła pisarza, stąd wniosek, że autor tekstu, czyli dramatu, nie może być uznawany za autora przedstawienia, albowiem w teatrze dzieło pisarza przestaje istnieć jako odrębne dzieło, stanowi zaledwie materiał twórczości scenicznej reżysera, który posługuje się tekstem tak samo jak aktorami, scenografem, maszynistami, elektrykami, dlatego w teatrze osądzać należy tylko twórczość sceniczną, której rezultatem jest przedstawienie teatralne, dzieło artystyczne od literatury całkowicie niezależne. I taki jeszcze dodaje argument: „...Czy ten sam utwór dramatyczny w innym teatrze nie jest inny ? Tak, bo istnieje wiele dzieł scenicznych, różnych, choć opartych na tym samym tekście. Tak, bo tyle różnych dzieł, ile różnych zespołów teatralnych...”

Tak oto idea odrębności sztuki teatru, wynikła z konfliktu teatru i literatury, którego przedmiotem było pierwszeństwo, kwestia, kto komu służy, wywołała co najmniej trzy nowe problemy. Czym powinna być scena teatralna? Kim powinien być aktor? Jakie ma zadanie i władzę reżyser? I całe mnóstwo pytań i kwestii dookołnych, a między nimi i te: jeśli sztuka teatru nie jest tylko wykonawstwem, sceniczną realizacją dzieła literackiego, to jakie kryteria oceny ma stosować krytyka teatralna? I czy w ogóle jest możliwa?

## Rozdział piąty

### *Samodzielność sztuki teatru dramatycznego spowodowała narodziny samodzielnej sztuki inscenizacji*

Problemy i kwestie, jakie pojawiły się w ruchu Wielkiej Reformy czy też na skutek tego ruchu, można ująć generalnie jako zagadnienie inscenizacji, czy też jako spór o sztukę inscenizacji. Pierwszym zaś pytaniem w tym sporze była sprawa sceny: jaka ma być? jaki ma być jej kształt? jej wyposażenie? sposób wykorzystania? Nowoczesną odpowiedź na to pytanie sugerowała twórczość Wagnera, kompozytora, inscenizatora, organizatora, ale także teoretyka, wypełniającego swoją niezwykłą osobowością cały kończący się wiek dziewiętnasty. Wagner, twórca romantycznego dramatu muzycznego, traktował dzieło operowe jako syntezę muzyki, poezji, malarstwa i akcji scenicznej („Wort-Ton-Drama”, jak powiadał), miał ambicję dawać na scenie „obraz życia ludu”, orkiestrę umieścić więc w tzw. kanale, czyli poniżej sceny, a widownię pogrążyć w ciemności, aby zwiększyć nastrój niezwykłości. Idee swoje wyłożył także na piśmie, w dziele pt. *Opera i dramat*. Wagnerowska scena miała być czymś ogromnym, wielostronnym, ogarniającym wszystko. To właśnie temu przeciwstawił się Craig. Mimo że obu im zależało na tym samym: aby przekonać, iż teatr może być wielką sztuką, a nie nędznym pokazywaniem szmiry.

Podobne ambicje miał niemiecki książę von Meiningen, który założył i prowadził w latach 1870-1890 słynny teatr objazdowy, dający na scenie przede wszystkim klasyków europejskich, ale także wielkie dramaty Ibsena. Meiningenczyki przygotowywali swe przedstawienia przeprowadzając najpierw gruntowną, filologiczną analizę tekstu, na podstawie której sporządzali dokumentację dotyczącą kostiumów, mebli i rekwizytów, których mieli użyć w przedstawieniu, tak aby spektakl był historycznie wierną rekonstrukcją rzeczywistości, pedantycznie wprost dbała o szczegóły. Niedopuszczalne było żadne „gwiazdorstwo”. Sceny zbiorowe odznaczały się wzorowym rygiem, nawet najmniejsza rólka nie była lekceważona, żaden aktor nie był nigdy zostawiony sobie samemu. Wprowadzono za to tzw. naturalność, czyli wierny życiowym obyczajom sposób zachowania się, co oznaczało w praktyce, że wbrew klasycznym obyczajom scenicznym na scenie meiningenczyków wolno było obracać się plecami do publiczności. Nowości tej towarzyszyło po raz pierwszy zastosowane w teatrze oświetlenie elektryczne.

Nieco inną postawę wobec inscenizacji objawiał wspomniany już Francuz Antoine w swoim Wolnym Teatrze (Théâtre Libre), a także Otto Brahm w swoim – niemieckiej Wolnej Scenie (Freie Bühne), działających w tym samym mniej więcej czasie, co meiningenczyki. Tym znowu bardziej chodziło o prawdę niż o wielkość teatru. Byli zwolennikami naturalizmu, chcieli pokazywać bez osłonek „kawał życia”, jak mówili, i to dlatego dbali o autentyczność kostiumów, mebli i rekwizytów używanych na scenie. Dlatego też pokazując charakterystyczne typy współczesne kazali im przemawiać mową codzienną, a nie literacką, a wystawiali pisarzy nieznanych, dzieła nigdy jeszcze nie pokazywane. Teatr Antoine’a i teatr Brahma to były teatry amatorskie, bo również i w dziedzinie sztuki aktorskiej usiłowali wbrew tradycji zastosować idee naturalizmu.

Całe to, kilkadziesiąt już lat trwające doświadczenie nowatorstwa teatralnego drugiej połowy dziewiętnastego wieku zebrał i w jednolity system ujął Adolf Appia, Szwajcar z Genewy, żyjący między 1862 a 1928 rokiem, scenograf zatrudniony u Wagnera, a potem w szkole

baletowej słynnego Dalcroze'a. Jego przełomowa książka nosi tytuł *Inscenizacja dramatu wagnerowskiego* (*La mise en scène du drame wagnérien*).

Opublikowano ją w roku 1895 i data ta uważana jest za początek nowoczesnej sztuki inscenizacji, czy też – inaczej mówiąc – reżyserii w nowoczesnym rozumieniu tego słowa. Podstawową tezę Appii było, że funkcją reżysera i jego zasadniczym zadaniem jest zaprojektowanie i realizacja na scenie ideału jednolitości stylistycznej. Scena ma być jednolitą stylistycznie kompozycją muzyki, architektury, światła i barw. Dopuszczalna jest tylko scenografia trójwymiarowa, a nie imitacja malarska, przestrzeń musi być rzeczywista, a nie fikcyjna, tworzyć ją należy światłem, światłocieniem, a w tej przestrzeni jedynym elementem pionowym powinien być aktor. W kostiumach, jak u meiningenczyków, przestrzegać należy ścisłej wierności historycznej, a scenograficzną całość budować na scenie nie ze względu na wygodę aktora, lecz dla wywarcia odpowiedniego, pożądanego wrażenia na widzach. Scena ma być dynamicznym dziełem sztuki, a nie tylko mniej lub bardziej wygodnym miejscem działań aktorskich, konwencjonalnie ozdobionym czy umeblowanym. Tak formułował Appia postulaty nowoczesnej reżyserii, która odtąd miała stać się nieodłączną przede wszystkim od scenografii, wyrastającej na nową dziedziną sztuki, ale także i od muzyki specjalnie dla teatru komponowanej. Razem tworzyły odtąd sztukę inscenizacji, jako odrębną dziedzinę artystyczną.

Jak widać, inscenizacja, sama stając się sztuką samodzielną, umożliwiała i prowokowała powstawanie innych nowych dziedzin sztuki: zaczęła rozwijać się scenografia i muzyka teatralna, komponowana specjalnie dla projektowanego spektaklu. Podobna zmiana zaczęła dokonywać się również w pojmowaniu i praktykowaniu sztuki aktorskiej. Już meiningenczyki żądali od aktora umiejętności pracy w zespole, a więc współdziałania, a nie indywidualnego popisu. Antoine i Brahm korzystali tylko z aktorów-amatorów, aby zerwać z manierą aktorstwa klasycznego. Prawdziwego przewrotu w tej mierze dokonał jednak, działający w tym samym okresie kończącego się stulecia dziewiętnastego, Rosjanin, Konstanty Aleksiejew Stanisławski, w Moskwie. Był pod wpływem praktyki teatralnej niemieckich meiningenczyków i włoskich aktorów-naturalistów jako aktor, a także jako twórca amatorskiego zespołu teatralnego oraz twórca programu działalności teatralnej, pojmowanej jako działalność artystyczna, a nie handlowa czy usługowa. Zależało mu na realizacji scenicznej przede wszystkim współczesnej dramatopisarskiej twórczości rosyjskiej, Czechowa, Gorkiego. Był zdania, że te wielkie dzieła sztuki literackiej stać się mogą na scenie wielkimi dziełami sztuki teatralnej, jeżeli realizujący je aktorzy okażą się artystami. Ale aby tak się stało, muszą zdobyć się na twórczość. Aktorstwo zaś może być uznane za twórczość (a nie wykonawstwo) tylko wówczas, oczywiście, gdy tworzy dzieło sztuki, a tym dziełem sztuki aktora jest, według Stanisławskiego, postać sceniczna. Dlatego sztuka aktorska to umiejętność dokonania przemiany własnej osobowości, umiejętność wcielenia się w postać sceniczną, umiejętność „bycia postacią”. Można ją osiągnąć za pomocą medytacji jogi, wskazań psychologii osobowości, obserwacji otaczającej nas rzeczywistości, ale przede wszystkim za pomocą dokładnego i drobiazgowego, analitycznego studium dramatu, który ma się realizować na scenie. Tak w myśli Stanisławskiego aktorstwo jako sztuka wiązało się tylko z tym gatunkiem sztuki teatru, jakim jest teatr dramatyczny, czyli literacki, teatr słowa, teatr dialogu. I wymagało długiego okresu prób, stanowiących czas mozolnego analizowania, a potem budowania, scena po scenie, zaprojektowanej postaci scenicznej, która zawsze może okazać się ostatecznie odmienna zarówno od swego aktorskiego, jak i od swego literackiego pierwowzoru. Próba stała się tedy centrum życia i pracy teatru dramatycznego o ambicjach artystycznych, swoistą świętością teatralną, miejscem i czasem osobliwego wtajemniczenia, zazdrośnie chronionym przed okiem i ingerencją „cywilów”, czyli ludzi spoza teatru. O sławnej „metodzie Stanisławskiego”, znanej i

stosowanej do dziś na całym świecie, w różnym jednak jej rozumieniu, będziemy mówić osobno, w części poświęconej problematyce aktorstwa.

Tymczasem zaczął się wiek dwudziesty, nastał czas wielkiej wojny, ogarniającej cały świat cywilizowany, czas przewrotów rewolucyjnych, czas powszechnej kontestacji dawnych wartości, któremu idee Wielkiej Reformy bardzo sprzyjały. Nic tedy dziwnego, że pojawiła się ambicja takiej przemiany teatru, aby stał się on w samej swojej, specyficznej sztuce, a nie tylko w przedstawianym dramacie, w realizowanym dziele literackim, wiernym zwierciadłem niespokojnej współczesności nowoczesnej. Ideę tę głosił Rosjanin Wsiewołod Meyerhold, od 1905 roku działający jako reżyser w Petersburgu, a potem w bolszewickiej Moskwie, aresztowany i rozstrzelany na rozkaz Stalina w roku 1940. Meyerhold był przeciwnikiem Stanisławskiego, głosił inne pojmowanie aktorstwa jako twórczości artystycznej, nazywał je biomechaniką. Chodziło mu bowiem o spontaniczność, zdolność improwizacji, technikę ekspresji cielesnej, której nauczyć się można w teatrze japońskim, we włoskiej komedii dell'arte, ale także wyzyskując odruchy Pawłowa, ale również inspirując się pomysłami futurystów i kubiistów zachodnioeuropejskich oraz rosyjskiego baletu. Według Meyerholda przedstawienie teatralne nie powinno mieć aspiracji realistycznych, tylko mistyczne, rewolucyjne, agitacyjne, powinno być eksperymentem, a także malowniczym świętem, czy świętowaniem. Zlikwidował więc rampę i kurtynę, oddzielające aktorów od publiczności, wyciągnął ku publiczności proscenium, wprowadził w ruch światła reflektorów i muzykę jako partnera dialogu.

W 1917 roku założył Związek Mistrzów Spektakli Teatralnych, który miał „...ustalić prawa i obowiązki reżysera jako artysty, jednoczącego w spektaklu twórców scenicznych (aktorów, dramaturga, kompozytora, scenografa itd.), celem wyrażenia we wszystkich elementach inscenizacji (w grze aktorów, w urządzeniu sceny, w oświetleniu itp.) jednej idei artystycznej, ustalić prawo autorskie reżyserów i scenografów i podjąć obronę tego prawa...” O stylu przedstawień Meyerholda natomiast pewne, blade pojęcie dać może fragment listu, który Meyerhold otrzymał w roku 1924, gdy wystawił *Las Ostrowskiego*: „...w pierwszej części najbardziej mnie urzekł epizod na huśtawce (Piotr i Aksiusza). Ileż reżyserów przedstawiało te miłosne sceny Ostrowskiego «wzruszająco», «naiwnie», «czysto», «uroczo», koniecznie «półtonami» (i jak tam jeszcze?). A u Pana takie to proste, że już prostsze być nie może. W Mchacie czy Studiu poświęcono by ze dwa miesiące na samo ich spotkanie, następne dwa miesiące na ustalenie zadań (co ma robić on, co ona) i jeszcze dwa miesiące na poszukiwania kwintesencji, potem posadzono by ich (niewolników «systemu») na ławce i kazano by «cierpieć», «wzdychać», «załamywać ręce», «milczeć» itd. A u Pana nic takiego nie ma. Wszystko takie proste. Leci Aksiusza w czerwonej sukience. Za nią Piotr. I w locie mówią sobie słowa miłosne. Jeśli brak im słów, zwalniają, a gdy tylko znajdą wyjście z sytuacji, znów zrywają się do lotu...”

Jak widać, u Meyerholda zamiast miesięcy analiz (jak u Stanisławskiego), wystarczał niekiedy pomysł reżyserski. Tak Meyerhold, chcąc nie chcąc, wpłynął na powstanie nowego sposobu pojmowania reżyserii: jako poszukiwania sukcesu u publiczności.

Skuteczną zasadę uczynił z tej idei Austriak Max Reinhardt, który po nieudanej współpracy z Hollywoodem, po występach w kabarecie Schall und Rauch (Dym i głos) w Berlinie, w roku 1905 odniósł wielki sukces swym spektaklem *Snu nocy letniej* Szekspira. Dla Reinhardta sztuka reżyserii ma za zadanie tworzyć teatr dla elity, teatr mody, który idzie za modą, lecz i tworzy modę, a to przez świetność zaskakujących pomysłów inscenizacyjnych. Reżyseria jako sztuka inscenizacji sprawdza się, jeśli teatr idzie od sukcesu do sukcesu, właśnie dzięki tym pomysłom i ciągle ponawianemu zaskoczeniu, zdumieniu, niespodziance. Wokół Reinhardta wytworzyła się aura kultu Mistrza, teatr zaczęto pojmować jako zespół wiernie

oddany Mistrzowi i jego upodobaniom, jego gustom. Gusta Reinhardta były elitarne, nazwano to „estetyzmem wiedeńskim”, charakteryzującym się barokową ozdobnością.

W latach dwudziestych przeciwstawiała się takiemu uprawianiu reżyserii idea reżyserii jako rewolucji społecznej i jako narzędzia tej rewolucji. Praktykował ją Niemiec Erwin Piscator, który u Reinhardta właśnie uczył się, jak podbijać publiczność w teatrze. Jego berliński Teatr Proletariacki, to znaczy teatr nie tyle dla proletariatu, ile teatr walczący, był ekspresjonistycznym teatrem agitacji politycznej, słynnym z powodu nadzwyczajnej inscenizacji *Przygód Szwejka* w roku 1927, pomijającej całkowicie pogłębioną psychologię postaci na rzecz politycznej aktualności jej scenicznego portretu. Dla Piscatora reżyseria to sztuka inscenizacji posługująca się wszelkimi środkami, nawet najbardziej niespójnymi, bez troski ani o wierność tekstom, ani o jednolitość stylistyczną. Piscator używał projekcji filmowych, piętrowych podestów, ruchomej sceny i stosował w pełni technikę kabaretu i rewii: luźne zestawienie piosenki, akrobacji, muzyki, przemówienia itp. Jego współpracownik Bertold Brecht poszedł jeszcze dalej i stworzył nie tylko nową ideę rewolucyjnej reżyserii, lecz w ogóle nowego teatru o rewolucyjnym charakterze.

Brecht łączył sztukę reżyserii z twórczością dramatopisarską, inscenizował własne teksty pisane dla sceny. A więc, podobnie jak Pirandello, pisał od razu z pewną myślą inscenizacyjną, uprawiał literaturę jako artysta sceny. Traktował tedy teatr dramatyczny nie jak realizatora dzieła literackiego rodzaju dramatycznego, lecz jak epikę sceniczną. Brechtowska narracja sceniczna nie miała przy tym charakteru ciągłego, lecz przeciwnie, rwany, bo stanowiła montaż poszczególnych scen. Stanowić bowiem miała propozycję czy prowokację dyskusji, debaty o tym, jaki jest naprawdę świat współczesny. Nie kryła swoich intencji dydaktycznych, pedagogicznych, moralizatorskich. Otwarcie głosiła krytykę społeczną i programowy pacyfizm. Teatr taki Brecht nazwał „teatrem epickim”. W przeciwieństwie do Meyerholda i Piscatora teatr ten stosować miał tylko ubogie środki sceniczne, muzykę traktował jak osobę dramatu, a aktora zmuszał nie do wcielania się w postać, lecz do prezentowania postaci, tak aby uzyskać ów słynny, brechtowski „efekt obcości”, umożliwiający trzeźwy osąd przedstawianej rzeczywistości ludzkiej.

Wszystko to, zdaniem Brechta, dawało się osiągnąć pod warunkiem przeprowadzenia długotrwałych prób. Miało ich być czternaście, łącznie z końcowymi trzema: próbą generalną, próbą pamięciową i próbą z wybranymi widzami. Cykl prób zaczynał się jednak od analizy tekstu, była potem dyskusja o scenografii, obsadzanie ról, próba czytana, próba sytuacyjna, próba scen wybranych, próba szczegółów, dyskusja o kostiumach, próba kontrolna, próba czasu. „Teatr epicki” Brechta był, jak z tego widać, poważnym przedsięwzięciem artystycznym, mimo swego moralizatorskiego charakteru.

W tym samym początkowym okresie naszego stulecia we Francji reżyserię teatralną postraktowano znacznie surowiej, być może pod wpływem idei Stanisławskiego. Uznano ją za sztukę sceniczną, lecz ścisłej interpretacji tekstu, rozumianej jako poszukiwanie nowych znaczeń, nowych, dawniej nie zauważanych treści, kryjących się w klasycznych, starych tekstach dramatycznych. Miała to być przy tym interpretacja wyraźnie przeciw tradycji panującej w tej mierze. Taką sztukę inscenizacji zaczęto uprawiać od 1913 roku w paryskim teatrzyku na 300 miejsc, zwanym Stary Gołębnik (Vieux Colombier) pod dyrekcją krytyka literackiego, pisarza i redaktora Jacques’a Copeau. Wkrótce zastąpił go tzw. Kartel, grupa czterech sławnych postaci teatru francuskiego: Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoeff i Gaston Baty. A na marginesie ich działalności pojawił się, podziwiany przez nich, Antonin Artaud, chory psychicznie aktor i reżyser, propagujący swój „teatr okrucieństwa”, mający wyrażać szaleństwo ludzkie i uwalniać od szaleństwa zarazem, stosujący techniki sceniczne Wschodu: gigantyczne maski, taneczne pochody, posługujący się krzykiem i śpiewem. Realizację idei Kartelu

kontynuował we Francji po drugiej wojnie światowej Jean Vilar, którego inscenizacyjnym ideałem była prostota gry, prostota sceny, umiar w używaniu muzyki, charakteryzacji, w kostiumach. Obok klasyków Vilar przedstawiał również inscenizacje wielkich współczesnych pisarzy francuskich, których wspaniała plejada od dawna tworzyła bogactwo dramatopisarskie ówczesnej Europy.

Wskutek tego reżyseria jako nowa dziedzina sztuki, jako sztuka inscenizacji, tym mocniej wiązała się z teatrem dramatycznym, jako gatunkiem teatru, który wydawał się teatrem po prostu, jego gatunkiem i wyrazem najwspanialszym, właśnie przez nową sztukę inscenizacji odrodzonym.

Wkrótce miało okazać się, że jest trochę inaczej. Tymczasem jednak podobną jak we Francji postawę wobec reżyserii przyjęli Włosi, korzystając z doświadczenia francuskiego, rosyjskiego i dawnego specyficznie włoskiego, a także Niemcy i Anglicy. Wystarczy wymienić Giorgio Strehlera i Petera Steina, Petera Brooka i ich słynne realizacje arcydzieł europejskiej klasyki dramatopisarskiej. Również w Polsce idee odnowicielskie ruchu Wielkiej Reformy znalazły swoich znakomitych realizatorów.



## Rozdział szósty

### *Jak polska sztuka inscenizacji rodzi spór o krytykę teatralną*

Dwie podstawowe kwestie, wynikłe z ruchu Wielkiej Reformy: czym ma być reżyseria i jaki ma być aktor, znalazły w Polsce okresu międzywojennego dwu orędowników w postaciach dwu wielkich twórców teatralnych, Leona Schillera i Juliusza Osterwy. Schiller zadawał sobie pytanie, co w tym zakresie wynika z tradycji polskiej, czego uczy Mickiewicz i Wyspiański, uważał bowiem, że nowoczesna reżyseria musi w Polsce być w służbie kultury narodowej. Idzie bowiem o to, aby stworzyć wielki, prawdziwie artystyczny, narodowy teatr polski, którego dotychczas nie było, chociaż od dawna istnieją jego literackie i teoretyczne przesłanki. Osterwa natomiast, niechętny Schillerowi i jego wizji teatru monumentalnego, był zdania, że kulturze narodowej lepiej przysłuży się teatr propagujący współczesną polską twórczość dramatopisarską w możliwie najlepszym wykonaniu aktorskim. Skupił się więc nie na reżyserii, rozumianej jako sztuka inscenizacji, lecz na aktorstwie jako sztuce wymagającej szczególnego przygotowania.

Schiller tak wykladał swoje idee:

„...Grano *Warszawiankę* nie gorzej niż inne sztuki, ale to właśnie grzech największy, że grano ją tak, nie zaś, jak na to zasługiwała, to znaczy zupełnie inaczej, wydobywając wszystkie jej piękności, w tekście i informacjach utajone, komponując je malarsko, muzycznie i teatralnie, wedle wizji autora, tak przecież wyraźnie zaznaczonej. Ale o kompozycji reżyserkiej czy inscenizatorskiej wówczas nikomu się nie śniło. Któż więc mógł zrozumieć i odczuć dramaturga, co był zarazem inscenizatorem i reżyserem najprzedniejszym, prześcigającym w swych dziełach wszystko, co mogło być w Polsce, a po części i za granicą w tej dziedzinie zrobione. Grano tedy *Warszawiankę* w dekoracjach «stylowo» skleconych, w kostiumach «historycznych», lecz kaducznych, kłócących się z logiką kolorystyczną i dramatyczną Wyspiańskiego. Klawikord spełniał wprawdzie rolę bardzo ważnego rekwizytu, ale nigdy jego tragizm nie został należycie podkreślony.

Nigdy też nie chciała się reżyseria liczyć z tym faktem, że na scenie obok osób pierwszoplanowych, obdarzonych rolami mówionymi, znajduje się cały szereg figur nie wygłaszających tekstu utrwalonego w dialogu poetyckim, którym jednak autor każe prowadzić głośną rozmowę, w miarę gry cichnącą. Są to ni mniej, ni więcej tylko generał Umiński, Piotr Wysocki, Barzykowski, Kazimierz Małachowski, dwaj Niemojewscy – i inni, a więc osoby historyczne, grające niepoślednie role w rewolucji listopadowej... Tymczasem teatr nie zadając sobie trudu, by postacie drugoplanowe zindywidualizować, losy ich sprząc z biegiem scenicznego i zakulisowego dramatu (tak wszakże, iżby ich akcja polifonicznie z tematami przewodnimi związana nie zamazywała rysunku akcji pierwszoplanowej) – teatr Pawlikowskiego, Kotarbińskiego i Solskiego, a za nimi już wszystkie sceny polskie zlekceważyły pomysł autora. Ważne, choć nieme role powierzono statystom – którzy, jak to przeważnie w takich razach bywa, błakają się z kąta w kąt, coś głupawo mimują, prowadzą rozmowy «na niby» i w najlepszym razie źle udają aktorów...”

„...Nielatwo [też] aktorowi zabić *Wesele*. O wiele łatwiej może dokazać tego cudu reżyser. Jeśli nie ograniczy się do zgłębienia istoty utworu i na planie jego treści nie zbuduje nienagannej w swej logice i celowości formy lub jeśli przekroczy kompetencje dzisiejszego reżysera. A są one bądź co bądź niemałe, bo pozwalają naświetlać utwór dawniejszy tak, jak tego wymaga interes epoki, przy czym wcale nie są potrzebne zmiany tekstu albo fabuły, boć jasne jest, że ideologia dramatu idzie na rachunek jego twórcy, a ujęcie sceniczne musi ją tylko z

całym obiektywizmem przedstawić, gdyż widownia doskonale to rozumie i sama odpowiednie wnioski snuć potrafi. Jeśli zatem reżyser uczyni *Wesele* przedmiotem eksperymentu estetycznego – zniszczy je, odbierze mu jego siłę i ten niewysłowiony urok, jakim ono pomimo swej «nieaktualności» tchnie po dzień dzisiejszy. A przecież zmontowanie na nowo *Wesela* po trzech z górą dziesiątkach lat jego życia scenicznego, skorygowanie wszystkich błędów, niedopatrzeń, dowolnych interpolacji, ujawnienie wszystkiego, co wiemy o twórcy, jego dziele i momencie historycznym, w którym ono powstało (przy czym najmniej interesującymi będą wszelkie «plotki»), ukazanie utworu całkowicie należącego do przeszłości z poczuciem wielkiej odpowiedzialności wobec widowni dzisiejszej – to trud niemały, twórczy i zaszczytny...”

„...Wyspiański był prekursorem «teatru walczącego», teatru politycznego – wyprzedził teatr Piscatora i wszystkie wysiłki organizowania w Europie teatru socjalnego...”

Wyspiański był pierwszym twórcą polskiego Teatru Monumentalnego. Wypełnił testament Mickiewicza, twórcy teorii tego teatru... «Żaden teatr dzisiejszy – mówi Mickiewicz – nie wystarczy dla utworu takiego, jak *Nieboska komedia*. Chcąc go wykonać, należałoby odstąpić od niektórych zwyczajów sceny tegoczesnej...» I rzecz dziwna, przed Wagnerem, Craigiem i całą plejadą reformatorów teatru Mickiewiczowi zjawia się wizja teatru przyszłości – teatru ogromnego...

Nie byłby jednak ten polski teatr monumentalny poza sferę koncepcji poetyckiej wyszedł, gdyby go Wyspiański nie zaczął budować na scenie teatru krakowskiego, zamierzając plan jego w całej pełni już na Wawelu rozwinąć...”

„...Z wszystkich scen polskich – do roku 1919 – jedynie Teatr Polski w Warszawie skłaniał się nieco do nowatorstwa... [lecz później] nolens volens (...) został wysunięty na najbardziej eksponowaną pozycję walki z tandetą, szerzoną przez inne sceny...”

Zaangażowany w tę walkę musiał ogłosić swój program. Oto jego najważniejsze punkty (...):

1. «Wszyscy świadomi jesteśmy znaczenia obecnego kataklizmu historycznego; wszyscy wiemy, że otwiera on wrota nieznaney, ledwie przeczuć się dającej przyszłości. T e a t r P o l s k i u w r ó t t y c h s t r a ż t r z y m a ć p r a g n i e ».

2. «Teatr Polski, wierny swym dawnym ideałom, zrewidował je, pogłębił i żywi niepłonną nadzieją, że uda mu się dzisiaj, prędzej niż dawniej, w czyn je zamienić. Chcąc służyć n a r o d o w i swemu i e p o c e istotnie za `zwierciadło życia`, Teatr Polski będzie się starał za pomocą sztuki dać p e ł n y i p r a w d z i w y o b r a z n o w o c z e s n y c h d a ż e ń e u r o p e j s k i c h ».

3. «Za najgłówniejsze jednak swe zadanie uważa Teatr Polski przygotowanie gruntu pod `budowę przyszłości`. Będzie nią polski teatr monumentalny – teatr narodowy, ten, którego przyjście głosił Mickiewicz z katedry Collège de France, którego kształty zarysowują się w poematach dramatycznych Słowackiego, Krasińskiego i Norwida, który Wyspiański w swych wizjach ujrzał na stokach Akropolidy wawelskiej».

4. «Kierownictwo teatru zdając sobie sprawę, że dzieło na podobną zakrojone miarę musi być wynikiem długiej pracy zbiorowej i owocem duchowego braterstwa, zreformowało system studiów nad utworami dramatycznymi. Władzę artystyczną skupiło wprawdzie w rękę reżyserów-inscenizatorów, ale aktorów powołało do ścisłej z nimi współpracy. Na czoło wszystkich postulatów artystycznych wysunięto prawo b e z w z g l ę d n e j r ó w n o w a g i m i ę d z y s k ł a d o w y m i e l e m e n t a m i s z t u k i t e a t r a l n e j. Odtąd ani strona dekoracyjna nie będzie przeważać nad aktorską, ani niedołączone wykonanie nie będzie się ratowało literackimi walorami utworu...».”

Tymczasem jako przeciwnik tak zaprogramowanego teatru powstała Reduta Osterwy, nazwana tak, bo mieściła się zrazu w salach reductowych Teatru Wielkiego w Warszawie. Był to zespół teatralny skupiony wokół Juliusza Osterwy, aktora i reżysera, i w niego zapatrzony, usiłujący pod jego kierownictwem poszukiwać nowych metod pracy aktorskiej, tworząc swego rodzaju „teatr laboratorium”, mający realizować na scenie wyłącznie polską twórczość dramatopisarską, przygotowujący przedstawienia po bardzo skrupulatnej analizie tekstu i za pomocą zapożyczonej od Stanisławskiego metody „twórczego przeżywania roli”. Po paru latach przy teatrze Osterwy powstała szkoła aktorska o klasztornej dyscyplinie pod nazwą Instytut Reduty, wychowująca aktorów-społeczników, artystów-ideowców gotowych do poświęceń dla swej sztuki. Ale już w roku 1925 Redutę usunięto z Teatru Wielkiego, zespół Osterwy udał się do Wilna, a potem rozpoczął wielki objazd teatralny po kraju. W niewiele lat później został zlikwidowany, pozostała tylko szkoła. Po paroletniej przerwie jednak wznowiono przedstawienia, lecz znowu na parę lat tylko: wybuchła druga wojna światowa. Reaktywowano Redutę natychmiast po wojnie, w Krakowie, lecz Osterwa wkrótce zmarł. Bez niego Reduta nie mogła istnieć. Schiller tak o niej pisał:

„...Czym miał być ten teatr? Pracownią eksperymentów reżyserskich czy aktorskich? Teatrem repertuarowym, forsującym nowe prądy dramatopisarskie? Teatrem autorów (rozumie się polskich), w którym najmłodszy sił swych próbują, a niesłusznie zapomniani i pokrzywdzeni dochodzą do głosu? Warsztatem techniki zespołowej? Pierwszą próbą zorganizowania kolektywu aktorskiego, złączonego więzią jakiejś idei? Jakiej: społecznej, artystycznej, religijnej? A może miały się tu, na przedprożu Teatru misteryjnego, odbywać pierwsze wtajemniczenia adeptów?

Osterwa żadnego programu nie ogłosił, lecz znano i ceniono powszechnie jego artyzm aktorski i reżyserski... Był ten teatr wszystkim [tym] po trosze, ale co najważniejsze, czego dotąd nie było i czego znów nie ma – był domem własnym skupionych w nim artystów, aktorów, reżyserów, literatów, malarzy, muzyków – a nawet pracowników działu administracyjnego i maszynistów. Pracowało się tu, myślało i czuło jak w domu. Stąd zespołowość widoczna w każdym przedstawieniu reductowym, stąd ten ton prawdy na innych scenach nieosiągalny...”

„...Działalność Reduty z okresu pierwszego pięciolecia, a więc z czasów pełnego rozkwitu, jak wówczas budziła, tak i teraz zapewne budzić będzie niemałe zastrzeżenia. Miał to być teatr awangardowy, zatem najnowszej literaturze służący i, rzecz jasna, ukazujący te dzieła w najnowszej formie. Oczekiwano kopii Tairowa, Meyerholda, paryskiej Grupy Pięciu czy też niemieckich ekspresjonistów... Tymczasem Osterwa zademonstrował na swej scenie realizm, bodajże najstarszego gatunku, lecz po raz pierwszy w Polsce doprowadzony do tej doskonałości, do tak precyzyjnego wykończenia, do nienagannej harmonii zespołu aktorskiego, promiennej zeń prawdy i siły. Osterwa uśmiechał się, gdy mu ktoś brnięcie w naturalizm czy stanisławszczyznę zarzucał. Mówił, że nie lekceważy wszelkich formalnych eksperymentów i że nie zarzeka się inscenizowania literatury przeciwstawiającej się realizmowi psychologicznemu, sądzi jednak, że należy wprzód aktora do takich prób wewnętrznie i technicznie przygotować... Życie dowiodło, że racja była po jego stronie...”

Istotnie: polski teatr narodowy według programu Schillera, powołującego się na wielkich polskich twórców, nie powstał, wysiłki niektórych znakomitych reżyserów, aby wznowić usiłowania Schillera, nie przyniosły, poza poszczególnymi przedstawieniami klasyki polskiej, oczekiwanego skutku całościowego, w końcu załamał się i sam schillerowski program polskiego teatru narodowego. Za to Reduta znalazła swego kontynuatora, lecz paradoksalnie – w postaci najbardziej radykalnego przeciwnika tradycji teatralnej i tradycyjnego teatru dramatycznego. Był nim Jerzy Grotowski, o którym Anglik Peter Brook, jeden z najgłośniejszych

reżyserów współczesnej Europy, tak napisał: „Grotowski jest jedyny. Dlaczego? Ponieważ, o ile wiem, nikt w świecie, nikt od czasów Stanisławskiego, nie badał natury aktorstwa, jego zjawisk, jego znaczenia, natury i duchowo-fizyczno-emocjonalnych procesów tak głęboko i całkowicie jak Grotowski. Nazywa on swój teatr laboratorium i tak jest rzeczywiście...”

W odpowiedzi na to sam Grotowski tak siebie scharakteryzował: „...Wychowałem się na Stanisławskim i jemu zawdzięczam zainteresowania metodyczne w zakresie aktorstwa. Jest on zapewne w jakimś stopniu moim wzorem jako osobowość, a to przez uporczywość badań, systematyczne odrzucanie sposobu widzenia i nieustanną jakby polemikę z samym sobą... To Stanisławski postawił kluczowe pytania w zakresie metodyki. Ale nasze odpowiedzi na te pytania są odległe od Stanisławskiego, a w wielu wypadkach stają na przeciwnym biegunie...”

Co to za odpowiedzi? Teatr Grotowskiego powstał w roku 1959 w Opolu jako „Teatr 13 rzędów”, potem przeniesiony został do Wrocławia i nazwany „Teatrem-Laboratorium”, dysponował zespołem od pięciu do jedenastu osób i działał do połowy lat siedemdziesiątych. „...To, co się dzieje w 13 Rzędach – pisał Ludwik Flaszen, krytyk teatralny – niewiele ma wspólnego z teatrem tzw. literackim, którego celem najwyższym jest filologiczna wierność tekstowi oraz praktyczne ilustrowanie widzenia autorskiego. 13 Rzędów poczuwa się do tego, co niektórzy nazywają teatrem autonomicznym. Tekst stanowi tutaj tylko jeden – acz bynajmniej nie lekceważony – z elementów przedstawienia. Pointy przedstawienia nie pokrywają się z pointami tekstu, lecz osiągane są przy pomocy środków specyficznie teatralnych. Inscenizator poczyną sobie ze sztuką dość swobodnie, kreśląc, przestawiając, zmieniając akcenty; jednego tylko unika – dopisywania. O urodę słowa i jego wyraz sceniczny dba z dużym pietyzmem – zwłaszcza że ulubionym jego środkiem są różne sztucznie komponowane sposoby mówienia. I dba o to, by osłuchanym, zbanalizowanym przez szkołę i obciążonym przez rutynę utworom nadać żywą, współczesną nośność. Jest to zatem szczepienie nowoczesności na tradycji... W inscenizacjach Grotowskiego nie tylko zniesiono rampę sceniczną; nie tylko aktorzy zwracają się wprost do widzów, spacerując między nimi i wraz z nimi siadając. Ale w ogóle zniesiono wszelki podział na scenę i widownię. W 13 Rzędach dualizm scena-widownia zastąpiono jednolitą przestrzenią teatralną. Terenem działań uczyniono całą salę, która równocześnie stanowi widownię. Reżyseria, inaczej niż w teatrze dotychczasowym, dotyczy tu dwóch zespołów. Inscenizator buduje bowiem przedstawienie nie tylko z aktorów, lecz i z widzów. Uniestwieniu ulega widowisko. Brak mianowicie jednolitego skupienia przestrzennego akcji, której teren nieustannie się przemieszcza; przy tym widzowie oglądają nie tylko aktorów, ale i siebie nawzajem. Znika ów element najbardziej widowiskowy, jakim jest w teatrze dekoracja. Elementy dekoracyjne, jeśli są, pełnią jednocześnie funkcję rekwizytów – narzędzi do grania. Tak pomyślany teatr jest przeto nie tyle widowiskiem, a więc czymś na co się patrzy, ile raczej czymś w czym się uczestniczy. Jest rodzajem obrzędu czy ceremoniału. Aktor – naczelne tworzywo przedstawienia – jest jak gdyby przedstawicielem wspólnoty widzów, prowokującym do współuczestniczenia w obrzędzie teatralnym. Przy czym bywa, że i widzom – stosownie do przebiegu akcji – narzuca się konkretne role. Wiąż pomiędzy aktorem i widzom staje się prawie więzią dosłowną. Niemal jak w obrzędach magicznych, uznawanych za archaiczne prąródło teatru... Stąd operowanie przeciwieństwami: «dialektyka ośmieszenia i apoteozy». Stąd ton sakralny, oscylujący na pograniczu powagi i parodii; ulubionym chwytym Grotowskiego jest wprowadzanie aluzji liturgicznej w sposobie mówienia i w geście. I ton bluźnierstwa...”

Sam Grotowski podkreślał też, iż szczególną wagę przywiązuje się w jego teatrze do treningu aktorskiego i do badania praw rządzących rzemiosłem aktorskim. Oprócz prób i przedstawień aktorzy odbywali codziennie wielogodzinne ćwiczenia, starając się dotrzeć do praw rządzących ekspresją człowieka. Posługiwali się przy tym doświadczeniem Stanisławskiego,

Meyerholda, Dullina, a także teatru japońskiego, chińskiego, baletu indyjskiego, pantomimy europejskiej, odwoływali się do odkryć fizjologii i psychologii. Tak milcząco nawiązywał Grotowski do Osterwy i jego Reduty, a zwłaszcza do jego szkoły aktorskiej, bardziej przypominającej sektę religijną niż uczelnię. Do Osterwy nawiązywało także jedno z najgłośniejszych przedstawień Grotowskiego, *Księżę Niezłomny* według Słowackiego-Calderona. I tekst i wymowa oryginalnego tekstu zostały całkowicie przez Grotowskiego zmienione i przerobione, cały konflikt polityczny, zawarty w tym utworze, został pominięty, na niewielkiej, pustej przestrzeni porusza się nagi, odziany tylko w białą koszulę, udęczonego Księżę, przeciwstawiony kilku przedstawicielom dworu w togach i butach z cholewami. Uzmysławia się w ten sposób przeciwstawienie społeczności fanatycznego konformizmu postawie niezłomnej wiary w wartości wyższe. Po to tylko, aby pokazać w toku ekstatycznych scen udreki, że świat konformizmu, zapobiegliwy i okrutny, mogąc z pojmanym księciem, z jego ciałem i życiem, uczynić wszystko, co zechce, nie może w istocie uczynić nic. Księżę poddaje się pokornie wszystkim udrekom, na jakie go skazują, ale i tak pozostaje niezawisły, czysty, niedostępny i zwycięski. Jak widać, tekst dramatu, służący tu jedynie jako inspiracja i jako fragmenty dialogu, zastąpiony został wyobraźnią reżysera-inscenizatora. Wkrótce, w innych teatrach awangardowych, Szajny, Kantora, Grzegorzewskiego – tekst zastąpiła wyobraźnia inscenizatora-scenografa, później zaś, pod wpływem Amerykanów (Living Theatre, Performance Group, Open Theatre) tekst dramatu zastąpiła zbiorowa improwizacja, wypracowana w czasie prób i wyrażająca myśl czy postawę moralną wspólnoty aktorskiej.

Usiłowanie likwidacji podziału na scenę i widownię stało się modne, podobnie jak rozbitcie miejsca akcji dramatycznej na wiele miejsc akcji (co zmuszało widzów do chodzenia za aktorami), modna stała się także dowolność i swoboda w traktowaniu tekstu przedstawianego utworu dramatycznego. Stało się jasne, że teatr dramatyczny, pojmowany jako teatr literacki, teatr wierności tekstowi, nie jest ani jedynym, ani być może najważniejszym rodzajem teatru współczesnego. Tak oto Wielka Reforma, rodząc samodzielną sztukę inscenizacji, w miarę jej autonomicznego rozwoju doprowadziła do kryzysu teatru dramatycznego, któremu stawiała bardzo wysokie wymagania, który podnosiła (i skutecznie!) na wyżyny sztuki. Teatr dramatyczny wprawdzie nie upadł i nie tylko przetrwał, lecz i prosperuje nadal na mocy owego dziwnego prawa rozwojowego całego w ogóle zjawiska teatru, nakazującego żyć obok siebie wszelkim teatralnym formom, lecz w kulturze współczesnej przestał być formą jedyną, najwyższą czy najdoskonalszą. Siłą rzeczy kryzys ogarnął także dramaturgię, zmuszone do rywalizacji ze scenariuszem, nie pretendującym zazwyczaj do miana i praw samoistnego dzieła literackiego (a więc o ileż dla inscenizatora wygodniejszym!), wskutek czego w drugiej połowie dwudziestego wieku wyraźnie już wystąpiło ubóstwo twórczości dramaturgicznej, co z kolei – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – zaczęło zubożać i pozbawiać siły teatr dramatyczny. W konsekwencji tego wszystkiego kryzys, jako skutek rozwoju Wielkiej Reformy, ogarnął również i krytykę teatralną. Zwątpiono w jej kompetencje, zaczęto się zastanawiać, czym krytyka teatralna właściwie jest, czym była, czym być powinna?

## Rozdział siódmy

### *Na czym ma się opierać krytyka teatralna, jeśli krytykując teatr dramatyczny, czyli literacki, nie chce być krytyką literacką?*

Krytyka teatralna istniała na długo przed tym, nim zaczęto o niej mówić. Uprawiano ją jako krytykę dramatu z okazji jego scenicznej realizacji, czyli, jak mawiano, wykonania. Problem powstał dopiero wówczas, kiedy to „wykonanie” uznano za samodzielne dzieło sztuki, kiedy identyfikacja utworu dramatycznego i teatru nie była już możliwa, kiedy, co więcej, ruch Wielkiej Reformy wywołał konflikt literatury i sztuki scenicznej. Rozciągnięto go na krytykę: krytyka teatralna musi się czymś różnić od krytyki literackiej, musi być czymś odmiennym, jeśli uznaje autonomię teatru jako pełnoprawnej dziedziny sztuki. Obowiązuje bowiem konsekwencja.

W Polsce problem krytyki teatralnej pierwszy dostrzegł i sformułował Leon Schiller. To on zapoczątkował jeszcze w 1918 roku debatę publiczną na ten temat, ciągnącą się następnie przez całe dziesięciolecie. W jego artykule z tegoż roku pojawia się mianowicie wątpliwość i pytanie, co właściwie jest, czy też co powinno być przedmiotem krytyki teatralnej. Schiller twierdzi, że powinno nim być „dzieło sztuki aktorskiej – czyste, od niczego niezależne i dające się badać osobno”. Po pewnym czasie opinię tę Schiller zmodyfikował, czy może uzupełnił, twierdząc, że „podstawy estetyki teatralnej tkwią w widowni i o tym krytyk powinien pamiętać. Ta istota zbiorowa, którą nazywamy «publicznością», inaczej widzi i odczuwa prawdę i piękno, niż jednostka stojąca na uboczu”. Idzie oczywiście o piękno i prawdę autonomicznego dzieła scenicznego. Schiller wierzy, że dzieło takie istnieje, a Wiktor Brumer, krytyk literacki, w artykule z roku 1920 wiarę tę potwierdza, choć nieco ostrożniej, bardziej ogólnikowo i przez negację: że teatr to nie literatura. Seria artykułów, która potem następuje w ciągu lat dwudziestych, zdaje się być tylko konsekwencją tego stanowiska powszechnie przyjętego. Krytyka teatralna, skoro nie jest tym samym co krytyka literacka, wymaga znawstwa specjalnego. Krytyk teatralny powinien być specjalistą, fachowcem w tej dziedzinie.

Stanowiska Schillera i Brumera nikt nie kwestionuje. Pojawia się jednak problem innej natury: problem wartości. W roku 1925 Adam Zagórski opublikował artykuł, w którym twierdzi, że krytyk teatralny jest sędzią niepowołanym, sędzią z uroszczenia i przywłaszczenia. Historyczna droga jego kariery bowiem jest procesem degradacji. Krytyk teatralny staje się recenzentem, potem już tylko reporterem, a wreszcie agentem reklamowym. Tak sama historia likwiduje osobowość moralną krytyka teatralnego, a wraz z nią również i wartość merytoryczną jego opinii o spektaklach teatralnych. Prawdziwa polemika wybucha jednak dopiero w latach trzydziestych, wzniecona wyznaniem Tadeusza Boya-Żeleńskiego, iż bardziej go, jako krytyka teatralnego, interesuje życie niż teatr. Korzysta z tego Stefan Kawyn, historyk literatury i krytyk, aby wystąpić przeciw przesądowi, jakoby teatr był jedynie „oprawą dzieła literackiego”, a nie odrębną dziedziną sztuki. Cóż z tego, że Boy, wzięty krytyk teatralny, temu przesądowi ulega? Skoro istnieje dzieło sztuki teatralnej, winna też istnieć fachowa o nim opinia: „jest dzieło teatralne, musi być krytyka teatralna”, powiada Kawyn zdecydowanie i dodaje: „przez dzieło teatralne rozumiem syntezę wielogatunkowości znaków dla wyrażenia idei tylko teatrologicznych”.

Ale przeciw Kawynowi, w tym samym roku 1930 powstaje Władysław Kozicki, śmiało broniąc tezy wprost przeciwnej i łamiąc w ten sposób powszechną, jak się wydawało dotychczas, zgodę w kwestii autonomii sztuki teatralnej. Zdaniem Kozickiego teatr nie jest i nie może być sztuką odrębną, albowiem dramat, dzieło literackie, jest jego elementem głównym i najważniejszym. Dlatego krytyk teatralny winien formułować opinię przede wszystkim o dramacie, bo od dramatu, od dzieła literackiego właśnie, zależy cały sens przedstawienia teatralnego.

W ten sposób ukryta w tym twierdzeniu tradycyjna identyfikacja dramatu i teatru zostaje nieco przysłonięta: może dramat i teatr to nie to samo, lecz „sens” teatru zależy od literatury. A więc kto ważniejszy w tym związku? Tak chyłkiem pojawia się w polskiej publicystyce kwestia preponderencji, ów prawdziwy zaczyn konfliktu między teatrem i literaturą, wzniesionego przez Wielką Reformę. Tymczasem po czterech latach, w roku 1934, odpowiedział Zagórskiemu W.I.E. Korabiowski, twierdząc, że to nie dramat, twór literacki, jest przedmiotem oceny krytyka teatralnego, ale również i nie samo przedstawienie, autonomiczny twór sztuki teatralnej. Bo oto: „krytyk teatralny zajmuje się widowiskiem jako organiczną, autonomiczną całością a przedmiotem oceny jest to, co wypełnia tok świadomości krytyka, od podniesienia się kurtyny przed pierwszym aktem, aż po jej zapadnięcie po ostatnim...” A więc według Korabiowskiego, najwidoczniej pod wpływem fenomenologii, specyficznym przedmiotem krytyki teatralnej nie jest dzieło, lecz „tok świadomości”. Czyżby zatem dzieło teatralne nie istniało poza tokiem świadomości? A jeśli istnieje, to w każdym razie jakoś inaczej niż dzieło literackie. Czym jest tedy? Nieśmiało pojawia się oto problem „sposobu istnienia” dzieł sztuki, sprowadzający kwestię specyficzności krytyki teatralnej na grunt filozoficzny, co przyniosło, jak później zobaczymy, interesujące rezultaty. Na razie jednak, rok po Korabiowskim, bo w 1935, Karol Irzykowski, znakomity krytyk i myśliciel, jakby uzupełniając Korabiowskiego, a w ślad za przytoczoną tu już myślą Schillera z roku 1918, dodaje do refleksji nad tym, czym jest dzieło teatralne, obserwację następującą: „Jeżeli prasa, a przez nią publiczność, jest dostatecznie obrobiona, zasnobiona, wówczas wytwarza się od sceny do widowni znany kontakt, znane «porozumienie», czyli nowa konwencja: biorę za dobrą monetę to, co mi do wierzenia podajesz; żyjemy wspólną legendą. Wrażenie jest wtedy może nawet rzetelne, estetyczne, ale wrażenia teatralne publiczności przed pięćdziesięciu laty, oparte na prymitywniejszych doktrynach reżyserskich, były równie rzetelne”.

Tak oprócz fenomenologicznego pojawił się socjologiczny punkt widzenia, próbujący traktować przedstawienie teatralne jako swoiste dzieło publiczności, czyli widowni, a nie tylko pojedynczej, wyizolowanej sztucznie świadomości krytyka. Jednakże otwarte starcie stanowisk w sprawie krytyki teatralnej, tak diametralnie odmiennych, nie tylko wywołało ciągnącą się prawie do końca lat trzydziestych polemikę, lecz spowodowało także, iż zaczęła się ona powoli odchyłać od kwestii zasadniczej, dotyczącej odrębności dzieła sztuki teatralnej, i zmierzać na charakterystyczne, prowincjonalne manowce. Coraz częściej bowiem spierano się o to, czy krytyka teatralna ma być „literacka” czy „teatrolologiczna”, a więc o to, jaka ma być, a nie o to, czym ma się zajmować, co powinno być jej specyficznym przedmiotem. Aż wreszcie, na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej, w roku 1938, Jerzy Stempowski spróbował w równie charakterystyczny sposób unieważnić te spory, na nowo podejmując kwestię wartości krytyki teatralnej. W artykule *Pełnomocnictwa recenzenta* powiada on, że od wieków krytyk teatralny działa wyłącznie z czyjegoś upoważnienia, zawsze dla kogoś, zawsze jako czyjś mandatariusz. A to mecenasa politycznego, a to elity dyktującej gust obowiązujący, a to wydawcy czy właściciela gazety, a to dyrekcji teatru. Krytyka teatralna ma tedy, zdaniem Stempowskiego, nieuchronnie lokajski charakter. Trudno więc poważnie traktować spory o jej przedmiot, autonomię, narzędzia.

To nie historia, jak chciał ongiś Zagórski, to sama funkcja likwiduje krytyka jako osobowość moralną, a więc i wartość merytoryczną jej płodów. Nie ma o czym mówić!

A jednak sprawa została w Polsce wznowiona po wojnie już w roku 1946. Kontynuowano jednak właśnie najbardziej jałowy sposób jej stawiania. Nadal odpowiadano na pytanie, jaka ma być krytyka teatralna, a nie – co istotnie jest jej przedmiotem. Przekonanie, że istnieje dzieło teatralne, że jest odrębnym i autonomicznym dziełem sztuki i że ono właśnie jest jedynym i wyłącznym przedmiotem krytyki teatralnej, stało się powszechne i nikt go nie kwestio-

nował. Dlaczego więc recenzje nadal budzą tyle wątpliwości? Dlaczego nadal są świadectwem rozdzwieku między krytyką, teatrem i publicznością? W roku 1965 odpowiadała na to pytanie pośrednio francuska, monumentalna *Sociologie du théâtre*, jedyna tego rodzaju monografia o charakterze naukowym. Jej autor, Jean Duvignaud, badając społeczne determinanty funkcji i roli krytyka teatralnego, wykazywał podobnie jak ongiś Zagórski i Stempowski, jak dokonuje się stopniowa degradacja tej funkcji, od „apostoła dobrego gustu”, poprzez rolę informatora do funkcji pośrednika. Jednak w Polsce polemikę wzbudził dopiero ogłoszony w roku 1967 atak Zygmunta Kałużyńskiego na korupcję krytyki teatralnej. Dopiero to oskarżenie wywołało pytania, czy krytyka teatralna nie powinna, być może, odnosić się także do publiczności? Czy powinna być jedynie „artystyczna”, a więc narażona na korupcję, kumoterstwo, czy też może być również „socjologiczna”, a więc biorąca pod uwagę tak czy inaczej objawianą opinię publiczności, niezależną przecież od teatru?

W latach siedemdziesiątych w kręgu nauczycieli warszawskiej szkoły teatralnej zaczęto lansować opinię, że krytyk teatralny powinien być w ścisłym tego słowa znaczeniu ekspertem, to znaczy fachowcem od opisu, dokumentacji i analizy strukturalnej przedstawienia, a nie niby-filozofem snującym osobiste refleksje moralne czy też dającym subtelny opis treści własnej świadomości. Była to postawa technologiczna, wroga fenomenologicznemu stanowisku, bliska postawie neopozytywistycznej, lecz nie całkiem zdająca sobie z tego sprawę. Toteż nie wdająca się w rozstrzygnięcia, w jakim to sensie dzieło sztuki, od którego krytyk teatralny ma być ekspertem, rzeczywiście istnieje. Czy teatr produkuje jakieś dzieła? Dlaczego zatem, jeśli tym dziełem jest spektakl, niknie on bezpowrotnie, kiedy czas jego trwania na scenie się skończy? A może krytyk teatralny jako ekspert powinien by umieć spektakl teatralny zapisać, utrwalić tak, aby można było do niego wrócić jak do książki zawierającej dzieło literackie? Bo dopiero to gwarantowałoby obiektywizm ekspertyzy: można by było ją sprawdzić, zweryfikować, krytycznie ocenić.

Ta tendencja myślowa okazała się w Polsce nadspodziewanie trwała, omówimy więc ją i jej praktyczne skutki osobno. Prowadziło do niej przekonanie, wyrażone w roku 1975 przez Konstantego Puzynę, krytyka teatralnego, że zadaniem krytyki jest, między innymi, „...analiza socjologiczna spektaklu i relacji między nim a widownią. Właśnie widownią w danym dniu, porównywalną z widownią w innym dniu. To są zupełnie inne widownie i w związku z tym zupełnie inny spektakl...” Na czym jednak ów związek polega, jak dokonywać owego porównania widowni, jakiego rodzaju implikacje tak sformułowane zadanie krytyki teatralnej zawiera, w to Puzyna już się nie wdał.

Tymczasem w polskich publikacjach teatrologicznych lat siedemdziesiątych pojawiły się pytania, dotyczące psychologicznych implikacji tego „socjologicznego” stanowiska. Czy opisać przedstawienie to to samo co opisać przeżycie teatralne? Zwłaszcza jeśli rozumieć je jako reakcję na bodziec artystyczny, a więc jako skojarzenia intelektualne i emocjonalne szczególnego rodzaju, wywołane grą aktorów, lecz i obecnością i reakcjami widowni. Jest oczywiste, iż przeżycie teatralne tak rozumiane ma swój udział w opinii, osądzie, aprobacie czy dezaprobie, formułowanej przez krytyka. Na czym tedy ma polegać obiektywizm krytyki teatralnej jako ekspertyzy? Co ma być właściwie jej przedmiotem? Przeżycie, znane i dostępne tylko krytykowi w drodze introspekcji, czy zapis spektaklu, dostępny wszystkim? Ale jak go dokonać? Dlaczego taśma filmowa, na której wiernie sfilmowano przedstawienie teatralne, nie może być uznana za adekwatny zapis przedstawienia?



## Rozdział ósmy

### *Filozofia, a zwłaszcza polska, skłania krytykę teatralną do szukania dla siebie ratunku*

Krytyka teatralna, oddzielając się od krytyki literackiej i starając się zyskać samodzielność, powinna była umieć poradzić sobie z kwestią przedmiotu swej pracy, obowiązuje to bowiem każdą wyspecjalizowaną dziedzinę refleksji. Ale nie umiała.

I ostatecznie na pytanie, czym jest i w jaki sposób istnieje dzieło teatralne, którym się zajmuje, odpowiedzieć nie potrafiła. Tymczasem problemem tym zajmowała się również filozofia, również polska myśl filozoficzna. Dzieło teatralne jako problem filozoficzny występuje tu w najrozmaitszych uwikłaniach. Jako problem ogólnej teorii wartości pojawia się implícite w rozważaniach Romana Ingardena (o obiektywności w estetyce) i Stanisława Ossowskiego (o subiektywności w estetyce). Obaj oni traktują wartości etyczne i artystyczne jako uwikłane w pojęcia niezwykle wieloznaczne, takie jak wartości relatywne i absolutne, realne i idealne, subiektywne i obiektywne. Jako problem teoriopoznawczy dzieło teatralne pojawia się w filozofii Ingardena, w znanej jego pracy o poznaniu dzieła literackiego. Wedle Ingardena dzieło teatralne istnieje, ale jako coś niezwykle skomplikowanego. Nie tylko dlatego, że w ogóle dzieło sztuki i przedmiot estetyczny, dzieło sztuki i jego konkretyzacja to są rzeczy różne. Dzieło teatralne jest nadto „wypadkiem granicznym”, „wypadkiem specjalnym”. „Dla wyjaśnienia pojęcia bliskości konkretyzacji w stosunku do dzieła – pisze Ingarden – dobrze będzie uwzględnić specjalny wypadek estetycznej konkretyzacji dzieła literackiego (który *nota bene* stanowi już jego graniczny wypadek), mianowicie tzw. dzieło teatralne. Wiadomo, jak wielką rolę przy «wystawianiu» pewnego dramatu (czy innej «sztuki teatralnej») na scenie odgrywa zarówno sposób jego wyreżyserowania czy gry aktorskiej, jak i cała tzw. «oprawa sceniczna». Wiadomo, że nawet przy zachowaniu całego tekstu można dzięki wspomnianym czynnikom stworzyć całkiem odmienne przedstawienia...”

Jak widać, dzieło teatralne jest dla Ingardena tylko „tak zwanym” dziełem, czymś wątpliwym. A skoro jest wypadkiem specjalnym, wypadkiem granicznym (ale co to właściwie znaczy?), skoro jest tylko pewną postacią dzieła literackiego, istnieje i nie istnieje zarazem. W każdym razie stosowny dla niego akt poznawczy to wedle Ingardena akt poznawczy dzieła literackiego. Dzieło teatralne jest bowiem tylko „estetyczną konkretyzacją dzieła literackiego”, a nie czymś samoistnym. Tu, wbrew presji ruchu Wielkiej Reformy i jej idei, Ingarden pozostaje na najbardziej tradycyjnym stanowisku: identyfikacji dramatu i teatru, traktowania teatru jako „wykonawcy” w stosunku do literatury, odmowy uznania, że może istnieć teatr bez literatury, nawet przeciw niej. I dopiero na takim anachronicznym pojęciu teatru buduje swoją skomplikowaną i subtelną, fenomenologiczną interpretację przedstawienia jako dzieła sztuki. Jest ono tym, co Ingarden nazywa „konkretyzacją”, to znaczy aktem świadomości, wywołanym przez „wystawienie” utworu literackiego. Toteż dziełem pozostaje utwór literacki i tylko do niego może się stosować akt poznawczy. Jednym słowem, potwierdza się tu w wyrafinowany sposób prostą tezę Kozickiego, że poznanie i ocena przedstawienia równa się poznaniu i ocenie przedstawionego dramatu. A poznanie to, jeśli ma być doskonałe, winno odbywać się w optymalnych warunkach, oczywiście. Warunki te zaś Ingarden określa ściśle:

„biorę pod uwagę – powiada – jedynie poznawanie g o t o w e g o dzieła literackiego, które zostało utrwalone pismem w znanym i współczesnym czytelnikowi języku, przy czym poznawanie go dokonało się w m i l c z ą c y m i s a m o t n y m czytaniu, tzn. bez porozumiewania się słowem czy pismem z innymi czytelnikami...”

Wpływy sposobu rozumienia danego dzieła przez innych czytelników mogą pomóc, ale mogą też w rozmaity sposób utrudnić poznanie dzieła, a w każdym razie wprowadzają w tok poznania dzieła różne z a b u r z e n i a...”

Otóż optymalne warunki poznania dzieła teatralnego (jeśli uznać, że ono w ogóle istnieje) są całkowicie odmienne. Poznanie spektaklu jest poznaniem dzieła nie gotowego i nie utrwalonego (bo dopiero na scenie rodzi się, by natychmiast i na zawsze zniknąć), a przy tym nigdy nie odbywa się milcząco i samotnie. A zaś to, co Ingarden nazywa zaburzeniem toku poznania dzieła literackiego (obecność i komunikowanie się z innymi), to właśnie jedyny możliwy tok poznania dzieła teatralnego (jeżeli uznać, że ono w ogóle istnieje). Czy stąd wniosek, że dzieło teatralne zgoła nie istnieje, czy też że nie można go poznać, poznając jedynie odpowiedni utwór literacki? Bo skoro dzieło teatralne (jeśli jednak istnieje) wymaga i stwarza warunki poznawcze radykalnie odmienne niż pisane dzieło literackie, to jakże może być jego konkretyzacją? A może, jako „wypadek specjalny i graniczny”, jest jednak czymś zgoła odmiennym?

Istotnie, jest czymś odmiennym, ponieważ według Ingardena zachodzi różnica między dziełem sztuki obiektywnie istniejącym, a przedmiotem estetycznym. Przedmiot ten to właśnie owo „konkretne, wartością obdarzone oblicze, w którym ukazuje się dzieło sztuki, tak że do jednego dzieła sztuki może przynależeć wiele różnych przedmiotów estetycznych...”

I wszystko się zgadza. Jeden dramat rzeczywiście może objawiać się jako różne konkretyzacje w postaci różnego odbioru różnych przedstawień. Gorzej, że komplikuje się wówczas kwestia ważności oceny. Nawet w wypadku doskonałego spełnienia warunków optymalnego poznania dzieła literackiego. Bo powstaje oto pytanie, „czy ocena jest ważna – pisze Ingarden – to znaczy, czy inni czytelnicy mają prawo tej oceny nie uznać, czy też prawo to im nie przysługuje? Prawo to związane jest zarówno ze słusznością oceny, jak i z jej uzasadnieniem przez przeżycie i przez bezpośrednie poznanie konkretyzacji estetycznej. Wydaje się, że zacieśnienie kręgu tych, którzy mają prawo uznawać lub odrzucać oceny o pewnym przedmiocie estetycznym, idzie tak daleko, iż w odniesieniu do pewnego przedmiotu estetycznego tylko jeden człowiek ma prawo uznać lub nie uznać pewnej oceny...” Ale jest gorzej jeszcze, albowiem – powiada Ingarden – „oceny artystyczne, które wydajemy o pewnym dziele, są nie tylko prawie zawsze jedynie przybliżone, ale co więcej, i ważność ich jest ograniczona przez to, iż ocena jest zwykle tylko częściowo uzasadniona dzięki odwołaniu się do niektórych typów konkretyzacji danego dzieła. Czy rozbieżność ta w ogóle (zasadniczo) da się usunąć – to pytanie musi pozostać otwarte...”

Okazuje się więc, że z punktu widzenia fenomenologii przedstawieniu teatralnemu trzeba odmówić miana dzieła samoistnego, jest ono co najwyżej jedną z licznych możliwych konkretyzacji dzieła literackiego, czy też jednym z licznych typów tej konkretyzacji, a może nawet, jako wypadek specjalny i graniczny, tylko pośrednikiem tej konkretyzacji. W konsekwencji prowadzi to do ograniczenia, a właściwie nawet do podważenia wartości wszelkich sądów krytycznych o sztuce. Ich prawomocność jest wątpliwa, ich zakres prawie żaden.

A jednak postawa fenomenologiczna, jako wroga subiektywizmowi, zwłaszcza skrajnemu, nie pozwala utożsamiać kwestii sposobu istnienia dzieła sztuki z kwestią jego samoistnego, autonomicznego istnienia lub nieistnienia. Dzieło sztuki jest tzw. przedmiotem intencjonalnym, czyli stanowiącym treść świadomości, nie jest natomiast ani niczym psychicznym, ani niczym subiektywnym – powiada Ingarden – „utożsamianie dzieła sztuki z pewnymi przeżyciami świadomymi nie da się utrzymać, bo równa się to odrzuceniu istnienia dzieła”.

A więc istnienie dzieł sztuki należy uznać. Jednak spektakl teatralny nie jest dziełem, chociaż istnieje, w jaki tedy sposób istnieje? Z punktu widzenia fenomenologii sposób istnienia spektaklu teatralnego polega na tzw. zagarnięciu podłoża materialnego. Podłożem tym są wy-

głody osób i rzeczy, ich cielesna obecność, brzmienia wypowiedzi słownych, szmery i odgłosy powstające w wyniku rozgrywających się zdarzeń, a także dźwięki muzyczne. Spektakl teatralny istnieje więc w ten sposób, że „wykorzystuje” wyglądy i brzmienia. Na tym „wykorzystaniu” polega owo „zagarnięcie podłoża materialnego”, a na owym „zagarnięciu” – istnienie. Dzięki takiemu rozumowaniu odpowiedzi na pytanie, czym jest spektakl teatralny, nadal nie ma. Fenomenologia nie ułatwiła krytyce teatralnej odnalezienia przedmiotu jej działań.

Problem dzieła teatralnego pojawia się również jako problem psychologiczny. Zwłaszcza w rozważaniach dotyczących „przeżycia estetycznego”. Władysław Tatarkiewicz, historyk filozofii, wylicza różne rodzaje przeżyć estetycznych, Ingarden zaś kładzie nacisk na to, że przeżycie estetyczne nie jest „jakimś czysto pasywnym, beczynnym i nietwórczym kontemplowaniem jakości, w przeciwstawieniu do czynnego życia praktycznego. Przeciwnie, jest to faza bardzo aktywnego, intensywnego i twórczego życia jednostki, tylko że czynności te nie wywołują żadnych zmian w otaczającym nas świecie realnym”. Stanisław Ossowski, socjolog, powołuje się na Kanta i przypisuje przeżyciu estetycznemu charakter paradoksalny. Tyleż subiektywny co obiektywny, tyleż kontemplacyjny co współtworzący, tyleż indywidualny co zbiorowy, tyleż poważny co zabawowy. Dzieło teatralne tedy, jeśli istnieje, jest sprawcą przeżyć nie tylko różnorodnych, ale przede wszystkim czynnych i paradoksalnych. Jest więc bodźcem jakiejś szczególnej aktywności.

W tym świetle proces poznawczy dzieła teatralnego różni się chyba jeszcze bardziej od tego, którego wymaga dzieło literackie, redukcja teatru do literatury jest bardziej utrudniona, niż nam się zdawało. A kwestia samego sposobu istnienia dzieła teatralnego staje pod jeszcze jednym znakiem zapytania. Tym bardziej, że również socjologiczny punkt widzenia na dzieło teatralne stawia podobny znak zapytania. Zwraca na to uwagę Stanisław Ossowski, powiadając, że dzieło sztuki zawsze wytwarza pewien stosunek między twórcą i odbiorcą. Od tego stosunku zależy nie tylko obustronne porozumienie, lecz i ocena wartości dzieła. Więcej: „dzieło sztuki może rodzić stosunki społeczne i to pełne, obustronne. Mam na myśli stosunki, jakie się wytwarzają pomiędzy współwidzami lub współsłuchaczami, albo nawet pomiędzy współczytelnikami. A także pomiędzy samymi współautorami. Na różny tedy sposób dzieło sztuki może łączyć ludzi...”

Otóż dzieło teatralne nie tylko może, jak inne rodzaje sztuki, lecz zawsze musi wytwarzać pełne i obustronne stosunki społeczne. Jest bowiem interakcją widowni i sceny, interakcją autorów, aktorów i publiczności, a także interakcją publiczności w jej własnym łonie. Jest uczestnictwem, żywą, oddziałującą obecnością. Wpływa to w sposób decydujący na proces poznawczy, jakiemu to dzieło się poddaje, ale i na wartościujące sądy o nim. Czyżby więc mogło nie mieć żadnego wpływu na sposób istnienia dzieła teatralnego?

Kwestia dzieła teatralnego występuje także jako problem metodologiczny w filozoficznym sensie tego słowa. Na przykład w semiotycznej interpretacji teatru Zbigniewa Osińskiego. Jest on zdania, że w teatrze mamy wprowadzić do czynienia ze sztuką i twórczością, lecz nie tyle z dziełem, ile raczej z przekazem. Jako przekaz dzieło teatralne ma nie jednego, lecz dwu twórców: nadawcę i odbiorcę, aktora i widza. „Jedynie w teatrze – pisze Osiński – widz uczestniczy w akcie aktorskiej twórczości i w samym procesie przedstawienia, a czas artykułowania przekazu jest tu tożsamy z czasem jego odbioru. Po to, aby sztuka ta mogła w ogóle zaistnieć, potrzebuje ona widza w samym procesie dynamicznego kształtowania się, a nie po nim. Dzięki temu widz staje się w sytuacji przedstawienia faktycznym współtwórcą przekazu...”

Inaczej zgoła w obrębie problematyki metodologicznej traktuje dzieło teatralne Jerzy Kmita w swoich rozważaniach o interpretacji humanistycznej. Wyróżnia on strukturę humanistyczną jako odpowiednik struktury funkcjonalnej i powiada, że „...strukturą tego rodzaju jest wszelka złożona czynność racjonalna oraz wszelki wytwór czynności tego rodzaju. Jest więc

taką strukturą przedstawienie teatralne, zespół czynności rzemieślnika wytwarzającego określony produkt, wznoszenie jakiejś budowli itp. Może ona mieć charakter czysto czynnościowy i wówczas nie odpowiada jej żaden przedmiotowy wytwór (np. przedstawienie teatralne). Sensem złożonej czynności racjonalnej może być jednak – z drugiej strony – wyposażenie pewnego obiektu w określone cechy (np. wznoszenie gmachu) i wówczas istnieje wytwór, którego sens jest identyczny z sensem wytwarzającej go czynności. Sens zaś przysługuje danej strukturze humanistycznej ze względu na czyjaś świadomość, przede wszystkim ze względu na świadomość podmiotu, który dokonał czynności racjonalnej realizującej właśnie ów sens...”

Tak oto nie tylko z punktu widzenia semiotyki, ale i tego, co Kmita nazywa interpretacją humanistyczną, sposób istnienia spektaklu teatralnego, łatwiej daje się określić, kiedy go traktujemy jak przekaz czy też racjonalną strukturę czynnościową, a nie jak dzieło. Wygodniej tego pojęcia nie używać, okazuje się ono nieprzydatne, mylące. Takie też jest stanowisko rozpowszechnione w całej światowej refleksji filozoficznej o teatrze. Kwestia dzieła teatralnego, jego istnienia i sposobu istnienia jest omijana, nie używa się terminu „dzieło” w odniesieniu do sztuki scenicznej, stąd też i definicji tego terminu nie spotyka się w tych rozważaniach.

Zdecydowane zdanie w tej mierze wypowiedział Regis Durand, oświadczając, że przedstawienie teatralne jako przedmiot badania ma tę właściwość, że nie istnieje. Chcąc badać przedstawienie teatralne, trzeba je najpierw skonstruować, powiada. Idzie mu zapewne o rekonstrukcję. Dlaczego tak jest, wyjaśnia Georges Mounin, precyzując, iż spektakl teatralny to budowanie „...sieci bardzo złożonych relacji między sceną a widownią, której obrazem graficznym mogłaby być partytura dyrygenta. W czasie przedstawienia teatralnego bowiem w każdej chwili i na różnych planach wytwarzane są stosunki językowe, wizualne, świetlne, gestyczne, plastyczne, a każdy przynależy do innego systemu...” Dzieło teatralne bowiem, podobnie jak dzieło muzyczne, jeśli istnieje, to istnieje jedynie jako wersja wykonawcza. Stąd wszelkie wątpliwości dotyczące prawomocności, zakresu i samego przedmiotu krytyki teatralnej i wszelkie trudności filozoficzne przy próbie ustalenia, co właściwie stanowi ten przedmiot.

Jak widzieliśmy, filozofia współczesna nie przyniosła krytyce teatralnej pomocy w rozwiązaniu tego żywotnego dla niej zagadnienia. Uzmysłowiła tylko, że spór o to, czy teatr dramatyczny jest realizacją sceniczną literatury, czy też samodzielną sztuką, posługującą się literaturą, albo inaczej: czy to teatr posługuje się literaturą, czy też literatura teatrem, nie daje się rozstrzygnąć na gruncie estetyki jako dziedziny filozofii. Stwierdzić można jedynie, że dla metodologii nauk obiektywne, naukowe badanie dzieła teatru dramatycznego możliwe jest jedynie jako badanie tekstu dzieła literackiego, którego użył. Uwzględniając przy tym chętnie punkt widzenia estetyki, że dramat realizowany scenicznie jest granicznym zjawiskiem literatury, czymś specjalnym i bardzo skomplikowanym. Dlatego dla refleksji filozoficznej o teatrze najwygodniej jest nie odpowiadać na pytanie, czy teatr produkuje jakieś dzieło artystyczne i czym jest to dzieło. Można bowiem wiele powiedzieć o sztuce teatru, pomijając tę kwestię. Na przykład z punktu widzenia semiotyki, jak widzieliśmy, teatr (nie tylko dramatyczny) jest systemem znaków, istniejącym tylko wtedy, kiedy te znaki są nadawane i odbierane, a przedstawienie teatralne jest procesem, czyli dynamicznym stosunkiem między nadawcą i odbiorcą. W ten sposób filozofia potwierdza strukturalny charakter związku między widownią, sceną i aktorami.

Z punktu widzenia socjologii natomiast teatr wytwarza stosunki społeczne lub zmienia dotychczasowe nie tylko na zewnątrz siebie (wytwarzając publiczność teatralną), lecz i wewnątrz (realizując współzycie współwidzów). Socjologia potwierdza, że na widowni wytwarza się pewna wspólnota, że widownia nie jest mechanicznym zbiorem jednostek. Dla meto-

dologii humanistyki teatr (nie tylko dramatyczny) nie wytwarza dzieła artystycznego w utrwalonej postaci materialnej, nie pozostawia po sobie dzieł fizycznie obecnych, a więc dostępnych dla dowolnej liczby osób w dowolnym czasie.

Wytworem teatru jest bowiem przedstawienie, które jest „czynnościową strukturą znaczącą”, procesem czynnościowym, wytwarzającym sensowną całość, ale sensowną dla odbiorcy, w obecności którego powstaje. A zatem metodologia potwierdza raz jeszcze strukturalny charakter związku między widownią, sceną i aktorami. Natomiast odbiór spektaklu, który jest procesem, to, jak stwierdza psychologia, przeżycie teatralne, specjalny rodzaj przeżycia o paradoksalnym charakterze. Ma to przeżycie bowiem charakter uczestnictwa, a więc tyleż jest kontemplacyjne co współtworzące, tyleż indywidualne co zbiorowe. W ten sposób filozofia po raz trzeci potwierdza strukturalny charakter związku między widownią, sceną i aktorami.

Okazuje się tedy, co po tych zawiłych rozważaniach, choć ze zdumieniem, trzeba jednak uznać, że najprościej zjawisko teatru, a zwłaszcza teatru dramatycznego i jego dzieła scenicznego wyjaśnił dwa tysiące lat temu filozof Arystoteles w swojej teorii teatru jako mimesis, a przeżycia teatralnego jako catharsis. Istotnie mimesis, czyli naśladowanie rzeczywistości, ma sens tylko wtedy, gdy ktoś w cudzym akcie mimetycznym rozpoznaje tę rzeczywistość i w związku z tym przeżywa catharsis, czyli oczyszczenie, to jest emocjonalnie uwarunkowane zrozumienie.

W świetle tej teorii pojęcie „dzieła” jest tedy w myśleniu o teatrze zbędne, a to z tego prostego powodu, że na gruncie teatru jest ono niedorzeczne. Teoria ta stanowi za to najstarsze potwierdzenie przekonania, że strukturą zjawiska teatru jest więź widowni, sceny, aktorów i czasu przedstawianej akcji, że strukturą przedstawienia teatralnego jest więź aktualnej rzeczywistości społecznej, akcji mimetycznej i jej widzów. I że społeczną naturą teatru jest więź wspólnotowa.

Cóż z tego? Arystoteles, a tym bardziej implikacje i konsekwencje jego teorii teatru, nie zostały uwzględnione przez współczesną nam myśl teatrologiczną ani w filozofii, ani w krytyce. Pozostała ona nadal pełna uzasadnionych wątpliwości co do swych merytorycznych możliwości, co do swej metodologicznej prawomocności, co do swego zakresu i co do charakteru swoich działań.

Skoro jednak filozofia nie przyniosła rozstrzygnięć ani konfliktu w łonie teatru dramatycznego, ani sporu w łonie krytyki, skoro nadal jedynym konsekwentnym stanowiskiem pozostawało przekonanie, iż przedmiotem krytyki teatralnej może być tylko zapisany dramat, bo tylko on pozostaje po przedstawieniu, umożliwiając krytykę obiektywną, bo sprawdzalną, to cóż trzeba zrobić, aby i samo przedstawienie uczynić czymś podobnie obiektywnym i sprawdzalnym? Zapisać je! Tylko wtedy stanowić ono może właściwy przedmiot krytyki teatralnej, jako dziedziny wyspecjalizowanej i autonomicznej. Tylko wtedy może być przedmiotem poważnej analizy, refleksji, oceny, czyli uargumentowanej opinii krytycznej. Nastąpiły właśnie lata siedemdziesiąte i pojawiły się nowe, silne impulsy uzasadniające w nowy sposób podjęcie próby takiego zapisu.

## Rozdział dziewiąty

### *Nieudana próba ratunku krytyki teatralnej jest jednym z przejawów kryzysu teatru dramatycznego*

Potrzeba zapisania przedstawienia teatralnego pojawiła się w Europie z nową siłą już nie tylko dlatego, że krytyka teatralna, chcąc być – zgodnie z postulatami Wielkiej Reformy – dziedziną samodzielną, niezależną i rządzącą się własnymi prawami, w miarę rozwoju filozoficznej debaty o teatrze, traciła, jak widzieliśmy, coraz bardziej grunt pod nogami, lecz i dlatego, że pojawiły się przedstawienia, które nie pozostawiały po sobie żadnego tekstu. Były to przedstawienia, które reklamowano jako „wyzwolone z niewoli tekstu”, bo nie realizujące żadnego pisanego dramatu, przedstawienia nieliterackie, a nawet antyliterackie, tworzone w duchu kolejnej fali awangardy, czyli sprzeciwu wobec wszystkiego, co wokół siebie zastawały, a nie tylko wobec przeszłości, wobec tradycji. „Pisane na scenie”, jak mówiono, czyli, choć przygotowane zapewne w czasie prób, jednak w całej pełni i naprawdę tworzone dopiero na scenie. Były to przedstawienia awangardy amerykańskiej i francuskiej, Living Theatre, Performance Group, Open Theatre, Théâtre du Soleil, gdzie zamiast tekstu stosowano grupową improwizację, wyrażającą postawę moralną zespołu jako wspólnoty ideowej, o czym mawiano, że to „reżyser szuka wraz z zespołem drogi do niewiadomej”. Były to przedstawienia awangardy polskiej, teatru Szajny, Kantora, Grzegorzewskiego, gdzie zamiast tekstu objawiała się wyobraźnia scenograficzna reżysera wokół wybranego tematu, oraz przedstawienia polskiego teatru studenckiego, naśladującego Amerykanów. Przedstawienia tych teatrów, skoro były tylko „pisanem na scenie”, wymagały jednak, jak się natychmiast okazało, zapisania na papierze. Nie tylko dlatego, aby jakiś ślad po nich pozostał, lecz przede wszystkim po to, aby wspomóc pamięć krytyka, pozbawionego podpórki, jaką w innych przedstawieniach jest zawsze tekst dramatu. Bez takiego zapisu ocena krytyczna byłaby niepewna, zbyt łatwa do zakwestionowania, bo nie mająca nic na obronę swoich argumentów prócz kruchej pamięci krytyka, zdana na jego wrażenia. Zapis zaś – jeśli nie będzie opisem, lecz suchą rejestracją – może być, jak przypuszczano, znacznie wierniejszy wobec przedstawienia niż tekst dramatu, może zyskać rangę obiektywnego „post-zapisu” (jak go później uczenie nazwano), czyli być pełną rejestracją faktów scenicznych już po ich dokonaniu się. Czyli ni mniej, ni więcej, być spektaklem teatralnym utrwalonym na papierze. A więc stanowić tak samo rzetelną podstawę krytyki, jak tekst zrealizowanego na scenie utworu literackiego.

Wydawało się, że wreszcie znalazło się wyjście z matni, w jakiej znalazła się krytyka teatralna, nie chcąc być krytyką literacką ani nieodpowiedzialną impresją, lecz pragnąc stać się wreszcie niepodważalną ekspertyzą specjalisty.

Na razie nie zwrócono uwagi na kryjące się w tym projekcie różne pułapki. Nie zadbano przede wszystkim o dogłębne wyjaśnienie, dlaczego właściwie nie można zapisać, zarejestrować spektaklu teatralnego za pomocą filmu. Robiono to przecież i robi się nadal. Prędko jednak spostrzeżono, iż przedstawienie teatralne przeniesione na ekran przestaje być przedstawieniem teatralnym: jest filmem. Wydaje się, że należało się tego spodziewać: film to dziedzina sztuki, i nie traci tej swojej natury, kiedy zostaje użyta do zapisu innego dzieła sztuki. Sfilmowane przedstawienie teatralne jest tedy dziełem sztuki, a nie zapisem, a przy tym jest dziełem sztuki filmowej, a nie teatralnej. Podobnie ze słownym zapisem przedstawienia teatralnego: to nie zapis, to nie rejestracja, to literatura. Jej rozmyślnie ubóstwo czy prymityw nie zmienia jej w matematykę, nie nadaje jej ścisłości sformalizowanego języka. Gdyby było inaczej, nauki ścisłe nie musiałyby rezygnować z użycia tzw. języka naturalnego. Zauważyć

też trzeba, że kamera filmowa nie jest żywym widzem: ani nie ogląda spektaklu w taki sam sposób jak żywy widz, ani nie jest uczestnikiem przedstawienia. To bowiem, co zapisuje się na taśmie filmowej, ani nie dokonuje się tak samo jak zapis wrażeń w pamięci widza, ani nie jest tym samym. Takie są estetyczne, techniczne, socjologiczne przyczyny, że film nie jest i nie może być zapisem przedstawienia teatralnego. Analogicznie odnoszą się one do słownego zapisu spektaklu.

Jakoś tego zrazu zauważyć nie chciano. Nie zauważono też, iż próba zapisu przedstawienia za pomocą słowa oznacza zgodę na to, by literatura, wyrugowana ze sceny, chyłkiem i w przebraniu wracała do teatru jako zapis przedstawienia. A że jest to zapis rzekomy, tego nie chciano uznać. Nazwano go post-zapisem (czyli poprawnie się wyrażając, zapisem *a posteriori* – po fakcie), aby ukryć, iż mimo całe lata trwających wysiłków, ciągle uzyskiwano nie zapis, obiektywny, zimny i wierny, lecz opis, dzieło mimowolnego literata, którym krytyk teatralny, jako ekspert-specjalista, za Boga być nie chce. Nie zwrócono też uwagi na to, że zapis teatralny, jako nowa postać krytyki, tym razem krytyki „prawdziwie” teatralnej, powstaje nie po to, aby porozumieć się z widzami, z publicznością, lecz aby ułatwić czy wręcz umożliwić wykonywanie zawodu krytyka teatralnego jako autonomicznego specjalisty. A więc nie ze względu na tych, którym teatr ma służyć, dla których pracuje, lecz ze względu na sam teatr i na jego krytyków. Wspecjalizowana krytyka teatralna chciała być „tylko dla specjalistów”.

Tak mentalność technologiczna, w tym samym czasie analizowana i przedstawiana przez filozofów ze szkoły frankfurckiej jako dziedzictwo pozytywizmu i wytwór cywilizacji przemysłowej, usiłowała zawładnąć starodawną sztuką teatralną, stanowiącą wytwór zupełnie innych okoliczności cywilizacyjnych. Nie zdawano sobie z tego sprawy. Tak dalece, że nie zauważono, jak bardzo zapis teatralny, jako próba stworzenia krytyki teatralnej w nowoczesnym duchu technologicznym, sprzeczny jest z charakterem awangardowych przedstawień, które stanowiły bodziec do jej powstania, boć przecie one otwarcie głosiły, że są wyrazem sekciarskich wspólnot artystycznych i nawiązują do archaicznych, magiczno-religijnych źródeł sztuki teatralnej.

Pierwsze próby zapisu teatralnego powstały we Francji tuż przed rokiem 1970. Opublikowano je w roku 1970 w ramach prac naukowych CNRS (Państwowego Centrum Badań Naukowych w Paryżu) pod tytułem *Les voies de la création théâtrale* (Drogi twórczości teatralnej). Określono je jako „próby analitycznego zapisu przedstawienia”. Pierwsza polska próba zapisu powstała w toku 1972. Opublikowano ją w grudniowym numerze czasopisma „Dialog” w 1972. Był to zapis przedstawienia w Teatrze Dramatycznym w Warszawie dramatu Różewicza *Na czworakach* w reżyserii Jarockiego. A więc zapis przedstawienia awangardowego wprawdzie, ale z tekstem. Podjęcie tej próby stanowiło tedy deklarację, że dramat i sceniczne przedstawienie dramatu to rzeczy całkowicie odmienne, że krytyk chce odnieść się tylko i wyłącznie do przedstawienia, usiłuje więc „zapisać” je, tworząc tym sposobem obiektywną (bo istniejącą na papierze, czyli dostępną wszystkim również po przedstawieniu) podstawę swej krytycznej analizy. Od razu wszakże w czasie lektury tego zapisu zwraca naszą uwagę, że z konieczności w zapisie rozdziela się to, co w rzeczywistości scenicznej było połączone. A mianowicie scenerię, którą opisuje się oddzielnie i krótko, oraz akcję, którą opisuje się bardzo obszernie, w dziesięciu odseparowanych rozdziałkach. Jest to w gruncie rzeczy streszczenie fabuły dramatycznej, stanowiącej adaptację reżyserską tekstu Różewicza, z wyliczeniem (oddzielnie!) fragmentów dialogu użytych w przedstawieniu. Odseparowano także odrębne omówienie różnic między spektaklem a oryginalnym tekstem dramatu. Sprowadzono je do jednego zdania: „...*Na czworakach* zrealizowano fragmentami jako operę. Posłużono się ariami, duetami, recitativami, chórem i muzycznym finałem...” Po czym następuje wykaz postaci występujących w tekście, lecz nieobecnych w przedstawieniu. I tyle.

Trudno ten fragment uznać za zapis przedstawienia, skoro nie jest to nawet rzetelna informacja. Poza tym zwraca uwagę, jak dalece omawiana próba zapisu spektaklu jest jednak literaturą. „Po prawej stronie stoi mały, drewniany postumencik”, zapisano. Jednak nie jest to zapis obiektywnej rzeczywistości, lecz opis całkiem subiektywnego wrażenia. „Rezyduje tutaj Laurenty – dziecinniejący, za życia mumifikowany, znudzony, zmęczony, gnębiony niemocą twórczą i wyrzutami twórczego sumienia...” To także nie jest zapis, lecz już nawet nie opis (tego, co się widzi), tylko opinia i to najzupełniej dowolna. „...Pierwsza ma przyjść Dziewczyna, o której ma Pelasia jednoznaczne wyobrażenie...” – czytamy następnie w zapisie, choć tym razem nie jest to ani zapis, ani opis, ani wrażenie, ani opinia, ani choćby informacja: to już jest po prostu nadużycie.

Tę pierwszą próbę zapisu takiego spektaklu teatralnego, o którym jego tekst literacki nie daje żadnego wyobrażenia, bo tak dalece jest od niego różny, opatrzone w czasopiśmie „Dialog” aż dwoma ważnymi komentarzami. Ważnymi, bo pouczającymi. Pierwszy, pióra Konstantego Puzyny, krytyka teatralnego, stwierdza, że „...z zapisów lepszych czy gorszych wyłaniają się przecie spektakle. Można je teraz, choćby częściowo, zobaczyć w wyobraźni, można podjąć spór o interpretację, klasyfikować prądy, rodzaje, kierunki, zacząć pisać historię teatru naszych czasów. Jest materiał, leży wreszcie na stole...”

Mamy tu więc jasną deklarację, do czego i w jaki sposób ma służyć zapis przedstawienia teatralnego. Ma służyć jako przedmiot analizy krytycznej, a zatem również jako podstawa naukowej systematyzacji współczesnych dzieł teatralnych (prądy, rodzaje, kierunki), a więc, ni mniej, ni więcej, jako sam przedmiot nie tylko krytyki, lecz i historii teatru. Staje się ona odtąd nareszcie możliwa, może być uprawiana tak samo jak historia literatury, ponieważ zapis teatralny należy traktować jako dzieło teatralne zobiektywizowane na papierze, podobnie jak dzieło literackie. Zobiektywizowane, mimo że dzięki zapisowi można je zobaczyć tylko w wyobraźni, i to jednostkowej, a więc jako subiektywną, dowolną rekonstrukcję, w dodatku „częściową”. A to je przecież całkiem różni i od książki zawierającej dzieło literackie, i od rzeczywistego spektaklu oglądanego przez wiele osób naraz. Sprzeczność ta została jednak, jak widzimy, pominięta i zapis teatralny uznany został naraz za zobiektywizowane przedstawienie, za krytykę teatralną sensu stricto, nie dającą się już teraz pomylić z krytyką literacką, i za rzetelny, bo obiektywny przedmiot badań historii teatru współczesnego.

Jednak drugi komentarz idzie w zupełnie innym kierunku. Powiada się tam, że „...jedyną sensowną formą zapisu pracy teatru jest dokumentacja gotowego przedstawienia...”, a składać się ona powinna aż z ośmiu działów: elementy plastyczne, efekty akustyczne, tekst ze skreśleniami reżysera, uwagami suflera i oznaczeniami inspicjenta, opis założeń inscenizacyjnych, zapis sztuki aktorskiej, zapis reakcji widowni, reakcje prasy, zapis filmowy fragmentów. Dopiero taka dokumentacja może być podstawą „naukowej analizy spektaklu”, czyli stanowić podstawę krytyki teatralnej uprawianej jako zobiektywizowana, fachowa ekspertyza. Czyli, jak z tego wynika, również bez potrzeby osobistego oglądania żywego, rzeczywistego spektaklu z udziałem widowni.

Oba komentarze spotykają się więc w tym samym miejscu, są wyrazem identycznej postawy technologicznej, mimo różnic w pojmowaniu samego zapisu teatralnego. Pół roku później aprobatę tej postawy ogłosili uczeni: historyk teatru Raszewski i teoretyk teatru Skwarczyńska. Opublikowali mianowicie swoją, odmienną propozycję dokumentacji przedstawienia teatralnego, jako podstawy krytyki teatralnej. Wedle nich dokumentacja ta powinna dzielić się na zbiór dokumentów dzieła i zbiór dokumentów pracy. Do czego dodać należy dokumentację spektaklu z pozycji widza oraz dokumentację interakcji między sceną a widownią. Ale na czym ta dodatkowa dokumentacja miałaby polegać, nie objaśniają. W dziale dokumentacji



dzieła natomiast wyliczono 26 różnych sposobów zapisu przedstawienia (filmowych, graficznych, słownych, rysunkowych, nutowych, fotograficznych etc.).

W dziale dokumentacji pracy wymieniono 12 zabiegów dokumentacyjnych (przebieg prób aktorskich, przygotowań scenograficznych, reklamowych etc.). Tak przygotowana dokumentacja miałaby wystarczająco i skutecznie umożliwić krytyczną analizę spektaklu bez konieczności oglądania go i uczestnictwa, a więc i po dłuższym czasie, likwidując tym sposobem mankament właściwy przedstawieniom teatralnym, ten mianowicie, że znikają one na zawsze nie tylko po zapadnięciu kurtyny, ale wręcz w miarę jak się odbywają, pozostawiając po sobie tylko martwe ślady.

Nie było troską uczonych, że nawet najobfitsza dokumentacja spektaklu także jest czymś martwym. Równocześnie jednak (rok 1973), a więc na samym początku publikacji całej wieloletniej serii zapisów teatralnych, pojawiła się zdecydowana krytyka tego proceduru. Polegała ona przede wszystkim na wykazaniu, że obiektywny zapis przedstawienia jest z natury rzeczy niemożliwy, a zatem stosowanie go jest czynnością bezsensowną. Albowiem (jak pisała Miłoslawa Bukowska) „...to, co w wielu warstwach tworzyw teatralnych istnieje w sposób symultaniczny – przełożone na słowa przybiera charakter linearny, a linearny opis słowny zmusza do wyboru, wreszcie opis taki z natury rzeczy nie jest obiektywny, dotyczy bowiem percepcji dzieła, a nie samego procesu komunikacji...”, czyli przedstawienia w toku. Podobnie argumentując, odmówiono również wartości programowi dokumentacji spektaklu, wykazując, że proponuje się tu rozłożenie na części zwartej struktury dzieła artystycznego, przy tym dokumentacja taka nie zawiera propozycji, jak na jej podstawie odtworzyć żywą całość, jaką było przedstawienie. Dokumentacja umożliwia tylko mechaniczne zestawienie wyodrębnionych elementów. Oczywiście te jednak nie posłużyły do sformułowania konkluzji ostatecznej, że mimo podejmowania prób zapisu spektakli i ich dokumentacji – ani krytyki teatralnej, ani historii teatru nie da się za ich pomocą uprawiać w taki sposób, jak krytykę sztuki i historię sztuki, czy też literatury. A to z tego prostego powodu, że historyk sztuki i literatury odnosi się do dzieł, a nie do dokumentacji dzieł, do istniejących obiektywnie dzieł, a nie do ich „obiektywnego” zapisu.

Tymczasem krytyk teatralny, pozbawiony złudzeń co do „zapisu spektaklu”, może liczyć tylko na swój osobisty udział w przedstawieniu teatralnym, a historyk teatru nie może liczyć nawet na to. Niełatwo się z tym pogodzić, toteż próby zapisu spektakli, mimo tak ostrej krytyki i mimo kontrpropozycji dokumentacyjnej, podejmowano nadal, i to systematycznie, przez następne 23 lata aż do dziś. Od 1972 do 1995 roku opublikowano łącznie 42 zapisy przedstawień teatralnych, (przedmiotem ich były między innymi *Dziady*, *Lilla Weneda*, *Pluskwa*, *Szewcy*, *Zbrodnia i kara*, *Ślub*, *Nie-Boska Komedia*), w większości jednak były to zapisy przedstawień współczesnej awangardy. Ale w toku tych publikacji, w miarę ich pojawiania się w ciągu lat, dokonywano coraz to nowych wysiłków, aby zapis przedstawień był jak najmniej literacki i osobisty, aby zyskiwał znamię rzeczowości, beznamietnej ekspertyzy.

W roku 1974 na przykład zapis przedstawienia studenckiego teatru Pleonasmus z Krakowa dzieli się na zapis tekstu, działań aktorskich i komentarz reżysera. Poprzedza te odseparowane części krótkie wprowadzenie, dotyczące ilości scen i ich podziału, liczby osób i ich kostiumów, oraz wyglądu sceny. Zajmuje to 5 wierszy druku. Tekst wypowiedziany przez aktorów podany jest w całości. Potem opisano działania aktorskie, lecz stylem telegraficznym: „...Kazik klęczy. Staszek obok. Kazik zongluje zapaloną świecą...” itd. Jednak inny styl panuje w komentarzu reżysera: „...spektakl skończony, jego zakończenie mówi o odrodzeniu się Żywiołu, którego nie sposób pokonać. Ale także jest wyrazem wiary, że czas wyjałowienia, czas straconych myśli, doznań, uczuć i działań – to czas przeszły i dokonany, więc pora

wprowadzić naszą grupę ludzką w czas kreacji...” Jak widać, nie jest to komentarz, lecz deklaracja ideowa. Obiektywizm zapisu został złamany.

Jeszcze większy wysiłek włożono w tymże 1974 roku w zapis przedstawienia Grzegorzewskiego w teatrze Ateneum w Warszawie pod tytułem *Bloomusalem* (wg Joyce’a). Aby uzyskać walor obiektywności czy ekspertyzy, a zarazem prawdziwego studium, aby zapis przedstawienia mógł stać się krytyką prawdziwie teatralną (a nie tylko wątpliwym dokumentem spektaklu), przygotowało go 6 osób. Podzielili oni między siebie opracowanie następujących części zapisu: zamysł ogólny, pełny zapis, ale tylko trzech wybranych sekwencji przedstawienia, zapis dający obraz równoczesności działań scenicznych metodą graficzną, omówienie tekstu, opis elementów plastycznych, opis elementów muzycznych, opis działań aktorskich, ale tylko na wybranych przykładach, oraz impresje, komentarz krytyka. Ta próba osiągnięcia maksymalnego obiektywizmu pociągnęła za sobą, jak widać, rezygnację z opisu czy zapisu całości na rzecz szczegółowego opracowania fragmentów, zaangażowanie aż sześciu autorów, oraz przyznanie przez komentującego całość krytyka, że słabo rozumie pierwszą część przedstawienia, a co się dzieje „...w drugiej części rozumiemy” – powiada – „jeszcze mniej”.

Tymczasem w tym samym 1974 roku, który okazał się czasem największego wysiłku polskich krytyków teatralnych w dziele uczynienia z zapisu obiektywnej krytyki teatralnej, pojawiła się próba radykalnego, ale czynnego przeciwstawienia się tej tendencji do obiektywizmu. Opublikowano w tymże czasopiśmie „Dialog” opis spektaklu Kajzara *Gwiazda*, świadomie i konsekwentnie zdający sprawę z subiektywnych wrażeń, osobistych skojarzeń, fragmentarycznych wspomnień, ułamkowych obserwacji, jednym słowem z „toku świadomości” krytyka obserwującego spektakl. Czy tym sposobem ów spektakl został jednak opisany, czy nie? Nikt nie pokwapił się z odpowiedzią na to pytanie, rzecz nie wzbudziła żadnych komentarzy, prowokacja się nie udała. Natomiast dwa lata później pojawiła się nowa forma zapisu spektaklu. *Pluskwę* w Teatrze Narodowym zapisano w dwu wersjach: z prób przedstawienia i przedstawienia z pozycji widza. Chciano w ten sposób uwydatnić różnicę między intencjami reżysera a odbiorem widowni. I tak po raz pierwszy milcząco przyznano, że krytyk jest częścią widowni, a nie ekspertem wyizolowanym i niezależnym od nikogo.

W roku 1977 pojawiła się znamienita deklaracja redakcji czasopisma „Dialog”. Był to rodzaj autokrytyki: „...wszystkie dotychczasowe próby opisu czy zapisu spektaklu traktują przedstawienie jako obiekt ustalony i niezmienny. Opisują więc raczej pewien model spektaklu, niż spektakl konkretny tego a tego dnia oglądany... jest to jedna z podstawowych nieścisłości opisu teatralnego...” Nie da się jednak uniknąć tej wady, ponieważ nie istnieją narzędzia badania zachowań publiczności oraz interakcji widowni i sceny. A mimo to „...problemu publiczności nie da się już pominąć...”, jeśli zapis spektaklu ma mieć sens. Wynika stąd, że badanie publiczności jest wprawdzie konieczne, lecz i niemożliwe. Cóż zatem wart jest zapis spektaklu? Odpowiedź opublikowano dopiero po sześciu latach, w postaci szkicu Zbigniewa Osińskiego pt. *Krótki opis (nie zapis) spektaklu*. Jest to próba krytyki teatralnej odnoszącej się do przedstawienia, które nie ma tekstu, nie jest realizacją utworu dramatycznego, i spełniającej tę samą funkcję, jaką miał spełniać zapis, jednak bez jego pretensji. Osiński odnosi opisywane przedstawienie do aktualności polskiego życia publicznego, potem do filozofii teatru wyznawanej przez zespół Gardzienice, który opisywany spektakl przygotował, wreszcie do źródeł opisywanego przedstawienia: literackich i folklorystycznych. Dopiero potem dokonuje opisu, a zarazem interpretacji spektaklu, wyjaśniając mianowicie symboliczne znaczenie, jakie ma miejsce akcji, scena i widownia, postacie, ich kostiumy, rekwizyty, ich działania, wreszcie rytmy spektaklu. Tak dochodzi do formuły, która definiuje obserwowane dzieło: mamy tu do czynienia z zerwaniem z tradycją teatru dramatycznego, paradoksalnym, bo przez powrót do najdawniejszej tradycji teatralnej, do archaicznych źródeł.

W ten oto sposób dokonano praktycznej krytyki procederu zapisu teatralnego za pomocą pokazu, czym może być krytyka teatralna, nie będąc ani zapisem, ani interpretacją zapisu, lecz jedynie wyrazem rzetelnych kompetencji krytyka teatralnego, dzięki czemu potrafi on odnieść się do spektaklu, który nie jest inscenizacją żadnego istniejącego utworu literackiego. A więc potrafi tworzyć krytykę specyficznie teatralną, a nie literacką, choć to, co pisze, jest literaturą.

Tak ujawniła się jeszcze jedna pomyłka, zawarta w sporze o autonomię krytyki teatralnej, o jej niezależność od literatury, o jej pretensje do funkcji reprodukcji przedstawienia, a więc do roli prawomocnego przedmiotu historii teatru. Nieuchronnie literacki charakter wszelkiej krytyki sztuki nie oznacza bowiem, że jej przedmiotem nie może być teatr jako dziedzina sztuki, od literatury niezależna. Krytyka teatralna tym różni się od krytyki literackiej i krytyki sztuki (plastycznej), że jest rezultatem uczestnictwa, a nie oglądu dzieła, istniejącego niezależnie od odbiorców. A rodzaj tego uczestnictwa jest związany z osobowością krytyka jako organicznej całości, a nie tylko z jego „fachowością”, sprowadzoną do wiedzy o teatrze.

Dany przez Osińskiego pokaz kompetencji i obiektywizmu krytyki teatralnej, podobnie jak wcześniejszy pokaz krytyki teatralnej radykalnie subiektywnej, pozostał jednak bez echa. Zapisy i post-zapisy publikowano nadal w czasopiśmie „Dialog”. Na recenzje teatralne nie wywarło to jednak żadnego wpływu, nie dało to również początku żadnym studiom, badaniom, czy ruchowi naukowemu w dziedzinie teatrologii, historii teatru czy choćby dokumentacji przedstawień. Po 20 latach „próby zapisu” okazały się niewypałem, lecz charakterystycznym dla neopozytywistycznych i technologicznych tendencji umysłowych współczesnej Polski. Była to bowiem nieudana próba redukcji przedstawienia teatralnego, które jest żywym procesem, do statusu rzeczy, martwego przedmiotu, próba redukcji osobowości krytyka, stanowiącego część widowni, do funkcji eksperta niezależnego i od dzieła, i od publiczności i odseparowanego od niej. A więc była to próba zmiany celów i kierunku działalności krytycznej, jej odwrót od aspiracji społecznych na rzecz służby samemu teatrowi i jego wyizolowanemu środowisku. Próba nieudana, choć nigdy tego, mimo autokrytyk i krytyk, nie przyznano. A nieudana, bo ignorująca sprzeczności wewnętrzne, pomyłki i błędy, o których tu była mowa.

## Rozdział dziesiąty

*Ten kryzys trwa od czterystu lat. Na razie zwyciężył reżyser. Usiłuje podtrzymać dziwną symbiozę sztuki scenicznej i sztuki literackiej w teatrze dramatycznym*

Wygląda tedy na to, że Wielka Reforma Teatralna wywołała kryzys europejskiego teatru dramatycznego. Cóż bowiem się stało? Ruch Wielkiej Reformy uratował, jak widzieliśmy, teatr dramatyczny (jako odrębny gatunek teatru) od martwoty, sztampy i tandety, podniósł go na bardzo ambitne wyżyny artyzmu, uczynił bowiem z teatru autonomiczną dziedzinę sztuki i stworzył nowoczesną reżyserię, pojmowaną jako sztuka inscenizacji (także autonomiczna, oczywiście). Jednak właśnie dlatego w obrębie teatru dramatycznego wybuchł konflikt literatury i teatru. A to z kolei wzmoгло coraz bardziej radykalnie antyliterackie fale awangardy teatralnej, za to odebrało siły literaturze tworzonej dla teatru. Nastąpił również impas krytyki teatralnej, bo okazało się, że w tej nowej sytuacji nie umie ona ni określić, ani nawet nazwać przedmiotu swojej działalności.

Teatr dramatyczny został tedy zmuszony do rywalizacji z wrogą sobie awangardą teatralną, lecz pozbawiony wsparcia przez sprzyjającą mu literaturę, a także przez zniedołężniałą krytykę teatralną. Nie wycofał się jednak z pola walki. Tym bardziej że podobnego przeciwnika zdołał już raz skutecznie zwalczyć. Był nim jeszcze przed stuleciem teatr komedii dell'arte. Ten renesansowy, włoski wynalazek choć nie stanowił awangardy teatralnej, niemniej jednak ostro przeciwstawiał się powstającemu w tym samym czasie świeckiemu teatrowi literackiemu. Była to rywalizacja dwu odmiennych postaw wobec życia, rywalizacja dwu odmiennych ideałów kultury. Weneckiej i florenckiej, mówiąc w skrócie. Komedia dell'arte jest bowiem tworem szesnastowiecznej Wenecji, która wówczas miała już za sobą tysiąc lat tradycji swej wielkości. Była to bowiem jedna z niewielu wielkich stolic ówczesnego świata cywilizowanego, stolica imperium morskiego i kolonialnego rozciągającego się od Bergamo po Krym, władającego całą wschodnią częścią basenu Morza Śródziemnego: Dalmacją, Wyspami Jońskimi, Grecją, wybrzeżami Azji Mniejszej, i traktującego Półwysep Apeniński jedynie jako bastion obronny. Toteż Wenecja bardziej była związana z Bizancjum niż z Rzymem, ze Wschodem i niewiernymi raczej niż z rzymskokatolickim Zachodem.

W szesnastym wieku Wenecja liczyła około dwustu tysięcy mieszkańców, z których tysiące, dziesiątki tysięcy zatrudnione były w wielkim przemyśle stoczniowym, jedwabniczym, wełniarskim, w słynnych rzemiosłach artystycznych (szkło, złotnictwo, barwienie tkanin, drukarstwo, malarstwo, budownictwo i architektura), w inteligenckich zawodach lekarzy, księgowych, aptekarzy, prawników, wydawców ksiąg, w potężnych bankach, na giełdzie, znanej ze swych bardzo surowych przepisów, w rybołówstwie, wreszcie we wszechwładnym handlu, żegludze i administracji. Było to podówczas także miasto studentów, urzędników, policji, ubogiej szlachty, wspomaganej, a nawet utrzymywanej przez państwo, a także miasto niewolników zatrudnionych jako służba domowa, pełne cudzoziemców, przejezdnych lub osiadłych na stałe, zwłaszcza Greków i Żydów. A więc miasto otwarte, pełniące rolę stolicy handlu europejskiego, eksportujące drewno na okręty i spiż na armaty, sól i solone ryby, szkło i wyroby z drewna, a importujące z daleka i wystawiające na sprzedaż drogie i rzadkie towary, takie jak pieprz, korzenie, jedwab, bawełnę, złoto, perły, drogie kamienie. Ale równocześnie – miasto zamknięte, rządzone przez dwieście rodzin patrycjuszów, dziwna, arystokratyczna republika, będąca przede wszystkim potężnym przedsiębiorstwem żeglugowym, stosującym politykę zdobywania i rozszerzania swej władzy za pomocą pieniądza, którego tajemnicze

prawa Wenecjanie znali lepiej niż ktokolwiek w ówczesnym świecie, byli bowiem mistrzami księgowości, kredytu i banku, giełdy i mennicy.

Wenecja była więc miastem i państwem o najwyższej podówczas kulturze ekonomicznej i politycznej. A także prawniczej. Wenecja najpełniej określała w swoich kodeksach zakres pojęcia praworządności i normy prawnej w dziedzinie prawa karnego oraz cywilnego, obejmującego prawo rodzinne, handlowe i morskie. Była też z tego tytułu ośrodkiem dyplomacji europejskiej, znanym ze swej elastyczności i ducha kalkulacji, zdolnym do mediacji politycznych na skalę światową.

Ten najwyższy poziom kultury prawno-polityczno-ekonomicznej Wenecja utrzymywała dzięki szkolnictwu. Uniwersytet padewski, założony w 1222 roku, kształcił przede wszystkim w prawie i medycynie. Państwowa Szkoła Kancelarii, założona w 1402 roku, kształciła elitę polityczną, urzędniczą i kupiecką, szkoły prywatne uczyły greki, geografii, matematyki i prawa. Panował więc w Wenecji duch wiedzy pozytywnej, normatywnej, przyrodniczej, a przede wszystkim użytecznej. Pobożność należała do obyczaju, była czymś zewnętrznym i urzędowym. Kler był całkowicie podporządkowany państwu, księża nie mogli piastować żadnych urzędów, ekscesy pobożności, takie jak procesje biczowników i podobne, były surowo zakazane, obchodzono za to liczne święta kościelne, bo chętnie łączono je z państwowymi. Odbywały się więc od trzynastego wieku słynne zaślubiny Wenecji z morzem, nie mniej słynne regaty, zawody łucznicze, zapasy, walki byków, turnieje dla sześćdziesięciu tysięcy widzów, wspaniałe oficjalne przyjęcia dla różnych władców europejskich i azjatyckich składających oficjalne wizyty Republice, przedstawienia teatralne, wreszcie karnawał wenecki, czas zabawy i użycia, kiedy każdemu wolno było wcielić się w cudzą postać, nosić maskę, zmienić strój, przebierać się i odgrywać rolę, jaką kto chce. Wenecja słynęła ze swych gospód, tawern, szulerni, dzielnicy prostytutek, ale także z bogactwa i wyrafinowania mieszkań, ubiorów, stołu i łoża. Tu używano jedwabnej pościeli, srebrnych sztućców i naczyń, wymyślnych kosmetyków, noszono rękawiczki, stroje z jedwabiu i futer, biżuterię ze złota i pereł. Swoboda obyczajowa była znaczna, wielożenstwo zdarzało się nie tak rzadko, rozwody i śluby dawano łatwo, kobiety cieszyły się wyjątkową samodzielnością i znaczeniem.

W takiej oto aurze odbywały się słynne ceremonie wesela weneckiego, stanowiące archaiczny obrzęd ludowy, ale także przedstawienia amatorskie studentów, kpiących z życia uczelni, zrazu łacińskie, potem weneckie, pełne kpin z przygód miłosnych, z głupoty i niezgulstwa studentów-cudzoziemców, z regionalnych różnic językowych, z głupoty służby domowej. Teksty tych komedijek zapisywano wyłącznie dla aktorów, a nie do czytania, były to z intencji teksty nie literackie, lecz teatralne. Aktorami zaś byli amatorzy, ale stowarzyszeni z zawodowcami w zespołach, zwanych „towarzystwami pończochy” (*compagnie della calza*), bo ich znakiem były nogawki obcisłe niczym pończocha. Stowarzyszenia te gromadziły jednak młodzież arystokratyczną, której nie chciało się ponosić wszystkich ciężarów i trudów aktorstwa, ani tym bardziej pisarstwa. Toteż chętnie ograniczano się do finansowania i organizowania przedstawień, w części lub w całości wykonywanych jednak przez aktorów zawodowych. Nie chodziło przecież o twórczość, a zwłaszcza o twórczość literacką, chodziło o zabawę, której ideałem był wdzięk postawy, gestu i ruchu, akrobatyczna zwinność i dowcip przede wszystkim w przedstawianiu miłości. Miłości nie jako ideału, nie jako głębokiego przeżycia, lecz jako naiwnej namiętności i przygody, albo wyrachowania i sprytu, a przede wszystkim radości. Jako rzeczy ludzkiej, lecz cielesnej nade wszystko, a nie duchowej; ludzkiej, lecz nie stanowiącej o istocie człowieczeństwa; naturalnej, a nie moralnej i filozoficznej.

Takie były początki czy źródła komedii dell'arte. I w tym wenecka i z weneckiego, trzeźwego ducha poczęta, komedia dell'arte najdobitniej przeciwstawiała się florenckiemu idealizmowi, sprzeciwiała się wzniosłemu humanizmowi uniwersyteckiemu i jego ambicjom stwo-

rzenia nowoczesnej tragedii, poezji dramatycznej na wzór antyczny, uznającej sokratejski czy platoński ideał miłości wielkiej, silniejszej niż śmierć i stanowiącej o najwyższej wartości człowieczeństwa. Komedia dell'arte chciała być teatrem nie-literackim, bliskim farsie, a nie poezji i tragizmowi, chciała być improwowaną twórczością zawodowych aktorów, a nie wykonawcą pisanych dramatów. Nie znaczy to, że nie korzystała z literatury, z komedii literackiej zwłaszcza; przeciwnie: chętnie kradła jej tematy. Przedstawiała je atoli na swój sposób. Intryga miłosna na przykład była najczęściej niezwykle komplikacją działań postaci A, która kocha B, lecz B kocha C, jednak C kocha D, ale D kocha A. Intrygę rozgrywały stale te same postacie, stanowiące stałe, karykaturalne typy charakterystyczne: para starców, para młodych, para służących, a wśród nich nieśmiertelny Arlekin. Występowały one zawsze w tej samej scenerii, ukazującej plac miejski i dwa domy naprzeciwko siebie. I wszyscy, z wyjątkiem zakochanych, w maskach. Przemawiali, kłócili się, rozmawiali w dialekcie weneckim, bolońskim, tokańskim, bergamskim i pół-hiszpańskim. A mówili improwizując, a nie recytując tekst wyuczony na pamięć. Mieli do dyspozycji tylko tzw. kanwę, czyli scenariusz zarysowujący akcję, a także liczne zbiory wzorcowych odzywek powitalnych, pożegnalnych, perswazyjnych, przeklinających, anegdotycznych, z których mogli do woli korzystać. Technika gry scenicznej obejmowała posługiwanie się maską skórzaną i zakrywającą twarz, co likwidowało mimikę, lecz ułatwiało emisję głosu. Mimikę zastąpić musiała postawa i cielesny wyraz całej postaci, z wykorzystaniem akrobacji włącznie, a także tańca, piosenki i gry na wielu instrumentach.

Komedia dell'arte wymagała techniki gry scenicznej stanowiącej popis sprawności fizycznej, a zarazem popis sprawności umysłowej, sprawności mowy, błyskotliwości i dowcipu w dialogu. Była więc teatrem sztuki aktorskiej. Ale sztuki zawodowej, kształconej, uznanej za wartość autonomiczną, wymagającej od aktora nie tylko sprawności fizycznej, lecz także kultury literackiej. Dopóki umiała sprostać tym wymaganiom, miała niezwykle powodzenie w całej Europie. W siedemnastym wieku osiadła na stałe w Paryżu, wchodząc w ostrą rywalizację z wiernym klasycyzmowi literackim teatrem francuskim. Zyskiwała aplauz u publiczności miejskiej, ale także na dworach książęcych i królewskich, może dlatego, że nie bała się tzw. nieprzyzwoitości, dwuznaczności, obsceniczności.

Kościół Katolicki zwalczał komedię dell'arte tym gwałtowniej, że był to teatr aktorski, aktora zaś traktowano jako grzesznika szczególnie niebezpiecznego. Toteż przedstawienia komedii dell'arte poddawane były cenzurze, nawet cenzurze prewencyjnej, na co zespoły teatralne musiały się godzić, jeśli w ogóle chciały występować publicznie. Mimo to wpływ komedii dell'arte na wielkich twórców teatru europejskiego, właśnie wrogiego komedii dell'arte, teatru literackiego, czyli dramatycznego, był ogromny i łatwo to dostrzec w twórczości Lope de Vegi, Szekspira, Moliera, Goldoniego. Historyczna rola komedii dell'arte polegała jednak i na tym, że stworzyła ona wzór teatru bez tekstu dramatu, a także wzór organizacji zespołu teatralnego, wzór sposobów kontraktowania takiego zespołu, to znaczy ustalania warunków sprzedaży jego produkcji artystycznej, a także wzór tego, co

w teatrze nazywa się *emploi* aktorskim: stałym typem roli.

Jednak po dwustu latach sukcesów, odnoszonych w całej Europie, teatr komedii dell'arte przegrał w rywalizacji z literackim teatrem dramatycznym. Można to traktować jako jeszcze jeden przejaw generalnego zwycięstwa klasycyzmu nad barokiem w ówczesnej Europie, a więc rygoru, reguł, intelektualizmu, idealizmu, porządku, przyzwoitości, powagi, wzniosłości. Był to sukces klasycznego humanizmu jako ideologii propagującej wzniosłą wartość człowieczeństwa. Tak czy inaczej, przewagę zyskał taki rodzaj teatru, który jest symbiozą sztuki scenicznej i poezji, nad takim rodzajem teatru, który jest tylko sztuką sceniczną. Warto jednak zauważyć, że w momencie tego zwycięstwa i później była to wielka poezja, w dodatku two-

rzona w teatrze i dla teatru. Była to wielka poezja humanistycznego mitu człowieczeństwa, który stał się ideologią europejską, ilustrowaną, uprawianą, rozwijaną przez europejski teatr dramatyczny.

Takie są okoliczności, ale może i powody, zwycięstwa literackiego teatru dramatycznego nad aktorskim teatrem komedii dell'arte w Europie osiemnastego wieku. Literat tedy pokonał wówczas aktora w teatrze i podporządkował go sobie na następne dwa stulecia. Właśnie dlatego historia teatru tak długo była tylko częścią historii literatury, a krytyka teatralna – krytyką literacką wyłącznie. Właśnie dlatego słowo „teatr” tak długo oznaczało teatr dramatyczny tylko, literacki, jakby innego nie było i być już nie mogło.

Na początku dwudziestego wieku wielka reforma wzniciła jednak na nowo walkę literata z aktorem w teatrze, ale tym razem nie zwyciężył ani aktor, ani literat: zwyciężył reżyser. Za jego sprawą odnowy doznał w teatrze dramat klasyczny, a symbioza sztuki scenicznej i poezji okazała swą żywotność. Skąd się to bierze? Na czym to polega? Jak do tego doszło?

## Rozdział jedenasty

### *A jak w ogóle doszło do tej symbiozy?*

Niewiele wiemy, jak powstawała symbioza poezji i sztuki scenicznej w antycznym teatrze greckim. W chwili swego szczytowego rozwoju był to teatr państwowy, utrzymywany przez bogatych, organizujący konkursy i wielodniowe festiwale. Lecz na początku swego istnienia był tylko pieśnią, a więc poezją. Oto 50 osób, chór, śpiewa, tańcząc wokół ołtarza boga Dionizosa, pieśń na jego cześć, dytyramb, ponieważ Zeus wskrzesił Dionizosa, a on jest pijany radością życia. Chór porusza się na półkolistym miejscu otoczonym amfiteatralnie wznoszącymi się stopniami-siedziskami dla widzów tej ceremonii, uczestników obrzędu, a nosi maski kozłów-satyków.

To jest pierwszy, najdawniejszy element powstającej symbiozy teatru i literatury, kiedy teatr był zaledwie tańcem, tancerze – upostaciowanymi bożkami, a literatura – chóralną pieśnią. Potem chór rozpada się na parę zespołów chóralnych, śpiewających na przemian kuplety. Zarysowuje się jakiś rodzaj dialogu. A wreszcie od chóru oddziela się jego przewodnik i śpiewa solo coś, na co mu chór odpowiada. Powstaje aktor samodzielnie dialogujący tekstem śpiewanej pieśni. Symbioza dokonała się. Niedługo zjawia się przed nim drugi aktor, upostaciowujący bohatera, o którym śpiewano. A potem jeszcze jeden i jeszcze jeden.

I na tym w starożytnej Grecji poprzestano: teatr to był chór, przewodnik chóru i trzech aktorów. Na początku śpiewano dytyramb na cześć Dionizosa, przerywano tę pieśń, aby dialogować o losach mitycznych bohaterów, albo żeby popisać się kpiącą parodią, albo jakimś pokazem mimetycznym i znowu wrócić do pieśni i do monologów zrozpaczonych postaci znanej wszystkim mitycznej tragedii tebańskiej czy trojańskiej. Najpierw tedy był obrzęd ku czci i opowieść mitologiczna, śpiewanie, tańczenie, procesja i opowiadanie, potem debata, pytania i odpowiedzi, potem monologi i dialogi sprowadzonych na scenę mitycznych postaci, obecnych nagle przed widzami w ciele wybranych aktorów.

Tak splotał się obrzęd i teatr, poezja i gra sceniczna przed dwoma tysiącami lat w Europie. Szczegółowiej znamy to zjawisko, kiedy powtórzyło się w europejskim Średniowieczu. Tutaj także symbioza literatury i teatru, poezji i sztuki scenicznej dokonywała się w toku transformacji obrzędu religijnego w teatr. Moment początkowy znamy dzięki łacińskiemu zapisowi angielskiego mnicha Enthelwolda z dziesiątego wieku, zatytułowanemu *Regularis concordia*, i zawierającemu szczegółowy opis, „porządek” katolickiej liturgii wielkanocnej, bardzo już wówczas rozpowszechnionej we Francji. A później i aż do szesnastego wieku znanych w całej Europie, także w Polsce. Liturgia, opisana w *Regularis concordia*, dotyczy tego ewangelicznego epizodu, który nazywa się nawiedzeniem grobu, *Visitatio Sepulchri*: kobiety (alumni przebrani za kobiety) zbliżają się w uroczystej procesji do miejsca, gdzie pochowano Chrystusa, spotykają przygodnego kupca, chcą u niego nabyć olejki do namaszczenia ciała, dialogują z nim po łacinie, w obowiązującym języku liturgii katolickiej. Tak powstawał tzw. dramat liturgiczny: jako inscenizacja opowieści biblijnej, pojmowana jako ilustracja aktorska (inaczej mówiąc, sceniczna, teatralna) w ramach obrzędu, z tekstem powtarzającym łacińskie wersety Biblii, lecz uzupełnionym wedle własnego pomysłu i potrzeb przedstawianej sceny.

Liturgia bożonarodzeniowa miała także swój dramat liturgiczny. Była to procesja proroków Starego Testamentu, zapowiadających przyście Chrystusa łacińskimi wersetami z Biblii. Potem dramat liturgiczny, ciągle po łacinie i ciągle w ramach obrzędów i ceremonii kościelnych, objął także tzw. żywoty świętych: żywot św. Mikołaja, który przywraca życie zmarłym dzieciom i obdarowuje dziewczęta pozbawione posagu, oraz św. Katarzyny, opiekunki i patronki



wszystkich dziewcząt. W dwunastym wieku w dramacie o nawróceniu św. Pawła pojawiły się wskazówki inscenizacyjne: na podium scenicznym mają stać obok siebie dwa fotele, jeden oznacza Jerozolimę, a Damaszek – drugi, oraz łoże oznaczające mieszkanie Ananiasza. Taką inscenizację nazwano „równoległą”. Również w dwunastym wieku powstał dramat liturgiczny pt. *Sponsus*, przedstawiający (po łacinie) biblijną parabolę o dziewicach mądrych i głupich. Ale tu po raz pierwszy pojawiają się teksty już nie łacińskie, lecz w języku ludowym, czyli francuskim. Są to śpiewane kuplety i refreny. Tak rodzi się francuski dramat liturgiczny, ciągle jednak stanowiący jeszcze część obrzędu kościelnego, część kultu. Nie przestaje być częścią kultu także i wówczas, gdy, mniej więcej w połowie stulecia dwunastego, zostaje usunięty sprzed ołtarza i w ogóle z nawy kościelnej i zaczyna rozgrywać się zrazu przed drzwiami kościoła, później nieco dalej, na cmentarzu przykościelnym, a wreszcie na placu targowym, na rynku w mieście. Nie przestaje być częścią kultu, bo ciągle jest ilustracją Biblii lub żywotów świętych pańskich, choć przestaje być liturgią: staje się „grą” („igra”, jak mówiono), sekularyzuje się, przemienia się w teatr religijny.

Wielkim europejskim ośrodkiem teatralnym, słynnym z niesłychanie „bogatej wystawy” przedstawień ówczesnego świeckiego teatru religijnego, było francuskie miasto Arras. Na przykład przedstawienie *Gry o świętym Mikołaju* wielkiego poety Jeana Bodela, z tekstem już wyłącznie i całkowicie własnym, dane w Arrasie w roku 1200, pokazywało na scenie pole bitwy, pałac króla muzułmanów, knajpę, wszystko równocześnie. Potem w misteriach i moralitetach pokazywano, zawsze symultanicznie, równocześnie, także niebo, pełne aniołów i piekło, pełne diabłów. W trzynastym wieku zasłynął moralitet pt. *Cud Teofilowy*, wielkiego poety francuskiego Rutebeufa, napisany i wystawiany ku chwale Matki Boskiej. Oto kleryk Teofil, skrzywdzony, bo bezlitośnie ograbiony przez biskupa, zawiera pakt z diabłem: odda mu swoją duszę po śmierci w zamian za zwrot mienia, ukradzionego przez biskupa. Diabeł dotrzymuje słowa. Ale wobec zbliżającej się śmierci Teofil prosi Matkę Boską o pomoc w zerwaniu paktu z diabłem. Matka Boska lituje się nad Teofilem, kradnie diabłu podpisany przez Teofila dokument paktu o duszę i zwraca go uszczęśliwionemu Teofilowi. Oto moment, kiedy teatr religijny, wyrosły przed wiekami z liturgii, przez wieki oddany kultowi religijnemu, zaczyna wytwarzać dramat, z kultem (jak mit Fausta) związany już tylko perwersyjnie.

Tak oto transformacji liturgii w dramat, obrzędu w grę sceniczną towarzyszy jeszcze proces sekularyzacji i laicyzacji. Ów dynamiczny splot staje się w końcu w Europie renesansowej, po raz drugi od czasów antycznej Grecji, teatrem, ale w rodzaju specyficznym: jako symbioza sztuki literackiej i sztuki scenicznej. Jak do tej symbiozy dochodzi, widać również na przykładzie dość dobrze ostatnio poznanym, wspomnianego już wesela weneckiego. Przykład ten wyjaśnia też, że mówimy tu o symbiozie w znaczeniu tzw. mutualizmu, to jest o współżyciu organicznym, korzystnym dla obu stron. Toteż w określanym tak rodzaju teatru nie ma oczywiście mowy ani o „wykonywaniu” literatury, ani o traktowaniu literatury jak „materiału”.

Wesele weneckie, które jest jednym ze źródeł komedii dell’arte, a więc teatru aktora, teatru nie-literackiego, nie stanowiącego ani „wykonania”, ani wykorzystania „materiału” literackiego, było ludowym obrzędem o ściśle ustalonym porządku. Zaczynało się od kpiarskiej, prześmiewczej listy zaproszonych, dawano potem ironiczny opis posagu i stroju ślubnego, następnie parodię mowy weselnej, po czym następował koncert, popisy żonglerów, tańce i wreszcie pochód weselny do kościoła na religijny obrzęd zaślubin przed ołtarzem. Czasem dodawano jeszcze tuż przed koncertem inscenizację kłótni ojców rodzin albo kłótni samych młodych przed sędzią, który milczy, tak że kłócący się sami sobie wyznaczają wyrok i zawierają pokój, aby w zgodzie udać się razem do kościoła. Widać tu najwyraźniej, do jakiego stopnia słowo, dowcip, anegdota, przemowa, dialog, chwyt i koncept literacki, taki jak kpina, ironia, paro-

dia, stanowią istotę obrzędu weselnego z jego charakterystycznym porządkiem, postaciami, ich zachowaniem, ich zadaniami i gestami, czyli rytuału o rozmyślnie, ostro świeckim charakterze, poprzedzającego, więc niejako przeciwstawiającego się obrzędowi ślubowania religijnego, który wszakże nieodmiennie następuje. Bez słowa nie ma tu gestów i zachowań, bez gestów nie ma tu słowa, bez sceny i widowni, aktorów i widzów nie ma tu rytuału, obrzęd jest tu rytualną mową, a rytualna mowa teatrem, przedstawiającym zaślubiny jako dramat z jego charakterystycznym konfliktem, zawsze tym samym, lecz jak rozmaicie rozwiązywanym!

Na przykładzie wesela weneckiego widać też, w jaki sposób tego rodzaju symbioza sztuki scenicznej i literackiej powstaje spontanicznie, „naturalnie”, tworząc załazek teatru dramatycznego mimowolnie, bo bez tego zamiaru i postanowienia. Otóż kiedy teatr europejski rozdził się po raz trzeci – bo po swoich antycznych, greckich narodzinach i po swoim średniowiecznym, religijnym zmartwychwstaniu – jako nowożytny teatr świecki, ta symbioza była postanowieniem, świadomą wolą. Rodząc się po raz trzeci, teatr rozdził się wtedy w Europie jako świadomy, chciany gatunek teatralny, a mianowicie jako teatr dramatyczny, literacki, łączący sztukę sceniczną, aktorską przede wszystkim, ze sztuką literacką, z poezją dramatyczną. I to wzorowaną na starożytnych Grekach, ignorującą całkowicie dziesięć stuleci katolickiego teatru religijnego europejskiej kultury średniowiecznej. Chodziło bowiem już nie o obrzęd, liturgię, kult religijny, lecz o nową, choć po Platonie odziedziczoną, filozofię człowieka, zwaną humanizmem, chodziło o postać ludzką jako postać bohatera polityki i miłości, chodziło o człowieczeństwo jako wielkość moralną. Terytorium symbiozy sztuki teatru i sztuki literackiej, jako istoty teatru dramatycznego, miał odtąd być mit humanistyczny, a nie, jak u Greków, religijny mit tebański czy trojański, mit Dionizosa, mity falliczne, mit Prometeusza o winie niezawinionej, lecz karanej z niepojętej woli bóstwa, o dziedziczeniu winy i obowiązku pomsty, o koniecznym, lecz daremnym przeciwstawianiu się bogom; i nie jak w średniowiecznym teatrze religijnym mit biblijny o przymierzu z Bogiem i zbawieniu.

Była to wielka zmiana, ale nie nagła ani nie stanowiąca wcale zerwania z przeszłością najbliższych lat tysiąca, by wrócić do idei sprzed dziesięciu wieków, do idei wytworzonych w dawno już umarłej kulturze, dopiero teraz odkrywanej ze zdumieniem i zachwytem, odradzającej się wtedy w okresie, który dlatego nazywa się Renesansem, Odrodzeniem. Dziesięć wieków Średniowiecza europejskiego stworzyło bowiem nie tylko teatr religijny, lecz i wielką poezję o całkiem odmiennym, heretyckim charakterze: poezję liryczną i poezję epicką, stanowiącą niezwykłą wizję człowieka. Właśnie jako bohatera miłości i polityki, prawdziwego bohatera, czyli rzeczywistą wielkość moralną.

Ideał taki stworzyła i rozwinęła liryka prowansalska w stuleciu dwunastym, miłosna pieśń liryczna trubadurów, głosząca oryginalną koncepcję wielkiej miłości i zespalająca temat miłosny, sztukę literacką i gust arystokratyczny. Wedle trubadurów wielkiej miłości nie da się odzielić ani od arystokratycznej wyjątkowości, ani od piękna, od sztuki. Utożsamienie to dokonało się zapewne dlatego, że wielka miłość trubadurów to przede wszystkim ideał cywilizacyjny, wyrastający z pilnej potrzeby nadawania życiu, czyli potrzebom, pragnieniom i wzruszeniom, rygorystycznych form, które umożliwiają zdyscyplinowanie zachowań, karczowanie nieokrzęsanej dzikości, wprowadzanie ładu. Ład ten coraz bardziej nabierał charakteru estetycznego: formy zachowania musiały być nie tylko zdyscyplinowane, ale i piękne. A wyraz dawany przeżyciom musiał nie tylko przestrzegać konwencji przyzwoitości, lecz starać się o formę, która by te konwencje uszlachetniła i czyniła elementem wspólnej kultury duchowej. Miłość przestała być równoznaczna z zaspokojeniem popędu, nabrała nowych znaczeń. Miarą jej szlachetności stała się potrzeba jej sublimacji, umiejętność opanowania pożądań, przekształcenia ich w uczucia wyższego rzędu, dania im wyrazu. Powstała poezja, która sublimację uczuć seksualnych po raz pierwszy uczyniła tematem twórczości lirycznej. Nie zaspokojo-

ne pożądanie i wyrażenie go w pieśni stało się synonimem miłości. Wielka miłość okazała się więc równoznaczna z miłością nieszczęśliwą. Albo inaczej: szczęście miłosne utożsamiano z cierpieniem. Ale nie tylko: miłość to była także służba kobiecie jako wasalnemu panu, któremu należy się posłuszeństwo, wierność i cześć. I którego – w przeciwieństwie do rzeczywistego seniora – wybiera się świadomie, dobrowolnie. Wybór godnego przedmiotu miłości jest bowiem pierwszym stopniem sublimacji uczuć erotycznych. Dopiero po otrzymaniu od wybranej znaku zgody zaczyna się okres zasługiwania się w posłuszeństwie i czci, owo słodkie, ukochane cierpienie, owo pulsowanie radości i obawy, rozpacz i euforii niespełnionego pożądania.

Nad tym wszystkim trzeba jednak zapanować i myślą, i wolą, zapanować całkowicie, bo miłość wielka ma największe wymagania... Każde drobne nawet uchybienie poczytuje za zdradę. Ale nie dość na tym: temu wszystkiemu trzeba umieć dać wyraz, wyraz najpiękniejszy z możliwych, bo w miłości wielkiej niedoskonałość danego jej wyrazu jest uchybieniem właśnie.

Wielka miłość jest tedy wartością etyczną i estetyczną zarazem, dobrem i pięknem jednocześnie. Nie da się bowiem sprowadzić do fizycznego zjednoczenia i zaspokojenia. Stanowi zespolenie duchowe, przeżycie moralne. Dlatego właśnie domaga się wyrazu, wypowiedzenia, domaga się pieśni lirycznej. Tak pojmowana wielka miłość staje się więc największą ambicją i największym dobrem ludzkim. Prawdziwy człowiek, człowiek godny tego imienia nie istnieje bez wielkiej miłości, wielka miłość zaś nie istnieje bez pieśni. Ale jest to dobro trudno osiągalne. Przeciwwstawiając wielką miłość naturze, traktując ją nie jak dar łaski boskiej, lecz jak dzieło człowieka, jego własny wytwór i siłę, erotyczna poezja trubadurów czyniła z miłości ideał już nie tyle rycerski, co bohaterski, ideał wielkości moralnej człowieka. Wielka miłość i wielkość człowieka zostały utożsamione.

Po zniszczeniu Prowansji przez krucjatę przeciw heretyckim albigensom, zwolennikom i wyznawcom miłosnego ideału, ideał ten rozwija się odtąd w liryce sycylijskiej, a potem toskańskiej. Najpierw na dworze w Palermo, potem w tokańskich ośrodkach uniwersyteckich, przede wszystkim we Florencji. To tam powstaje postać dantejskiej Beatrycze, która lirycznego poetę, pod wpływem wielkiej miłości, nieszczęśliwej i poza grób wykraczającej, przemienia w przewodnika zbłąkanej ludzkości. Ale potem pojawia się Laura, wielka miłość i wielka poezja liryczna Petrarcki. W miłości tej i w tej poezji nie ma już ani śladu dawnej dworskiej służby ukochanej kobiecie, nie ma już motywu sublimacji uczuć erotycznych, nie ma kobiety-przewodniczki, ideału doskonałości moralnej, wcielenia boskiego piękna. Jest jednak, jak dawniej, ideał miłości jako niezaspokojonego pożądania, utożsamienie miłości i pieśni, ideał miłości nieszczęśliwej, silniejszej od śmierci, jedynej. W liryce Petrarcki miłosny mit trubadurów prowansalskich przemienia się w nowożytną poezję stanów świadomości, liryczne wyznanie, poetycki opis własnego, zmiennego krajobrazu wewnętrznego. Na progu Renesansu poezja ta stała się wzorem dla całej Europy, szkołą uczuć i szkołą poezji, a wraz z tym również i mit wielkiej miłości, odziedziczony po trubadurach, stał się modelem kulturowym. .

Tymczasem na Północy, wśród obrzędów średniowiecznej kultury celtyckiej żył swoim własnym, niezależnym życiem inny mit wielkiej miłości: mit Tristana i Izoldy. Tu wielka miłość pojmowana jest nie jako ideał liryczny, lecz jako los, którego tajemnicze prawa są ponad życiem i śmiercią i którego sens leży poza rozumnym rozeznaniem. Ów los miłosny posługuje się bowiem przypadkowym zbiegiem okoliczności, intencje i zamiary obraca w ich przeciwieństwo, sprawia, że zakochani urzeczywistniają to, czego właśnie nie chcieli, wielką miłość czyni niepojętym przeznaczeniem, silniejszym niż ludzka wola, silniejszym niż względy moralne, silniejszym niż śmierć. Miłość Tristana i Izoldy jest oto zdradą, której nikt nie chciał, i to zdradą nie tylko osoby królewskiego małżonka, lecz i ideału wielkości, któremu

Tristan służy jako rycerz, baron i przywódca polityczny. Tak w micie Tristana i Izoldy wielka miłość i wielkość polityczna zostały sprzężone, a wielka miłość jako los nieuchronny i niezawiniony ludzi wielkich zostaje naznaczona piętnem tragizmu.

Kultura średniowiecznej Europy wytworzyła tedy model wielkości jako ludzkiego ideału przez połączenie epickiej postaci wielkiego polityka, bohatera, przywódcy ludu, którym Tristan był na wzór Rolanda, z liryczną postacią wielkiego poety, który, jak trubadur, umie nadać piękny kształt miłości tak wielkiej, że nieszczęśliwej. I przez uczynienie z nich postaci wielkiego kochanka, którym może być tylko człowiek wielki, w epickim lub lirycznym rozumieniu, a więc najgłębiej tragiczny.

Tak ukształtowany literacki mit wartości człowieczeństwa przeniknął całą uczoną i nieuczoną kulturę średniowiecznej Europy, jako liryka, jako opowieść epicka zrazu wierszem, potem i prozą, a także jako szczególny rodzaj teorii, wykładanej w podręcznikach tzw. miłości dwornej, czyli kultury miłosnej człowieka dobrze wychowanego. A później w wielkich, platońskich z ducha i formy, dialogowanych rozprawach filozoficznych. Na progu Renesansu bowiem ów średniowieczny mit człowieczeństwa zetknął się niespodziewanie z odkrytą właśnie filozofią Platona, z jego *Uczta*, w której Sokrates uczy, czym jest wielka miłość jako sama istota wielkości człowieka: że jest nie tylko społeczną, moralną, kosmiczną, mityczną wartością, lecz najwyższą w ogóle wartością ludzką; że jest silniejsza niż śmierć, a przez to, że nieśmiertelna, jest świadectwem godności i mocy człowieka, jego siły duchowej, siły jego twórczości, mocy jego poznania i wiedzy, jego zdolności do wzniesienia się ponad swój stan naturalny, ponad swoją przyziemną, cielesną rzeczywistość. Tak średniowieczny, poetycki mit wielkości człowieka zyskał wspaniałą renesansową podstawę filozoficzną i na następne kilka stuleci, jako wielki mit humanistyczny, stał się, kwestionowanym wprawdzie, lecz nad podziw wytrzymałym fundamentem nowożytnej kultury europejskiej: renesansowej, barokowej, klasycznej, oświeceniowej, romantycznej, aż do pojawienia się naturalizmu, jego pozytywistycznej, antymetafizycznej filozofii i jego antyidealistycznej, trzeźwej estetyki.

Nowożytny teatr europejski, ten po raz trzeci narodzony, tym razem jako świadomy twór humanizmu, wyrażał ten mit, rozwijał go, przekształcał, czyniąc zeń płodne terytorium symbiozy literatury i sztuki scenicznej. Płodne, bo literatura, z którą współżył, była wielką poezją, a sztuka sceniczna, którą uprawiał, miała charakter świeckiego obrzędu. Nowożytny, europejski teatr dramatyczny bowiem był, jak tego dowiedli amerykańscy badacze, „obrzędową realizacją” humanistycznego mitu wielkości człowieka.

## Rozdział dwunasty

### *Symbioza teatru i literatury wytworzyła w Europie pewien dominujący model dramatu i odpowiadający mu model teatru*

Jak nowożytny, europejski teatr dramatyczny realizował ową niby-obrzędową formę symbiozy z mitem humanistycznym, opisywanym językiem poezji? Przede wszystkim tak, że go zmieniał, przekształcał, nagiął do potrzeb wielkiej polityki europejskiej. A potem również i tak, że zmieniał, przekształcał samą tę poezję. Trzy arcydzieła pokażą, jak się to dokonywało. Z końcem wieku szesnastego (1595) tragedia o Romeo i Julii przetwarza na modłę dramatyczną i teatralną dawną miłosną lirykę trubadurów oraz w dramat sceniczny przemienia starą epicką opowieść o Tristanie. W tym arcydziele Szekspira dokonuje się więc połączenie obu mitów miłosnych. Ale odnowionych przez genialne ich ujęcie u samego ich ideowego źródła: jako tragedii.

Wielka miłość to dążenie do śmierci, aby osiągnąć nieśmiertelność, i przez to właśnie prawdziwą ludzką wielkość. Istotnie: Romeo i Julia za Tristanem i Izolda zdają się powtarzać, że wielka miłość to przezwyciężenie śmierci, że ideał wielkiej miłości to umrzeć razem. Tristan umarł na wiadomość, że okręt, na którym miała przybyć Izolda, ma żagle czarne, znak, że nie przybyła. Okręt Izoldy miał żagle białe, wiadomość była kłamstwem. Izolda przybyła, lecz za późno. I umarła na widok zmarłego Tristana. U Szekspira nieco inaczej: wprawdzie pogrzeb Julii był udaniem, lecz odbył się rzeczywiście, wiadomość, którą otrzymał Romeo, nie była kłamstwem. A jednak i on – jak Tristan – umarł na skutek fałszu: zobaczył ukochaną w trumnie i zabił się. A Julia – jak Izolda – zmarła na widok umarłego Romea. W tragedii Szekspira powtarza się więc jeden z głównych (choć najciemniejszy i nie poddający się rozumowi) motywów mitu wielkiej miłości: motyw tajemniczego jej pokrewieństwa ze śmiercią. Aby przedstawić go na scenie, aby go przetworzyć z epickiego na dramatyczny, a nie odebrać barwy tajemnicy, niepojętej, podniosłej i groźnej, Szekspir przedstawia śmierć dwojga młodych, wielką miłością związanych, jako los tajemniczy i nieubłagany: jako ciąg pozornych przypadków, zbiegów okoliczności, których logika okazuje się dopiero po katastrofie. Los czy moc przeznaczenia rozumiana jest tu tak samo jak w micie tristanowym. Tyle tylko, że to nie początek miłości, nie spotkanie przyszłych kochanków, lecz koniec i śmierć ich naznaczona jest działaniem losu, posługującego się przypadkiem jak narzędziem. Miłość Romea i Julii stanowi bowiem nieświadome, lecz niepowstrzymane dążenie do śmierci. Do śmierci gwałtownej, samobójczej, więc stanowiącej własnowolne potwierdzenie wyroków losu. Wielka miłość w śmierci znajduje swoje spełnienie najwyższe. Dlatego Romeo, podobnie jak Tristan, mimo szczęścia, które przeżywa, jest uosobieniem smutku, tak o nim mówią jeszcze zanim pojawi się na scenie. A Julia, podobnie jak Izolda, ulegając miłości, ulega sile perwersyjnej, paradoksalnej, niepojętej, bo przecież kocha kogoś, kogo nienawidzi. Jako wroga z racji rodowych i rodzinnych, takich samych jak racje Izoldy.

Podobnie jak w micie tristanowym, ta miłość, wybuchła z nienawiści, przemieniona nagle w swoje przeciwieństwo, ma sens społeczny, ma wagę i znaczenie polityczne. Może stanowić o zakończeniu krwawych rozpraw, może być gwarancją pokoju. Przecież tylko dlatego ojciec Laurenty pomaga kochankom i bierze udział w miłosnej intrydze: nie z sympatii, litości czy współczucia, lecz z wyrachowania. Tak oto w tragedii Szekspira wielka miłość pokonuje wszelkie przeszkody: polityczne, prawne i moralne, bo wznosi się ponad rywalizację wspólnot rodowych, ponad wzajemne, wynikłe stąd zbrodnie, ponad zawinioną wzajemnie śmierć

najbliższych, pokonuje oddalenie, które jak w poezji trubadurów, jak w micie tristanowym, tak i tu stanowi doznanie najokrutniejsze, by w śmierci własnej znaleźć nieśmiertelność.

Ale nie jest to, jak w micie prowansalskim i w micie tristanowym, miłość występnych kochanków, cudzołożna i łamiąca samą swą wielkością nakaz wierności małżeńskiej. To miłość małżonków, legalna, poświęcona. I tym bardziej przez to obciążająca porządek społeczny dorosłego świata. Bo jest to miłość i małżeństwo dwojga niedorośliwych. Niedorośliwych mianowicie do zgody na ten świat, a przez swoją śmierć niedorośliwych na zawsze. Szekspir włączył tedy do europejskiego mitu miłosnego nowy element: nie znaną trubadurów i Tristanowi identyfikację miłości, niedojrzałości i sprzeciwu, kontestacji. Był to sprzeciw nie tylko wobec świata zbrodniczej nienawiści politycznej, lecz także wobec odziedziczonych mitu miłosnego, a raczej wobec tego, co z niego zrobiła długa już tradycja literacka, a zwłaszcza kult nieżyjącego od dawna Petrarke: literacką konwencję. Szekspir wraca do źródeł i odkrywa na nowo w swej miłosnej tragedii żywe źródła poetyckiego mitu miłosnego, przejmuje te formy poetyckie, takie jak alba, tenso, planh, kancona, serenada, w których wielka miłość, wynalazek trubadurów sprzed kilkuset już lat, dopiero zaczynała się wyrażać.

Kilkadziesiąt lat później, w roku 1637, ów przez trubadurów stworzony i nierozzerwalny odtąd związek miłości i pieśni, przejął inny wielki dramat miłosny: arcydzieło Corneille'a – *Cyd*. Ale duch liryki, a więc pieśni, śpiewania, duch muzyki przenika ten utwór w stopniu o wiele mniejszym niż opowieść o Tristanie, niż tragedię Romea. Ogranicza się do paru monologów. *Cyd* Corneille'a przejmuje jednak mit wielkiej miłości we wszystkich jego aspektach, wytworzonych w długiej już jego wędrówce przez stulecia: identyfikację miłości i poezji, czy też co najmniej zdolności pięknego wyrażania uczuć miłosnych, niezwykłą siłą namiętności miłosnej, nie zaspokojonej i nie ugaszonej, a tym większej, im większe są przeszkody na jej drodze, a zwłaszcza najokrutniejsza: oddalenie. W *Cydzie*, jak u trubadurów, jak w opowieści o Tristanie, jak w tragedii Romea, oddalenie to ma charakter nie tylko fizyczny, lecz i społeczny, i moralny. Rodryg, podobnie jak Tristan, jak Romeo, musi opuścić ukochaną, uciekać, ukrywać się, ale oddziela kochanków również i to, że należą do wrogich sobie rodów, czyli formacji politycznych. Więcej: dzieli ich zbrodnia. Podobnie jak Tristan, jak Romeo, Rodryg także jest zabójcą kogoś, kto ukochanej jest bliski. Odnajdujemy więc w *Cydzie* także i ten tajemniczy motyw mitu wielkiej miłości: że skojarzona jest ze swoim przeciwieństwem – z nienawiścią, że się z nienawiścią musi zmierzyć.

Tak zaczęła się miłość Izoldy i miłość Julii. Miłość Szimeny inaczej: zaczęła się od szczęścia. Niestety, właśnie wtedy, kiedy Szimena cieszy się radosną wieścią, że ojciec zgodził się na jej małżeństwo z ukochanym, rody ich rozdzieliła nienawiść. Doszło do śmiertelnej obrazy, śmiertelnej naprawdę: wedle obyczajów dworu mogła ją zmazać tylko krew. Rodryg musi zastąpić swego schorowanego ojca i wyzwać na pojedynek ojca ukochanej. Wyzywa go i zabija. Po czym prosi ją, aby mu zadała śmierć swą własną ręką. Ale Szimena odmawia w imię jej z kolei obowiązku wobec ojca, zabitego przez kochanka. Nie może zadowolić się takim pozorem pomsty, takim fałszem. Rodryg spełnił swój obowiązek, niechaj i ona go spełni. Czy inaczej byłoby siebie warci? Czy inaczej mogliby kochać się wzajemnie, w uwielbieniu i zachwycie dla swych niepospolitych przymiotów duchowych? Szimena nie przebaczy Rodrygowi właśnie dlatego, że kocha go miłością wielką, wzniosłą, łamiącą wszelkie konwenanse, przyziemną logikę, pospolite obyczaje. Będzie domagać się u króla śmierci Rodryga właśnie dlatego, aby być godną jego miłości. Skoro obowiązuje ją nienawiść, ona spełni obowiązek nienawiści, aby Rodryg mógł ją kochać równie wielką miłością.

Jak widać, dialektyka miłości i nienawiści ma w tym utworze inny charakter niż w opowieści o Tristanie, niż w tragedii Romea. Nie zastajemy tu kochanków rozdzielonych przez nienawiść rodów, którą później miłość ich usunie, lecz przeciwnie: ta nienawiść wybucha dopiero na

naszych oczach. Miłość Szimeny i Rodryga nie wynika, jak miłość Izoldy, jak miłość Julii, z przemienionej w swe przeciwieństwo nienawiści, lecz wejść musi z nią w stan rywalizacji, by tak rzec, cierpieć stan ambiwalencji i rozterki tragicznej. Nie pomścić znieważonego ojca to małość, nikczemność, oznaczałoby to – nie być godnym miłości Szimeny. Nie domagać się odwetu za zabójstwo ojca to małoduszność i słabość, oznaczałoby to – nie być godną miłości Rodryga.

Czy ten dylemat może rozwiązać śmierć? Nie. To pierwsza, wielka odmiana, którą do europejskiego mitu wielkiej miłości wprowadza *Cyd Corneille'a*: miłość i śmierć zostają rozdzielone i przeciwstawione. Albowiem *Cyd Corneille'a* to dramat o wielkiej miłości nie-sprzecznym z Rozumem, który jest filozoficzną zasadą tego świata. Idea czy marzenie kochanków Szekspira o śmierci wspólnej, jako najwyższym, mistycznym, irracjonalnym spełnieniu miłości prawdziwie wielkiej, u Rodryga i Szimeny nie pojawia się wcale. Szimena nie chce ani swojej śmierci, ani śmierci kochanka, choć o jego śmierć musi zabiegać, Rodryg prosi Szimenę o śmierć, ale jako akt sprawiedliwości, a nie mistycznego zjednoczenia, myśl o wspólnym samobójstwie nie pojawi się nigdy. Albowiem Szimena i Rodryg, inaczej niż Romeo i Julia, są w zgodzie z tym światem, akceptują świat, w którym żyją, śmierć jest dla nich jedną z możliwości rozumnego rozwiązania konfliktu, może być co najwyżej wymaganiem kodeksu honorowego, ale nie mistyczną, intymną, tajemniczą perspektywą miłości. Los posługujący się pozornie przypadkowym zbiegiem okoliczności, jak w micie tristanowym i jak u Szekspira, nie ma nad nimi mocy. I w końcu staje się tylko to, czego chce wielką miłością wiedzona para niezłomnych kochanków: ich wola opanowuje świat.

Stanowi to drugą wielką zmianę w obrębie europejskiego mitu humanistycznego: skojarzenie wielkiej miłości i wielkiej polityki nie przynosi osobistego nieszczęścia, klęski, śmierci, jak w micie tristanowym, jak u Szekspira, przeciwnie, *Cyd Corneille'a* przedstawia wielką miłość jako zdolną do rozumnego rozwiązania tragicznego konfliktu miłości i honoru właśnie przez jej skojarzenie z wielką polityką. Rodryg staje się Cydem, wielki kochanek przemienia się w wielkiego bohatera, na nowo staje się godny wielkiej miłości Szimeny i swojej, konflikt tragiczny zostaje rozwiązany, tragedia „kończy się dobrze”, zgodnie z Rozumem, który rządzi tym światem, zgodnie z rozumną wolą wielkich ludzi. *Cyd Corneille'a* ukazuje wielkość człowieka jako zdolność do wielkiej miłości erotycznej i do wielkiej odpowiedzialności politycznej, ale w obrazie jego zwycięstwa, rozwiązującego szczęśliwie tragiczny konflikt (tak nieszczęśliwy w micie tristanowym, jak i w tragedii Romea) między wielką miłością i wielką polityką, by tworzyć perspektywę życia, a nie śmierci. Odpowiadało to w pełni najgłębszym potrzebom ideologicznym formującego się podówczas systemu monarchii absolutnej. Ale w obrębie europejskiego mitu humanistycznego było zmianą poważną.

Następną charakterystyczną modyfikacją, także odpowiadającą potrzebom ideologicznym ówczesnej władzy absolutnej, był powrót do tragizmu, do pojmowania wielkości człowieka, jako tragicznego konfliktu miłości i polityki, tych dwu jej najwznioślejszych rękoma. Najwspanialszym przykładem w tym względzie jest *Berenika*, arcydzieło Jeana Racine'a, napisane w kilkadziesiąt lat po *Cydzie* (w roku 1670). Idzie tu pozornie o to, że dwoje ludzi, którzy się kochają, musi się rozstać, bo wymaga tego racja stanu. Ale konflikt nie na tym polega. Jego siłą sprawczą jest świat wewnętrzny królowej Bereniki i cesarza Tytusa, ich koncepcja samych siebie, by tak rzec. Koncepcja osobowości własnej na miarę absolutu i na tę miarę przeżycie wzajemnego stosunku tak nadzwyczajnych osobowości: miłość, najbardziej ludzkie uczucie, aspirująca ku temu, co ponadludzkie, niepospolite, wyjątkowe; sprawowanie władzy nie jako powinność uprzywilejowanych, lecz jako wymaganie moralności absolutnej, atrybut wielkości duchowej. Dlatego wyrzeczenie się władzy oboje traktują jak wyrzeczenie się tej wielkości, a więc upodlenie i zdradę, ruinę własnej osobowości, ucieczkę, nikczemność, wyrzeczenie się siebie samego. Tytus, który zrzeknie się władzy, aby móc poślubić Berenikę,

przestanie być olśniewającym Tytusem, stanie się kimś niepozornym i obcym. Berenika, pozbawiona swego królestwa, gdyby poślubiła Tytusa, nie będzie już zachwycającą, dumną Bereniką, lecz zwykłą, zakochaną, obcą dziewczyną. Oni bowiem kochają się jako ludzie wielcy, a nie jako ludzie pospolici. Wielkość ich miłości jest tak samo absolutną koniecznością, jak ich królewska godność. W takim świecie duchowym żaden kompromis nie jest możliwy. Nie można niczym zapłacić ani za spełnienie miłości, ani za to, żeby przestała istnieć. Tytus i Berenika ani nie mogą przestać się kochać, ani nie mogą przestać być władcami. Gdy okazuje się, że świat, którym rządzą, buntuje się i nie uzna, nie chce, nie może uznać pogodzenia tych dwu na miarę absolutu moralnego przeżywanych postaw, pozostaje im tylko rozstanie.

Nie mogąc zrezygnować ani z wzajemnej miłości, ani z godności władców, wstępują dobrowolnie w to niezwykle osamotnienie, które wyznacza absolutną wolność wewnętrzną i jest atrybutem wielkości duchowej. A przecież możliwość kompromisu istnieje ciągle aż do końca. Świat wewnętrzny Bereniki i Tytusa okazuje się takim, jak go tu opisaliśmy, dopiero gdy przebrzmiają ostatnie słowa tragedii. Nie wcześniej. Do ostatniej chwili, do końca bierze udział w rozwoju wydarzeń młody Antioch, którego nieszczęśliwa miłość do Bereniki nie ma w sobie nic z wielkości, ale uporczywie podtrzymuje możliwość kompromisu: miłość Bereniki do Tytusa mogłaby okazać się tylko taka, jaką żywi do niej Antioch, a upadki jej rozpacz i wzloty jej nadziei mogłyby nie przekroczyć duchowej granicy, którą wyznacza postawa Antiocha, opiekuńcza wierność nie odwzajemnionych uczuć. Albowiem to, o czym czytelnik czy widz wie od samego początku, Berenika rozumie dopiero na końcu. Mianowicie, że Tytus, w chwili gdy gra się zaczyna, jest już daleko poza tą granicą, że osiągnął wielkość tragiczną, jeszcze zanim gra tragiczna się zaczęła. Lecz by mógł na tych wyżynach pozostać, trzeba, by i Berenika tam dotarła. Tylko wówczas niepospolita wielkość ich miłości, o której oboje są tak przekonani i która stanowi najgłębszy sens ich życia, może okazać się rzeczywistością i prawdą. Czymże bowiem byłaby ich miłość, gdyby Berenika opuściła Tytusa przekonana, że została oto odepchnięta? Czym byłaby ta miłość, gdyby Berenika, rozumiejąc już wszystko, popełniła samobójstwo? Nie tragedią, lecz pomyłką. Nie wzlotem ku wielkości, lecz nieszczęściem. Berenika nie może nie być równa Tytusowi. Jeżeli ma się spełnić na miarę absolutu pojęty sens i wartość ich egzystencji, jeśli ich wzniosła koncepcja własnej osobowości nie ma okazać się kłamstwem, Berenika musi osiągnąć wyżyny tragizmu, stać się prawdziwie i najgłębiej tragiczną postacią. Ale tragizm wedle Jeana Racine'a jest już, jak widzimy, czysto wewnętrzną sytuacją, dzieje Bereniki i Tytusa to dzieje ich dusz, nie wydarza się tedy nic poza dialogiem, który sprowadza i wyraża zmianę, jaka się dokonuje w głębi ich niezwyklej osobowości i pomiędzy nimi.

Tak oto europejski dramat renesansowy, barokowy, klasyczny dokonuje powolnej przemiany humanistycznego mitu wielkości człowieka od młodzieńczej kontestacji Romea i Julii, poprzez przemianę kochanka w Cyda, wielkiego, zwycięskiego wodza, do samotnej wielkości duchowej Bereniki i Tytusa. Ale jest to także przemiana samego dramatu: od bogatej akcji u Szekspira do wymiany tylko słów u Racine'a. Od widowiska, pełnego pojedynków, przyjęć dworskich, schadzek, narad, posługującego się, jak u Szekspira, wieloma zmieniającymi się ustawicznie miejscami akcji, trzydziestoma postaciami dramatu, a także chórem, a również tłumem „mieszczan Werony, krewnych obu domów, masek, strażników, policji i dworu księcia”, ale już tylko dwunastoma postaciami u Corneille'a, i niewieloma miejscami akcji, gdzie wszystkie zdarzenia dzieją się za sceną, aż do trzech osób dramatu u Racine'a, jeśli nie liczyć trojga „konfidentów”, służących tylko do „dawania repliki”, gdzie wystarczy jedno miejsce akcji, a na scenie nie dzieje się nic, nie ma zdarzeń innych niż te, które zachodzą we wzniosłych duszach dwojga niezwyklej, królewskich kochanków. Europejski mit humanistyczny potrzebował zrazu widowiska, by w końcu poprzestać na dialogu. Oznacza to, że w obrębie tego gatunku teatru, który nazywamy teatrem dramatycznym, symbioza teatru i literatury za-



częła tracić swój zrównoważony charakter mutualistyczny, literatura zaczęła wypierać widowisko sceniczne, zyskała przewagę, zaczęła dyktować warunki. Jakże? Narzucając model teatru, wywiedziony z tradycji antycznej, choć w czystej postaci zrealizował go raz jeden i w sposób jak dotychczas nieprześcigniony właśnie Jean Racine w swojej *Berenice*.

Model ten nazwano „dramatem-absolutem”. Charakteryzuje się on sześcioma następującymi cechami wyróżniającymi: nie odnosi się, nie pokazuje, nie cytuje autora, tak jakby go nie było, przedstawia wyłącznie postacie dramatu; nie odnosi się do widza, ignoruje go, tak jakby go nie było; przedstawia tylko siebie samego, bez żadnych odniesień do czegokolwiek, co było przedtem, co jest obok, co będzie potem; zna tylko czas teraźniejszy, czas swego dziania się, ten, kiedy jego akcja się odbywa; zna tylko jedno miejsce, a mianowicie to, gdzie się właśnie odbywa; zna tylko jedną akcję: dialog między postaciami. Jak z tego wynika, dramat-absolut chce być jedynie unaocznieniem stosunku między postaciami i przemian tego stosunku, przedstawiać coś, co dzieje się jakby „między” postaciami, w jakiejś przestrzeni intersubiektywnej, w jakiejś przestrzeni duchowej.

Jaki model teatru tkwi w takim niezwykłym modelu dramatu? Bo że jest to model lansowany przez europejski klasycyzm siedemnastowieczny z jego postulowaną jednością czasu, miejsca i akcji jako kryterium i miarą doskonałości, to widać gołym okiem. Co kryje się pod tym? Owszem kryje się coś: gra sceniczna jako rodzaj obrzędu, teatr jako rytuał. Wyłączność czasu teraźniejszego w dramacie-absolutie to przecież istota tzw. czasu sakralnego, właściwego obrędom kultowym, kiedy przed oczami uczestników (a nie widzów-podglądaczy) sprowadza się mityczne postacie bohaterów, uosobione przez aktorów, uosobione, a nie pokazywane, tj. przedstawiane na zimno i z dystansem. A to znaczy, że postacie dramatu-absolutu to postacie charyzmatyczne, naznaczone tajemniczym jakimś darem boskim. Rzeczywiście: dramat-absolut to dramat postaci uosabiających duchową wielkość człowieka, dokonujących na scenie teatralnej czegoś, co w wieku dwudziestym słusznie nazwano „obrzędową konkretyzacją” humanistycznego mitu wielkości człowieczeństwa.

To właśnie ten model symbiozy literatury i teatru został zniszczony przez naturalizm z jego całkowicie odmienną koncepcją człowieka, a więc i postaci scenicznej. Był to mianowicie ideał człowieka przeciętnego, pospolitego, a nie żadnego charyzmatycznego, tragicznego, wzniosłego bohatera. Ideał wynikający z nastawienia antymitologicznego, trzeźwego, realistycznego. Dokończyła tego zniszczenia awangarda, kompromitując słowo jako tworzywo teatralne. Wszystko to jednak, jak twierdzą krytycy niemieccy, amerykańscy i włoscy, nieprędko zostało w Europie zauważone. A to dlatego, że omawiany model cieszył się ogromnym prestiżem i był namiętnie, acz z coraz mniejszym powodzeniem realizowany aż do połowy dwudziestego wieku. Nie rozumiano właściwie, dlaczego to powodzenie się zmniejsza. Nie umiano dostrzec sprzeczności między naturalistyczną estetyką, której hołdowano, a klasycznym modelem teatru dramatycznego, który uprawiano. Stąd i trudność w poprawnym rozumieniu w ogóle zjawiska teatru. Wiara w uniwersalną wartość modelu klasycznego narzucała bowiem pomyłone pojęcie jego struktury. Za strukturę teatru uznawano mianowicie strukturę przedstawienia teatru dramatycznego, stanowiącego tylko pewien gatunek teatralny, wykształcony w Europie. Do tej pomyłki walenie przyczynił się dwieście lat temu pewien wielki francuski filozof, pierwszy po Platonie nieco głębiej filozofujący o teatrze. Nazywał się Denis Diderot.

## Rozdział trzynasty

### *Ten europejski model teatru wytwarza taką strukturę przedstawienia teatralnego, dzięki której widownia staje się publicznością teatralną*

Jak łatwo było zauważyć, powolna ewolucja europejskiego teatru dramatycznego, albo inaczej mówiąc – ewolucja typu symbiozy dwu różnych dziedzin sztuki, jaką teatr ten stanowi, miała także i ten skutek, że klasyczny teatr dramatyczny stał się teatrem analizy postaci, teatrem portretu wielkiego człowieka, to jest psychologicznego, moralnego, ideologicznego wnętrza jego indywidualnej duszy. Do tego zmierzała literatura dramatyczna w swoich próbach realizacji „dramatu-absolutu” jako modelu idealnego. Sądzono, że model ten najbardziej odpowiada ideologii humanistycznej i najlepiej umie wyrazić wielkość moralną czy duchową człowieczeństwa. Ale skutkiem tego klasyczny teatr dramatyczny coraz mniej był widowiskiem, coraz bardziej psychologicznym studium indywidualnej postaci ludzkiej. U Szekspira postać tę charakteryzowały liczne i skomplikowane jej związki ze światem dookolnym, który trzeba było jakoś przedstawić na scenie, u Racine’a postać tę charakteryzuje już tylko to, co i jak ona mówi, czyli jej udział w dialogu. Wystarczy tedy przedstawić tylko ją samą.

Dawało to nowe szanse aktorstwu, nową siłę w jego współżyciu i rywalizacji z poetą dramatycznym, kryło jednak w sobie nie dostrzeżone aż do początku dwudziestego wieku zarzewie konfliktu, o którym już mówiliśmy. Ale w jaki sposób aktor teatru dramatycznego buduje postać sceniczną? Jak i z czego ją tworzy?

Pytanie to postawił Denis Diderot w swoim słynnym *Paradoksie o aktorze* (rok 1778), przekonany, że przedstawienie teatralne nie jest rodzajem interakcji między rzeczywistością, działaniami mimetycznymi i widzami, lecz komunikacją :między rzeczywistością, poetą i aktorem. A więc między trzema modelami postaci ludzkiej: naturalnym, poetyckim i scenicznym. Lecz, zdaniem Diderota, jest to komunikacja jednokierunkowa: od świata rzeczywistego i człowieka stworzonego przez naturę do świata poetyckiego i poetyckiego portretu człowieka i dopiero stąd do świata scenicznego, do postaci stworzonej przez aktora. Źródłem przedstawienia teatralnego jest więc literatura, a nie rzeczywistość. Ona stanowi źródło tylko dla literatury, a dla teatru jedynie pośrednie. Materiałem aktorskim postaci sceniczej jest poetycki portret, a nie obserwacja rzeczywistości, którą „naśladuje” poeta. To poezję, a nie rzeczywistość przekazuje artysta sceny. Ruch Wielkiej Reformy pod naporem naturalistycznych i antynaturalistycznych postaw artystycznych i polemik, lecz przede wszystkim z powodu własnych, znanych nam już postulatów, inaczej wyobrażał sobie strukturę przedstawienia teatru dramatycznego. Dla niego była ona znacznie bardziej skomplikowana, ponieważ między światem rzeczywistym i postacią „człowieka stworzonego przez naturę” oraz światem poetyckim i portretem poetyckim człowieka a światem scenicznym i postacią stworzoną przez aktora postawiony został autor przedstawienia i jego wola, jego akt twórczy: reżyser-inscenizator.

Uznano także, iż rzeczywistość to już nie tylko człowiek stworzony przez naturę, lecz również ukształtowany przez kulturę, filozofie, ideały, wierzenia, przekonania. A świat poetycki zaś to przecież świat fikcji literackiej, a więc użytej konwencji, estetyki, stylu w portretowaniu postaci człowieka. Na scenie zaś powstawać może postać, wprawdzie wzięta z portretu poetyckiego, lecz niejednokrotnie realizowana wedle odmiennej konwencji, estetyki i stylu. Nie mówiąc o tym, że stwarza ją ostatecznie dopiero fizyczna postać aktora. Od niej przede wszystkim zależny jest portret człowieka jako postaci sceniczej.

Między tak rozumianymi elementami struktury przedstawienia teatru dramatycznego zachodzi skomplikowana interakcja. Na świat sceniczny oddziałuje tyleż świat fikcji literac-

kiej, której materiałem jest rzeczywistość, co i bezpośrednio świat rzeczywisty. Ale także i reżyser ukształtowany z kolei tyleż przez rzeczywistość, co przez literaturę, lecz ponadto także i przez świat sceniczny, z którym ma do czynienia. Świat sceniczny zaś oddziałuje i na literaturę, na świat fikcji literackiej, który z kolei wpływa przecież nie tylko na reżysera, lecz i na cały świat sceniczny, na aktorów przede wszystkim. Sceniczna postać człowieka zależy bezpośrednio od fizycznej postaci aktora, ale również od wyobraźni literackiej twórcy jej poetyckiego portretu, one zaś obie od przyjętej konwencji, estetyki, stylu, na co znowu wpływ ma świat rzeczywisty poprzez racjonalizujące go filozofie, ideały, wierzenia i przekonania, oddziałujące także i na reżysera, od którego wyobraźni zależy aktor, a ta wyobraźnia kształtowana jest przecież także przez konwencje, estetyki i style. Lecz postać sceniczna już stworzona, a zwłaszcza ciąg tych postaci, tradycja ich typów scenicznych, sama również oddziałuje i na wyobraźnię literata – poprzez modyfikację konwencji, estetyk i stylów, i na rzeczywistość – poprzez interpretujące ją filozofie, i na reżysera – poprzez filozofie, konwencje, poprzez literaturę, teatr i samą wreszcie daną mu do dyspozycji fizyczną postać aktora.

Cóż za galimatias! Pozorny jednak. Mamy tu do czynienia z niezmiernie skomplikowanym systemem interakcji, czyli ze strukturą dynamiczną, a więc nie dającą się prosto przedstawić w statycznym z natury opisie słownym, czy też w rysunkowym schemacie. Widać jednak z tego wszystkiego, jak to się dzieje, że jeden i ten sam literacki portret człowieka dać może nieskończoną liczbę postaci scenicznych. A dzieje się tak, co więcej, nawet wówczas, gdy wszystko na scenie pozostaje pozornie takie samo, raz na zawsze ustalone przez reżysera i „zafiksowane” przez aktorów. Wszystkie bowiem fazy komunikacji między postaciami scenicznymi, światem poezji dramatycznej i światem rzeczywistym, wszystkie interakcje zachodzące między nimi, przebiegają na żywo, są procesem odbywającym się na nowo za każdym razem, gdy przedstawienie jest dawane, i za każdym razem nieco inaczej. I tu pojawia się nowy, pomijany często, czynnik strukturalny przedstawienia teatralnego: publiczność na widowni. Oddziałuje ona na całą tę dynamiczną strukturę, jaką jest przedstawienie, które ogląda. Oddziałuje, bo przyszła do teatru razem ze swoim aktualnym rozumieniem rzeczywistości, sztuki i teatru, właśnie oto potwierdzanym albo zaprzeczanym przez spektakl. Również publiczność jest tedy strukturą dynamiczną, nie tylko spektakl. Przedstawienie teatru dramatycznego tedy to dwa dynamizmy i zachodząca między nimi interakcja. Ale interakcja ta zachodzi *n i e* między poszczególnymi widzami i aktorami, *n i e* w płaszczyźnie indywidualnej, lecz zbiorowej: między publicznością jako pewną całością, i aktorami jako pewną całością.

Na czym polega ta całość? Aktorzy w czasie prób mogą wytworzyć między sobą poczucie więzi, polegającej na solidarnej przynależności do zespołu, scementowanego wspólnymi przeżyciami, wspólnym interesem, wspólnym ryzykiem. Powstaje (lub nie) rodzaj wspólnoty o charakterze zamkniętym (bo nikogo tu więcej się nie dopuści), działającej według ustalonego planu (odegranie dramatu) i nastawionej na oddziaływanie na zewnątrz (osiągnięcie sukcesu). Czyli na komunikację. Zespół aktorski pojawia się więc na scenie jako gotowa już wspólnota. Bądź też – przeciwnie – jako luźna, a nieraz i skłócona gromada gwiazdorów czy pseudogwiazdorów. Na widowni – podobnie. Jeżeli publiczność jest homogenna (koledzy z jednej instytucji), stanowi wówczas i ona wspólnotę, kiedy przychodzi do teatru, już gotową, żyjącą i na widowni według zasad wynikających czy to z hierarchii stanowisk, czy to z zależności służbowych, czy to z jakichś obyczajów protokołarnych, wspólnotę zamkniętą wprawdzie, podobnie jak aktorzy na scenie, lecz nastawioną, inaczej niż aktorzy, w znacznym stopniu *n i e* na zewnątrz, na komunikację, lecz raczej na wewnątrz, na siebie samą: taka widownia wystarcza sama sobie. Jeżeli jednak jest to publiczność heterogenna (nie zorganizowana przed przyjściem do teatru gromada obcych sobie wzajemnie), to na widowni łączy ją na razie tylko wspólny cel: obejrzeć przedstawienie. Jest więc – odwrotnie niż publiczność homogenna, a

podobnie jak wspólnota aktorów na scenie – nastawiona przede wszystkim na zewnątrz, na komunikację. Taka widownia, na szczęście dla teatru, aktorów, przedstawienia, nie wystarcza sama sobie. Dlatego łatwiej poddaje się działaniu spektaklu. A działanie to polega na tym, że spektakl usiłuje wytworzyć na widowni więzi emocjonalne, które mnożąc się i powtarzając, stopniowo przemieniłyby publiczność, stanowiącą zrazu luźną gromadę, w prawdziwą, choć tylko na jeden wieczór, na czas trwania przedstawienia, wspólnotę ludzką: „wspólnotę jednego wieczoru”. Więzy emocjonalna, łącząca te wspólnotę, powstawać może w trojaki sposób. Bądź gdy jakaś prawda znana, lecz osobnicza, indywidualna, okazuje się, dzięki przedstawieniu, własnością wspólną; bądź gdy jakaś prawda wspólna, lecz nigdy nie wyrażona publicznie, zostaje przez spektakl publicznie wyznana; bądź gdy jakaś nowa prawda zostaje odkryta przez spektakl i przyjęta na widowni, czyli gdy następuje wspólne rozpoznanie rzeczywistości w teatralnym, scenicznym „akcie mimetycznym”, którym (jak chce Arystoteles) jest oglądane przedstawienie.

Wyliczone interakcje widowni i sceny dają się złożyć w cztery możliwe kombinacje. Na widowni publiczność homogenna, stanowiąca wspólnotę zamkniętą, na scenie zespół nie stanowiący wspólnoty: interakcji nie będzie. Na widowni publiczność heterogenna, nie stanowiąca wspólnoty, na scenie zespół nie stanowiący wspólnoty: interakcja będzie kaleka. Na widowni publiczność homogenna, stanowiąca wspólnotę zamkniętą, na scenie zespół stanowiący wspólnotę zamkniętą: interakcji nie będzie. Na widowni publiczność heterogenna, na scenie zespół stanowiący wspólnotę zamkniętą: interakcja jest możliwa, i wytworzy na widowni „wspólnotę jednego wieczoru”, otwartą (zdolną do przyjęcia każdego, póki trwa), polegającą na uczestnictwie w emocji zbiorowej, stanowiącej szczególną postać tego, co w estetyce nazywa się przeżyciem estetycznym. Wytwarza się ono na teatralnej widowni pod wpływem spektaklu niekiedy na przekór odrębnościom klasowym, środowiskowym, obyczajowym, i bez względu na różnice wykształcenia, kultury, tradycji, doświadczenia, a niekiedy jednak zgodnie z podziałami społecznymi, jako wspólnota znanych z góry opinii i postaw, a czasem jako wyraz potrzeb emocjonalno-myślowych, odkrytych nagle czy niespodziewanie wytworzonych przez spektakl.

Zrozumiałe tedy, że przeżycie estetyczne wywołane przez teatr niełatwo poddaje się analizie, a nawet zwykłemu opisowi, skoro polega (w odróżnieniu od innych przeżyć estetycznych) na uczestnictwie w emocji zbiorowej, stanowiąc jej część nieodłączną. Toteż refleksja o spektaklu teatralnym od stuleci napotyka charakterystyczne trudności. Są to przede wszystkim trudności w formułowaniu opinii o spektaklu: paradoksalność sądów wartościujących i ocen, notoryczna miałość intelektualna recenzji teatralnych, zadziwiająca rozbieżność samych opinii, jak i rozbieżność opinii i powodzenia u publiczności. Są to następnie trudności w interpretacji sukcesów, a nawet długotrwałych sukcesów przedstawień opartych na literaturze miernej, pozbawionej żywotności, czyli zdolności trwania samodzielnego w żywej kulturze (np. dramat mieszczański Oświecenia). Są to wreszcie znane nam już trudności w znalezieniu skutecznej metody zapisu przedstawienia teatru dramatycznego: ani taśma filmowa, ani opis słowny, ani tzw. post-zapis egzaminu, jak wiadomo, nie zdały. Poznać i rozumieć przedstawienie teatralne, które nie jest dziełem sztuki takim jak poemat, symfonia, obraz, rzeźba, lecz szczególną artystyczną strukturą dynamiczną, można bowiem tylko przez uczestnictwo, przez udział osobisty w wytworzonej, swoistej wspólnotcie duchowej, powstającej w toku skomplikowanych i niełatwych do wywołania procesów interakcji teatralnej. Toteż aby zrozumieć takie zdarzenie, trzeba brać w nim udział autentycznie, to znaczy poddać się owym procesom. Krytyk teatralny musi być najpierw zwykłym widzem, na takich samych prawach jak inni, a nie zjawiać się na widowni jako czyjś rzecznik, sędzia czy arbiter. Na takich samych prawach,

lecz ze świadomością podwójną, bo wzbogaconą o krytyczną, czujną, fachową obserwację wszystkich elementów zdarzenia: siebie samego, widowni i sceny.

Jest w tym coś ze znanej socjologom „obserwacji uczestniczącej”, lecz i coś więcej. Nie idzie tu bowiem jedynie o opis, lecz o sąd. Będzie to zawsze sąd paradoksalny: subiektywny, bo dotyczący własnego przeżycia, lecz obiektywnie opisanego; a równocześnie obiektywny, bo dotyczący innych, a nawet zbiorowości innych, subiektywnie jednak opisanej. Mamy tu więc do czynienia z introspekcją, ale dziwną, bo dotyczącą wspólnego z innymi przeżycia spektaklu. Wartość urobionego na takiej podstawie sądu czy opinii zależy więc nie od żadnego kodeksu, lecz od wartości sędziego: od rodzaju, jakości, oryginalności jego udziału w tym, co osądza: we wspólnocie przeżycia teatralnego, wytworzonej przez spektakl.

Czy jednak wystarczy opisać przeżycie, aby tym samym opisać przedstawienie? Czy może jest ono nie tyle przedmiotem opisu, ile raczej narzędziem, kryterium oceny, sądu, myśli krytycznej? Przeżycie teatralne to pewien rodzaj skojarzeń – intelektualnych i emocjonalnych – wywołanych grą aktorów: rytmami gry prowadzonej przez postacie sceniczne i kontrastami aktorskiego studium postaci. Lecz wywołanych także obecnością, reakcjami, zachowaniem się innych: czasem gęstego tłumu, czasem tylko rozproszonej grupki współwidzów; oznakami ich aprobaty i dezaprobaty, zainteresowania i skupienia, nudy i obojętności, zmieniającymi się ustawicznie, lecz przebiegającymi jako pewien ciągły proces.

Przeżycie teatralne nie musi być świadome siebie samego, ani stanowić podziwu czy smakowania subtelności rzemiosła scenicznego. Od innych przeżyć estetycznych różni się nie tylko tym, że jest reakcją na odmienny bodziec artystyczny, lecz tym, że stanowi skutek uczestnictwa we wspólnocie emocjonalno-intelektualnej, wytwarzanej w toku skomplikowanej interakcji widowni i sceny. Świadome czy nie, jednak od tego przeżycia właśnie zależy aprobata bądź dezaprobata, sposób odczytywania, czyli interpretacja intelektualna, rozumienie i wreszcie ocena, sąd o spektaklu. Od innych widzów krytyk teatralny musi się więc różnić pełnią świadomości tego, co przeżywa.

Społeczną bowiem funkcją krytyki teatralnej jest utrwalanie owej „wspólnoty jednego wieczoru”, która się wytworzyła na widowni i między widownią i sceną. Utrwalanie przez samo uświadomienie jej tym wszystkim, którzy „brali udział”, a także przez powiadomienie o niej tych wszystkich, którzy nie byli obecni, choć mogli, jak i tych, oddalonych już w upływającym czasie, bądź w przestrzeni, którzy udziału brać nie mogli, nie mogą, nie będą mogli. Ale do funkcji tej należy również i demaskacja, denuncjacja, analiza, oskarżenie niedołęstwa spektaklu, który zdołał wytworzyć tylko wspólnotę kaleką, bądź też w ogóle jej wytworzyć nie umiał. W ten sposób krytyka teatralna wytwarza nowe fakty społeczne: intelektualne i emocjonalne następstwa spektaklu w skali społecznej, umożliwiające przekształcenie widowni jednego wieczoru w publiczność teatralną o wiele obszerniejszą niż teatralna widownia: tworzy się kultura teatralna.

## Rozdział czternasty

### *Czym jest ta publiczność, jakie społeczne warunki egzystencji teatru ona tworzy?*

Publiczność teatralną, już nie w rozumieniu widowni jednego wieczoru, lecz w rozumieniu grupy społecznej jakoś teatrem zainteresowanej i dającej temu wyraz, można opisać w rozmaity sposób. Byleby pozwoliło to lepiej rozumieć, jak teatr funkcjonuje jako zjawisko społeczne. Oczywiście bowiem jest, że jeśli w ogóle jako zjawisko społeczne funkcjonuje, to dlatego, że spełnia jakieś potrzeby ludzkie. Jakież?

Gołym okiem widać najpierw, że nie są to potrzeby indywidualne, lecz zbiorowe. Należy do nich przede wszystkim potrzeba wspólnego oglądania i podglądania, a więc podziwu i obserwacji. A wraz z nimi potrzeba wspólnie przeżywanej identyfikacji z oglądanym, podglądanym, podziwianym, obserwowanym przedmiotem, którym jest przeważnie postać, osoba. Wszystkie te potrzeby razem, sprowadzone do wspólnego mianownika, dadzą się nazwać potrzebą uczestnictwa. Na tym polega ich społeczny charakter. Ale co stanowić może źródło psychologiczne tych społecznych potrzeb? Przypuszczalnie to przede wszystkim, co nazywane bywa „instynktem mimetycznym”. Jest to właściwość nie tylko ludzi. Stanowi ona narzędzie bezpośredniego, prymitywnego poznania, lecz także jest niezbędnym narzędziem tego, co zwykło się nazywać procesem socjalizacji jednostki. A więc wychowania. Psychologia wychowania także zna takie naśladowanie zachowań cudzych, które prowadzi do osiągnięcia celu, już przez kogoś osiągniętego. Na przykład określonego poziomu jakiejś sprawności. Jest to właśnie „mimesis”, pójscie śladem, nie mające nic wspólnego z kopiowaniem, imitacją. Teatralna mimesis możliwa jest dzięki wyobraźni i sprawności, określanej jako „histrioniczna”. Jej istotą jest zdolność postrzegania zjawisk i działań jako pewnej wyodrębnionej całości o swoistym rytmie i „naśladowania” ich, powtarzania po swojemu, czyli dokonywania „aktu mimetycznego”. Od niepamiętnych czasów dotyczy to najrozmaitszych zjawisk i działań. Człowiek jest w stanie wszystko potraktować jak spektakl. Może nim być dla niego krajobraz, kłótnia sąsiedzka, plac jarmarczny. Bywa nim pochód wojsk, obrzęd religijny, zawody sportowe. A więc zdarzenia i zjawiska przyrodnicze (naturalne), lecz także ludzkie (kulturowe), pozbawione celu organizacyjnego oraz, przeciwnie, rygorystycznie organizowane.

Zjawiska te, zdarzenia, działania stają się jednak spektaklem dopiero wówczas, kiedy ktoś je za spektakl uzna, potraktuje je jak spektakl i przyjmie w stosunku do nich postawę widza. To znaczy postawę polegającą na wewnętrznym dystansie do obserwowanego zjawiska, ale i na zdolności odkrycia w obserwowanym zjawisku struktury estetycznej (np. proporcji, kolorystyki, rytmów etc.). Oraz na przeżyciu tego odkrycia jako wartości „samej dla siebie”.

Ale traktowanie otaczającego świata jak spektaklu jest specyficznym sądem o tym świecie. Chcąc ten sąd zakomunikować innym i uzasadnić, udowodnić go, trzeba to, co się za spektakl uznało, to znaczy ów spektakl naturalny, umieć wywołać, powtórzyć, zorganizować w sposób sztuczny. I to właśnie jest teatr, sztuka spektaklu. Tworzywem tej sztuki są powszechnie znane i łatwo rozpoznawalne konwencjonalne gesty, wyrażenia, ruchy, mimika, mające charakter znaków, charakter specyficznego języka, narzędzia porozumiewania się. Spektakl teatralny jest więc dynamizmem mimetycznym, implikującym zbiorowego widza w funkcji uczestnika spektaklu i jego współtwórcy. Właśnie dzięki temu wymienione psychologiczne, zbiorowe potrzeby widza, czy raczej widowni, mogą być zaspokajane.

Ponieważ jednak mają one charakter społeczny, tylko wspólnoty społeczne mogą stwarzać właściwe czy sprzyjające warunki ich spełnienia przez teatr. Rzeczywiście: teatr powstał tylko w niektórych antycznych wspólnotach miejsko-religijnych w Europie, potem tylko

w niektórych średniowiecznych miejskich wspólnotach parafialnych, jeszcze później w renesansowych miejskich wspólnotach uniwersyteckich i dworskich wspólnotach arystokratycznych, wreszcie w miejskich wspólnotach inteligentkich nowoczesnego świata przemysłowego.

Ale społeczny charakter i społeczne warunki sztuki spektaklu, sztuki scenicznej, nie przesądzą jeszcze o jej innych, niż zaspakajanie wymienionych potrzeb psychologicznych, społecznych funkcjach. W miejskich ośrodkach handlowych spektakl teatralny łatwo stawał się towarem na sprzedaż, występował w funkcji rynkowej. W dworskich ośrodkach politycznych przedstawienie teatralne bywało narzędziem propagandy politycznej, a w salonach elity – pojawiało się w funkcji pretekstu towarzyskiego, jako temat rozmowy i przedmiot krytycznych popisów krasomówczych. W uniwersyteckich czy uczelnianych ośrodkach wychowawczych sztuka spektaklu teatralnego spełniała funkcję wychowawczą, a w knajpie-kabarecie, instytucji sprzeciwu i kontestacji wartości, funkcję przedmiotu parodii, demaskatorki zakłamania. Wreszcie w lecznicy psychoterapeutycznej sztuka spektaklu teatralnego stawała się lekarstwem, występowała w funkcji zabiegu leczniczego. Ale na tym nie koniec.

Do okoliczności społecznej egzystencji sztuki spektaklu teatralnego należy także presja społeczna wywierana na tę sztukę. Objawia się ona najczęściej jako moda. I to w dwojakim, a całkiem sprzecznym charakterze: bądź jako kult teatru, bądź jako potępienie. I jedno, i drugie może mieć albo charakter autentyczny, albo charakter konwencjonalnego stereotypu. Kult teatru przejawia się w traktowaniu teatru jako „świętyni sztuki”, aktorów jako osoby niezwykle pod każdym względem i dlatego zawsze godne publicznej uwagi, gwiazdorów jako ideały ludzkie na ogół niedościgłe, a dzieła literatury dramatycznej jako arcydzieła co najmniej *in spe*. Z takiego kultu żyje i taki kult podtrzymuje obecnie całe światowe środowisko dziennikarskie, nie tylko dziennikarze wyspecjalizowani. Skutek jest ten, że moda na powierzchowny kult teatru może panować swobodnie i wydawać się czymś głębszym.

Ale moda ta ma jeszcze inny wymiar. Umożliwia traktowanie teatru jako misji, a aktorstwa jako powołania. Oznacza to, że przypisuje się teatrowi i zdolność, i obowiązek naprawiania ludzi, obyczajów, stosunków politycznych, przekonań filozoficznych za pomocą głoszenia prawdy ze sceny teatralnej. To jest właśnie powołanie aktora: głosić prawdę, pokazywać prawdę, demaskować kłamstwo. Wierzy się, że magiczna moc teatru może w tym względzie zdziałać cuda. I na tym tle rodzi się szczególna aura autoaprobaty teatralnej, co więcej, poczucie wyższości. Środowisko teatralne tym łatwiej wyobcowuje się ze społeczności, która mu umożliwiła powstanie i której służy. Często staje się to nie rozpoznaną przyczyną niepowodzeń teatru i jego lokalnej klęski. Wyobcowanie bowiem stanowi naturalną i oczywistą sytuację środowiska teatralnego. Jego odrębność i odmienność przejawiają się przede wszystkim jako zamknięcie się przed obcymi. Wynika to z długowiecznej tradycji. Ludzie teatru traktowani byli jak ludzie tzw. marginesu społecznego, słusznie więc poza społeczność spychani.

Środowiskowe zamknięcie było przez całe stulecia sposobem koniecznej obrony. Dziś już nie jest, ale nie utraciły swej mocy inne jeszcze przyczyny podtrzymujące ową tradycyjną skłonność do względnej izolacji społecznej. Na przykład przyzwyczajenie do sytuacji zawodowej oddzielającej aktora i widownię, przeniesienie tej sytuacji zawodowej na sytuacje życiowe. Albo narzucony przez zawód tryb życia, którego porządek jest odwróceniem, i to koniecznym odwróceniem, porządku panującego w trybie życia innych: aktorzy pracują, kiedy inni odpoczywają, świętują czy bawią się, albowiem pracują właśnie dla odpoczynku, świętowania czy zabawy innych. Wywołane tymi czynnikami zamknięcie środowiska teatralnego przejawia się w większym niż w innych środowiskach zawodowych poczuciu wspólnoty, więzi osobistej, w specyficznym sposobie porozumiewania się, albo też w bardzo intensywnym zainteresowaniu robotą, dziełem teatralnym, fachowymi problemami.

Przejawem zamknięcia jest również bardzo silne poczucie więzi z tradycją teatralną, autorytetem poprzedników, autorytetem starszych. Wiąże się to z faktem, że tradycja zawodowa w zakresie teatru daje się przekazywać tylko ustnie, polega na pamięci. Stąd też silne w środowisku teatralnym poczucie hierarchii wewnątrzśrodowiskowych autorytetów zawodowych. Ale w środowisku teatralnym postawy umysłowe, moralne, ideowe kształtują się także pod wpływem antynomii i sprzeczności, właściwych, a często i nieodłącznych od życia zawodowego ludzi teatru. Warunki tego życia sprawiają, że takie pojęcia jak godność, kariera, moralny sens życia, model życia, są w środowisku teatralnym rozumiane i przeżywane jako wartości ambiwalentne.

Pojęcie i poczucie godności własnej i środowiskowej podszyte jest dumą, że się przynależy do instytucji dawnej, istniejącej od tysięcy lat, lecz w równej mierze godność ta zależy od zaspokojenia potrzeby poklasku. Pojęcie kariery jest w środowisku teatralnym z jednej strony związane z sukcesem artystycznym, mierzonym opinią środowiska zawodowego, jako jedynie prawomocną, lecz z drugiej strony wiąże się ono także z popularnością, której miarę wyznaczają właśnie ludzie spoza środowiska zawodowego, „cywile”, ludzie z zewnątrz. Moralny sens życia zależy tyleż od zaspokojenia ambicji tworzenia sztuki o wartościach długotrwałych, ważniejszych, większych niż potrzeby chwili bieżącej, co od zaspokojenia ambicji całkowicie odmiennej: osiągnięcia zadowolenia tu i teraz, właśnie w chwili bieżącej, boć przecie po dziełach teatralnych nie zostaje nic prócz wspomnienia. Model życia podlega ciśnieniu bądź potrzeby stabilizacji w zespole odnoszącym sukcesy, bądź odwrotnie: potrzeby zmiany, od której zależy może szybkość i pełnia kariery osobistej. Tym bardziej że każdy wieczór, zwłaszcza dla teatru objazdowego, przynosi doświadczenie różnorodności, a nawet radykalnej odmienności środowisk społecznych, dla których się pracuje. Publiczność premierowa, publiczność zwykła, publiczność młodzieżowa, publiczność wiejska, publiczność urzędnicza, publiczność robotnicza, publiczność studencka – to wielkie różnice nie tylko w gustach, potrzebach umysłowych i obyczajowych, wykształceniu i doświadczeniu artystycznym, obyciu ze sztuką, ale także poziomu życia, potrzeb i ambicji, więc nawet i samego sposobu zachowania się w teatrze.

Doświadczenie dysproporcji społecznych jest dla środowiska teatralnego czymś szczególnie trudnym i przejmującym: co wieczór stawia ono pod znakiem zapytania wartość własnej pracy i ambicji, co wieczór inaczej ten znak zapytania, tę wątpliwość formułuje. Bo sztuka teatru, w przeciwieństwie do innych dziedzin artystycznych, jest sztuką bezpośredniego obcowania ludzi. W Polsce sztuka teatru znalazła się w szczególnej sytuacji społecznej, wynikającej z faktu, że teatr stał się tutaj instytucją narodową w momencie, gdy samo istnienie narodu zostało zagrożone. Dlatego w polskiej tradycji teatralnej utrzymuje się nadal znamieną identyfikacją: teatr i naród, naród i teatr. Identyfikacja gdzie indziej zupełnie niezrozumiała, a świadcząca o przekonaniu, że istnienie narodu wymaga istnienia teatru, że teatr jest niezbędnym świadectwem istnienia narodu. Jednak zagrożenie bytu narodowego polegało nie tylko na utracie własnej, niezależnej organizacji państwowej: najgroźniejszy był podział, separacja, wcielenie w różne, obce, a odmienne organizacje państwowe. Sprawa jedności, więzi, wspólnoty stała się więc najżywością sprawą Polaków, a wszystko, co tę jedność tworzy, co podtrzymuje więź i wspólne dobro pomnaża, przeszło do tradycji jako wartość bezcenna. I teatr istotnie odegrał na ziemiach polskich taką rolę: kultywował mowę polską, posługiwał się nią publicznie, kultywował literaturę polską, przedstawiał polską twórczość, tworzył wspólnotę narodową i symbolizował ją.

Dzięki tej szczególnej sytuacji społecznej w przeszłości, teatr nie tyle jako sztuka, ile raczej jako instytucja, ma w Polsce szczególne miejsce również i obecnie: jako filar kultury narodowej. Przekonanie to uzasadnia się jednak rzeczywistymi osiągnięciami. Teatr zdołał w



Polsce uczynić z klasyków literatury dobro ogólnonarodowe, ponieważ w ich scenicznej eksploatacji ciągle odnawiał ich interpretację, wywołując spory i polemiki, stworzył także w swoim zakresie kulturę polską na świat, dając przedstawienia najnowszych dzieł dramatycznych obcych, wypracował także nową ideę teatru o nowym kształcie awangardowym, płodną widać, bo zdolną do tworzenia widowisk w bardzo różnych stylistykach, zdobywając tym uznanie międzynarodowe i wywierając przez to wpływ na twórczość artystyczną w skali światowej.

Niemniej kwestia teatru narodowego stała się w Polsce przedmiotem sporów, a nie tylko ambicji. Faktem jest, że teatr narodowy pojęty jako obowiązujący wzór (jak *Comédie Française*) nigdy w Polsce nie powstał, bo istniał on tam tylko, gdzie żywotna była doktryna artystyczna kultywująca naśladownictwo wzoru doskonałego, czyli doktryna klasycyzmu. W Polsce klasycyzm był tworem późnym, miałym i krótkotrwałym. Był raczej epigońskim akademizmem, a co gorsza, stanowił przejaw ugody z oficjalną kulturą zaborców. Stąd też tradycją polskiego teatru narodowego jest, paradoksalnie, teatr antyklasycystyczny, antytradycjonalistyczny.

Jak widać, sytuacja społeczna teatru w Polsce jest jeszcze bardziej paradoksalna niż gdzie indziej, jeszcze intensywniej trawiona charakterystycznymi sprzecznościami. Ale moda na kult teatru nie mija. W zapomnienie poszła moda na potępienie, kiedyś bardzo żywa, zwłaszcza w kręgach kultury protestanckiej, tak zdecydowanie obróconej przeciw teatralizacji kultu religijnego, praktykowanej przez katolicyzm, wierny rzymskiej, barokowej tradycji. Religijnym uzasadnieniem mody na potępienie teatru było, że sztuka teatru to prostytutka, ponieważ aktor sprzedaje swoje ciało, oszukuje przy tym, bo udaje kogoś innego, a ukazując uroki grzechu, wodzi niewinnych na pokuszenie i namawia do grzechu. Wrócimy jeszcze później do tej kwestii.

Tu dodajmy tylko, że, ogólnie biorąc, sytuacja społeczna sztuki teatru, otoczonej kultem, charakteryzuje się, oczywiście, ogromną zależnością od tego kultu, a więc także od publicznej aprobaty społecznej, czyli od reklamy, wyzyskującej wszystko, co się da, aby okazać się skuteczną: plotki, recenzje, skandale, afery, konkursy, nagrody, erotykę, życie rodzinne, choroby, pogrzeby, zboczenia, obyczaje, upodobania, zwłaszcza dziwaczne. Otoczka reklamowego hałasu stanowi obecnie nieodłączną część sytuacji społecznej dzisiejszego teatru na świecie.

## Rozdział piętnasty

### *A kim są aktorzy w tym skomplikowanym splocie struktur i okoliczności społecznych, stanowiącym o egzystencji teatru?*

Jakie w tym wszystkim jest położenie aktorów? Kim oni są? Kim byli? Historia aktora europejskiego zaczyna się w starożytnej Grecji, w szóstym stuleciu p.n.e., w czasie sześćdziesiątej olimpiady i wiąże się z nazwiskiem poety Tespisa. On ponoć pierwszy odezwał się jako postać, o której właśnie szła opowieść. Ale aktor w tym rozumieniu, jako interpretator postaci stworzonej przez poetę, wykonawca roli, jednym słowem, aktor dramatyczny, wyłania się z długich dziejów tancerzy, recytatorów, chórzystów, mimów, którzy tworzyli to, co nazywa się prototeatrem, uprawianym w czasie festynów, igrzysk sportowych, ceremonii rytualnych, nabożeństw, zabaw. Wiemy o nich dzięki wykopaliskom sprzed trzech tysięcy lat na wyspie Lemnos, dzięki rysunkom na wazach, ale także dzięki Homerowi, Platonowi i Arystotelesowi, którzy pisali o poetach-recytatorach i o aoidach, czyli rapsodach, ale także o dojrzałych już przedstawieniach teatru dramatycznego i o aktorze, jako interpretatorze dzieła poety. Dla Arystotelesa przedstawienie teatralne to akcja mimetyczna naśladowująca życie ludzkie, dana w dialogu, dla Platona aktor to ktoś nie tylko zdolny do interpretacji słów poety, bo posługujący się chłodnym, krytycznym rozumem, lecz zarazem ktoś natchniony przez bóstwo, bo działający, niczym szaleniec, pod wpływem gorącej intuicji całkiem pozarozumowej.

Tak więc wraz z pierwszymi wiadomościami o aktorze postawiono w Europie również problem aktorstwa jako sztuki, przeciwstawiając intuicję krytycznej wiedzy, natchnienie – technice wykonawczej, postać – roli, identyfikację aktora z postacią – pokazowi postaci, personifikację – recytacji. Czyli od razu wyróżniając i nazywając po imieniu wszystko, co stanowi problem aktorstwa do dziś. Począwszy od Tespisa ewolucja tej sztuki przebiegała bardzo powoli. Początkowo aktor, poeta i reżyser to była jedna osoba, pamiętajmy jednak, że reżyser jako rzeczywiście autonomiczny zawód pojawił się dopiero w stuleciu dwudziestym, jeszcze Pirandello był reżyserem właśnie jako autor.

Aktor wyodrębnił się i usamodzielniał najwcześniej. W starożytnej Grecji jego zadanie polegało na uobecnianiu, na personifikacji postaci mitycznej, legendarnej czy historycznej. Musiał więc wyglądać inaczej niż wszyscy, musiał być wyodrębniony, wyróżniony. Stąd maska, koturny i kostium. Maska dawała głosowi aktora niezwykłą donośność, uzmysławiała przy tym stan psychiczny przedstawianej postaci, a kiedy ten stan ulegał zmianie, aktor nakładał nową maskę. Koturny nadawały aktorowi wygląd hieratyczny, dostojny, kostium zaś przemieniał go w postać niezwykłą. I o to właśnie w ogóle chodziło: można powiedzieć, że grecki aktor dramatyczny pojawił się po to, aby personifikować postaci niezwykle, wyjątkowe, wielkie. Nawet w swym komizmie. Toteż w starożytnej Grecji aktor cieszył się prestiżem rosnącym, jako celebrans obrzędowej konkretyzacji mitu, jako wysoki działacz państwowy, jako zwycięzca konkursu, więc najlepszy. A zatem fenomenalny, bo technika aktorska, zwłaszcza pamięciowa, wytrzymałość, umiejętności recytatorskie, naśladowcze, pantomimiczne, parodystyczne były wśród starożytnych aktorów greckich wprost niezwykle. Inaczej w starożytnym Rzymie.

Dziwne to, lecz antyczne aktorstwo rzymskie nie poczęło się z naśladowania Greków, lecz z tradycji etruskiej. Świadczą o tym zachowane w nekropoliach etruskich na terenie Włoch polichromie, freski, rysunki, epitafia, a także Liwiusz, wielki historyk, w swoich słynnych *Dziejach*. Tradycja ta to aktorstwo komiczne, wolne od wszelkiego mitu i celebrowania mitu, nie związane z żadnym rytuałem, realistyczne, utrzymujące żywy kontrast między aktorem-komikiem, a aktorem-interpretatorem poezji. A przy tym (nie tak jak w Grecji) było to aktor-

stwo pielęgnujące technikę mieszaną, recytatorsko-śpiewaczo-taneczną, w dodatku zespołową, nie izolującą aktora, samotnego na scenie. Aktorzy rzymscy używali maski, jak greccy, ale była to maska stała, wyobrażająca typ ludzki, typową postać ludzką, schematycznie przedstawianą na cztery tylko sposoby: typ żarłoka, typ skąpca, typ pasożyta i typ gaduły. Aktorzy improwizowali grę sceniczną wokół tematu danego z góry, operując tymi czterema typowymi postaciami. Dość wcześnie stowarzyszyli się w związek aktorów grających za pieniądze, to znaczy zawodowych, a organizacja ich, mieszcząca się w świątyni Minerwy na Awentynie, w stolicy, miała wpływy i znaczenie wcale niepoślednie. Mimo to prestiż aktorstwa w państwie rzymskim systematycznie upadał, aktorów traktowano jak ludzi społecznie zdegradowanych, za kiepskie wykonanie przedstawienia karano ich biciem, otaczała ich aura infamii. A sama sztuka sceniczna ewoluowała nieprzerwanie w kierunku pantomimy, widowiska, wirtuozerii, uciekając od literatury, recytacji, interpretacji postaci, w ogóle od dialogu i słowa. W pantomimie dopuszczano kobiety jako aktorki, uprawiano też teorię pantomimy, publikowano liczne podręczniki sztuki mima.

Nie powstrzymało to jednak niezwykłego, zwłaszcza w czasach prześladowania chrześcijan, zwyrodnienia sztuki scenicznej: zastąpiono ją autentycznym pokazem, jak w cyrku. Tylko że aktor-skazaniec pokazujący ukrzyżowanego naprawdę umierał, a grający Ikara naprawdę zabijał się upadając z wysokości. W tych okolicznościach powstała w Rzymie dla elity literatura tragiczna, utwory dramatyczne przeznaczone przede wszystkim do czytania, jako sprzeciwi wobec wulgarności państwowych, ludowych zabaw widowiskowych. Była to twórczość Seneki, filozofa i poety, zmuszonego przez Nerona do samobójstwa, a mająca po upływie kilkunastu stuleci stać się modelem europejskiej tragedii klasycystycznej.

W okresie europejskiego Średniowiecza sztuka aktorska musiała zacząć wszystko od początku, to znaczy rodzić się na nowo z pieśni, opowiadania, żonglerki i umiejętności linoskoczka, z zawodu wędrownego barda, kształtować się w miejscach kultu, na trasie pielgrzymek, w dniach targów i jarmarków na rynkach miejskich. I w aurze pogardy społecznej oraz potępienia kościelnego. A wobec braku stabilnej publiczności, wytwarzającej się pod wpływem wspólnego celu, jakim jest oglądanie spektaklu, zmuszona do znajdowania ciągle nowych sposobów przyciągania widzów, zwoływania ich, zatrzymywania i skutecznego zabawiania, aby zechcieli zapłacić. Średniowiecze bowiem to epoka powstała po bezprzykładnej katastrofie kultury, jaką był upadek cesarstwa rzymskiego w piątym wieku: ruina miast i życia miejskiego, rozpad wszelkich dawnych instytucji, wszelkiej twórczości, sztuki, zabaw i rozrywek, zanik języka literackiego i w ogóle wspólnego języka w Europie.

Tę katastrofę przetrwał tylko mim i linoskoczek, pieśniarze germańscy śpiewający hymny pogrzebowe wokół trumny, opowiadacze zasłyszanych gdzieś historii. Tylko w samotnym klasztorze w Gandersheim czytano łacińskie komedie, pisane przez siostrę Roswitę, nieświadomą tego, że naśladując Terencjusza dla ostrzeżenia zakonnicek przed grzechem, powtarza nieprzyzwoitości rozwiązłego rzymskiego pisarza. Dopiero w trzynastym wieku w mieście Arras, we Francji, powstaje prawdziwy ośrodek nowej europejskiej sztuki aktorskiej. Uprawiany tu teatr religijny, ale także powstające właśnie komedie, wymagają wielu aktorów o różnych kwalifikacjach. Zawijają się więc stowarzyszenia gromadzące aktorów zawodowych i aktorów dyletantów czy amatorów, a także organizatorów, zajmujących się inscenizacją, reżyserią, kierowaniem zespołami, chociaż funkcji tych tak jeszcze nie nazywano. Jak widzieliśmy, w liturgicznych początkach tego teatru aktor identyfikował się i z kapłanem, i z wiernym, był jednym z tłumu w pobożnej procesji, jego „rola” to był zrazu tylko werset z Biblii, najpierw, i przez czas długi, po łacinie, potem w tzw. języku ludowym, czyli w lokalnym dialekcie. Aktor średniowieczny nie nosił maski, za to musiał bardzo rygorystycznie trzymać się wskazówek – co do wyrazu twarzy i min dozwolonych, co do gestów nakazanych i zakazanych, co do wymowy i natężenia głosu.

W tym ukształtowanym już, zinstytucjonalizowanym, rozbudowanym, bogatym, mającym stałą swą publiczność, miejskim teatrze religijnym aktor był przede wszystkim nauczycielem pobożności i prawd wiary, religijnych fundamentów moralności i dopuszczalnej wesołości. Miał misję budującą, pedagogiczną, ale nie personifikował postaci przedstawianej, nie mógł się przecież z nią identyfikować, skoro była to przeważnie postać święta, a z grzeszną – nie chciał. Mógł je tylko z należytą pokorą lub należywym wstrętem „pokazywać”. A więc być na pół drogi między recytacją a rzeczywistym aktorstwem dramatycznym. Do czasów nowożytnych, renesansowych, klasycyzujących, humanistycznych, laickich, wytworzyły się tedy w kulturze europejskiej trzy typy aktorstwa: grecki typ wielkiego aktora tragicznego, rzymski typ komika-realisty i średniowieczny typ aktora-ilustratora. I trzy typy funkcji społecznej aktora: dać przeżycie wzniosłej grozy i oczyszczenia, dać śmiech i zabawę, dać pobożne pouczenie. I trzy typy stosunku do aktora: uwielbienie, jak w Grecji, pogarda, jak w Rzymie i uznanie jak w mieście Arras. Warto jednak zdać sobie sprawę, że tradycja ta kształtowała się w ciągu dwudziestu stuleci, był to więc rozwój bardzo powolny, i z tego powodu trudno dostrzegalny. Układał się przy tym w trzy pary przeciwieństw. Jedno to traktowanie aktorstwa jako sztuki improwizacji w sporze z aktorstwem traktowanym jako sztuka interpretacji. Drugie to traktowanie aktorstwa jako misji, posłannictwa, w przeciwieństwie do aktorstwa traktowanego jako zręczność zabawiania. Trzecie wreszcie to sprzeczność kultu sztuki aktora i potępienia sztuki aktora.

Jakie zmiany w tej tradycji przyniósł ze sobą Renesans europejski jako nowa epoka kulturalna? Zmieniły się przede wszystkim okoliczności. Nastąpił rozkwit literatury dramatycznej, zwłaszcza w Hiszpanii i Anglii, rozkwit także teatru improwizowanego, antyliterackiego we Włoszech, rywalizacja teatru literackiego i teatru improwizowanego w skali całej Europy. Było to wyrazem czy jeszcze jednym przejawem trwającej kulturę europejską owych stuleci sprzeczności między tragiczną i komiczną wizją świata, między idealistyczną a realistyczną postawą moralną, pesymistyczną i optymistyczną oceną możliwości ludzkich. W tych okolicznościach antynomie właściwe sztuce aktorskiej uległy znacznemu wzmocnieniu. Zwłaszcza że i w obrębie samej sztuki aktorskiej pojawiły się okoliczności nowe. Powstał mianowicie prawdziwy zawód aktorski, bo już nie jako płatne amatorstwo, jako rzemiosło żebraka, lecz jako prawnie uregulowany i regulowany umowami notarialnymi zakres usług, czy też rodzaj towaru, dostarczanego przez przedsiębiorstwo nazywane trupą, zespołem teatralnym o utrwalonych ramach organizacyjnych i ściśle określonej odpowiedzialności. Ponośli ją szef zespołu, antreprenier, dyrektor, który mógł zawierać dwa typy umów: bądź na spektakle organizowane *ad hoc*, bądź na stałą działalność teatralną z mniej lub bardziej ściśle określonym repertuarem. Pojawiają się też kobiety-aktorki w pełni uznane, zdobywające sławę artystyczną, wielkie artystki, a pierwszą sławną aktorką europejską jest Izabella Andreini (1562-1604), z zespołu komedii dell'arte zwanego „I Gelosi”, a znanego w całej Europie.

O sztuce aktorskiej i o aktorach w tym okresie, o tym, na czym polega wielkość i tandeta w uprawianiu tej sztuki, na czym polega jej wartość i jej siła, słynne słowa napisał Szekspir. Hamlet w przekładzie Witolda Chwalewika powiada tak:

„Czy nie potworne, że ten recytator  
Tak się wżył w fikcję, w uczucia zmyślane,  
Że całkiem wyobraźni poddał duszę  
I od nakazu duszy twarz mu zbladła,  
Łzy wytrysnęły i smutek bił z oczu,  
Głos się załamał, a cała gra gestów  
Odbiła drgnienia wyobraźni ...”

Jest to znakomita odpowiedź na pytanie, jak to się dzieje, że aktor potrafi być nie tylko kim innym, lecz na dobitkę kimś fikcyjnym, postacią wymyśloną. Jest to także odpowiedź dana Platonowi na jego narzekania, że aktorem z woli bóstwa włada szaleństwo, kiedy dokonuje on takiej transformacji postaci. Nie, powiada Hamlet, to siła wyobraźni, to nakaz woli, na tym właśnie polega sztuka aktorska. I takie daje szczegółowe wskazówki aktorowi, który ma zagrać wyznaczoną mu rolę:

„Mów tak, jak ja recytowałem przed tobą, z pewnym rytmem jeżeli będziesz przeciągał monotonna, jak wielu aktorów, to wolę, żeby to herold miejski wygłosił. Nie piłuj tak powietrza dłonią, we wszystkim umiar! Bo nawet w porywie, w huraganie, w zawrotnym wirze namiętności musisz zdobyć się na pewną miarę i gładkość. Och, obraża mię to do żywego, kiedy słyszę, jak taki atletyczny osobnik w peruce pasję drze na strzępy, na szmaty, ku radości widzów z parteru, których na ogół nic nie jest zdolne poruszyć oprócz hałasu i pantomimy bez alegorycznego sensu. Ja bym zaś takiego krzykacza oćwiczył za to, że przekrzyczy Termaganta, Herodem będzie nad Herody. Proszę cię, nie próbuj tego. A nie bądź i zbyt potulny, lecz kieruj się własnym wyczuciem. Gest stosuj do słów, słowa do gestu. I tego zwłaszcza pilnuj, abyś nie pogwałcił proporcji życiowych, bo wszystko, co tak przeszarżowane, sprzeczne jest z zadaniami teatru, którego celem, jak pierwaj tak i teraz, było i jest: stale podstawiać życiu, jak gdyby zwierciadło, upostaciować trafnie Cnotę i Hańbę, epoce zaś i autentycznej treści czasu dać obraz i metaforę. Otóż przesada w tym albo niedociągnięcie, choćby bawiły laików, zasmuca znawców, a krytyka jednego z nich więcej ważyć u was musi niż pełna sala tamtych. Są aktorzy, sam takich widywałem i słyszałem, jak wychwalano ich wprost bałwochwalczo – którzy ani nie umieli mówić jak chrześcijanie, ani chodzić jak chrześcijanie czy poganie, ani w ogóle jak ludzie, lecz puszyli się i ryczeli tak, jakby urodzeni fuszerzy udawali ludzi, i robili to źle, tak obrzydliwie zagrali człowieka. A ci, co grają błaznów, niech mówią tylko to, co mają w roli. Bywają wśród nich tacy, co prychają bez potrzeby, aby rozśmieszyć pewną ilość niemądrych widzów, chociaż tymczasem uwagę trzeba skupić na ważnej kwestii w sztuce: to okropne, fałszywa ambicja głupców....”

Wszystkie te wskazówki szczegółowe Szekspira dotyczą techniki aktorskiej, czyli panowania chłodnym rozsądkiem nad wykonywanym zadaniem. Są więc przyznaniem, że aktor to nie tylko natchniona siła jego wyobraźni, lecz (jak to już Platon zauważył) również i równocześnie dobre rzemiosło. Jego sensem jest odtwarzanie rzeczywistości, pokazywanie jej w obrazach, alegoriach, metaforach, jak w zwierciadle. Dokładnie tak, jak tego chciał Arystoteles ze swoim mitemetycznym naśladowaniem akcji czyli życia. Hamlet jest przekonany, że tak rozumiany teatr jest doskonałym narzędziem do odkrywania prawdy. Właśnie dlatego organizuje przedstawienie teatralne i udziela szczegółowych wskazówek: aby złe aktorstwo, polegające zawsze albo na niedostatku wyrazu, albo na przesadzie, nie zniszczyło spodziewanego efektu. I nie myli się.

Barok francuski przyniósł nowe okoliczności egzystencji teatru. Powstał kontrast między stołecznym a prowincjonalnym życiem teatralnym. W Paryżu działały aż cztery utrzymywane przez dwór królewski teatry stałe, po prowincji jeździły teatry wędrownie, czyli objazdowe, utrzymywane przez widzów. Kim byli aktorzy tych teatrów i jak one funkcjonowały, dowiedzieć się można z powieści pt. *Opowieść ucieszna (Le roman comique)*, opublikowanej w 1651 roku w Paryżu. Autorem jej jest francuski kanonik, Paul Scarron.

„Urodziłam się komediantką – powiada jedna z bohaterek tej powieści – gdyż mój ojciec był komediantem, a nigdy nie słyszała od niego, żebyśmy mieli jakich krewniaków innej profesji. Rodzic mojej matki, kupiec marsylski, oddał ją mojemu ojcu za żonę przez wdzięczność. Ojciec mój ryzykując życie wybawił przyszłego teścia ze śmiertelnej opresji, kiedy na owego zacnego kupca napadł pewien oficer floty wojennej, równie w mojej matce zakochany, jak od niej nienawidzony. Wybornie skorzystał mój ojciec. Dano mu, choć nie biegał w kon-

kury, żonę młodą i piękną, a także wziął posag, o jakim wędrowny komediant marzyć by nie śmiał. Teść dokładał wszelkich starań, aby zięć porzucił swoją profesję, tłumacząc mu, że kupiectwo przynosi więcej honoru i większą intratę. Ale matka moja, upodobawszy sobie aktorskie rzemiosło, sprzeciwiała się, aby ojciec się z nim rozstał. Ojciec bowiem uległby namowom teścia zbytnio się nie wzdragając, znał lepiej życie komediantów niżli małżonka, wiedział przeto, iż nie jest ono takie szczęśliwe, jak się wydaje. Niedługo po weselu ojciec mój zabrawszy matkę wyruszył w pierwszy objazd, a że matka moja paliła się bardziej niż małżonek do naszego rzemiosła, wkrótce zabłysnęła na scenie. W pierwszym roku po ślubie była już brzemienna, a urodziła mnie za kulisami. Minał jeszcze rok i obdarzyła mnie bratem, którego serdecznie kochałam, on zaś wypłacał mi równą miłością. Trupa składała się z naszej rodziny i trzech komediantów, jeden z nich był żonaty, a jego pani występowała w co późniejszych rolach. Którejś niedzieli czy święta przejeżdżaliśmy przez jakieś miasteczko...” i tak dalej. Jak wyglądał taki przejazd? Oto wcześniejszy opis Scarrona:

„...między piątą a szóstą po południu wóz jakiś wjechał na rynek miasta Mans. Wóz ów był zaprzężony w cztery nader chude woły, które wiodła kobyła, a źrebak harcował żwawo wokół wozu, jak na małego ladaco przystało. Wóz był naładowany kuframi, sepetami i grubymi zwojami malowanych płócien tworzącymi jakby piramidę, na której szczycie siedziała białogłowa na pół z miejska i na pół z wiejska odziana. Obok wozu kroczył młodzieniec, który choć suknie miał liche – minę gęstą. Na twarzy miał wielki plaster, przesłaniający połowę oka i połowę policzka, na ramieniu trzymał potężną fuzję, z której ustrzelił był kilka srok, wron i krasiek, tworzących niby pas ukośnie przez piersi przewieszony, a kura z gąsiątkiem – o wyglądzie, co świadczył, że wzięto je w potyczce – przytroczonym za nogi u dołu. Zamiast kapelusza miał nocną czapkę otoczoną różnobarwnymi krajkami, rzeczony zaś nakrycie głowy stanowiło coś na kształt turbana zwiniętego niedbale, jeszcze nie wykończonego. Kaftan luźny, kroju szaraczkowej katany, ściśnięty był rzemieniem służącym również jako pendent rapira tak długiego, że nie wsparty na widelkach nie dałby się utrzymać w ręku. Pludry, przywiązane zazwyczaj do pończoch, zakasał, jak to widzimy u komediantów, jeśli wypadnie im odgrywać role bohaterów starożytności, a zamiast butów miał sznurowane trzewiki przedpótopowego fasonu, po kostki uszargane w błocie i błotem na skutek ustawicznych wędrowek przeżarte. Starzec, ubrany przyzwoiciej, choć też nadzwyczaj nędznie, siedł obok niego. Niósł na barkach wiołę, a że idąc garbił się trochę, wzięłbyś go z daleka za ogromnego żółwia, kroczącego na zadnich nogach. Dziwny wygląd landary naładowanej gratami, gwar, jaki podniosła hołota wóz otoczywszy, sprawiły, że szacowni ojcowie miasta obrócili oko na nieznanomych. Młodzieniec, któregom opisał właśnie, oznajmił, że z urodzenia są Francuzami, a z profesji komediantami...”

W podobny sposób jeździła po Francji trupa aktorska kierowana przez niejakiego Jeana Baptiste Poquelina, niegdyś paryskiego adwokata, młodzieńca z dobrego domu, bo zamożnego notariusza paryskiego, świetnie wykształconego w paryskich uczelniach, który zapragnąwszy mieć własny teatr w stolicy narobił długów, dostał się za to do więzienia, a wyszedłszy, zaszył się na kilkanaście lat na prowincji jako dyrektor wędrownej trupy teatralnej. Znano go pod przybranym nazwiskiem Molier.

## Rozdział szesnasty

### *Sztuka aktorska jako kult i jako grzech. Z przewagą kultu*

Aktorstwo barokowe polegało na patetycznej deklamacji, wymagającej rygorystycznego przestrzegania pozycji twarzą do widza, a także pewnej przesady i nadwyrazistości, oraz przede wszystkim nadzwyczaj bogatego kostiumu, fantastycznego i nie mającego nic wspólnego z żadną rzeczywistością. Molier w opinii tych, co oglądali go na scenie, doskonały aktor, choć mierny pisarz, lub odwrotnie, doskonały pisarz, ale aktor mierny, przeciwstawiał się temu barokowemu stylowi gry aktorskiej. Wyróżniała go powściągliwość gestu, za to niezwykle bogactwo mimiki, mowa naturalna, a nie deklamatorska, o zmiennych rytmach, zdecydowany kontakt z partnerem, a więc częsta konieczność ustawiania się profilem do widza (co uważano za nieprzyzwoitość), i wielka ruchliwość, a nie martwe trzymanie się jednego miejsca na scenie. Było to aktorstwo stanowiące rodzaj syntezy aktorstwa improwizowanego i interpretacyjnego, lub też inaczej mówiąc, zastosowanie do aktorskiej sztuki interpretacji tekstu i postaci literackiej – umiejętności improwizacji rodem z komedii dell'arte. Widać to wyraźnie w dramatopisarskiej twórczości Moliera, w jego tekstach, bo były to utwory do grania, a nie do czytania, pisane przez aktora dla aktorów, ale przez aktora świetnie wykształconego, odpowiedzialnego za kierowany przez niego zespół i doświadczonego aż nadto w zakresie różnic między teatrem stołecznym i prowincjonalnym. Podobnie jak Szekspir Molier także napisał, co sądzi o aktorstwie swoich czasów, to znaczy lat sześćdziesiątych siedemnastego wieku. Właśnie w roku 1665 napisał i wystawił swoją *Improwizację w Wersalu*, komedię, która dzieje się na scenie teatralnej, a „osobami” są autor dramatyczny i aktorzy. Z dialogu i sporu, jaki prowadzą, da się odczytać dość wyraźny pogląd Moliera na sztukę aktorską: zadaniem aktora dramatycznego jest mianowicie stworzenie scenicznego portretu psychologicznego. Aktor musi więc sam określić typ psychologiczny postaci, którą ma przedstawić, rodzaj jej osobowości, strukturę cech jej charakteru. Musi zatem odbyć porządne studium przygotowawcze. Trzeba na to czasu i nie można go żałować na próby, jeśli przedstawienie ma być wyrazem rzetelności zawodowej i uczciwej odpowiedzialności. Sztuka aktorska bowiem nie jest tylko sprawą talentu i natchnienia, lecz również rzemiosła, techniki i krytycznego myślenia. Idzie o to, aby uniknąć powtarzania stale tych samych wypróbowanych, lecz ograniczonych chwytów i sposobów, ponieważ powtarzanie to stanowi manierę, jest łatwizną. W szczególności wystrzegać się należy wszelkiej emfazy, przesadnej dykcji, akcentowania każdej sylaby, a także intonacji sentymentalnej, cikliwej. Maniera pozwala natychmiast rozpoznać aktora, a tymczasem ma on nie być rozpoznawalny w postaci, którą gra na scenie. Gra, a nie przedstawia, bo zasada sztuki aktora dramatycznego to przykazanie, które Molier tak formułuje: „jesteś tym, kogo przedstawiasz”. A więc formułuje nakaz identyfikacji, wcielania się, personifikacji, czyli transformacji własnej osobowości w cudzą. Toteż każe ją rozumieć do głębi.

Osiemdziesiąt parę lat później analogiczne do tych molierowskich wskazówek, jak należy rozumieć i uprawiać aktorstwo jako sztukę sceniczną w teatrze dramatycznym, zapisał w swojej komedii pt. *Il teatro comico* Carlo Goldoni. Komedia jego jest, podobnie jak *Improwizacja w Wersalu*, utworem o graniu komedii. Przedstawia scenę teatralną w czasie próby, aktorów, ich obyczaje, spory i kłótnie. Wynika stąd dość ostra krytyka aktorstwa barokowego jako manierycznej przesady, chaosu stylistycznego, złego gustu, braku pomysłowości i wdzięku. Goldoni zmierzał, jak wiadomo, do likwidacji aktorstwa polegającego na sztuce improwizacji i zastąpienia go sztuką interpretacji z góry przygotowanego tekstu. Był pod tym względem znacznie bardziej radykalny niż Molier. Ale też od śmierci Moliera do czasów Goldonie-

go sztuka aktorów komedii dell'arte uległa daleko posuniętemu zwyrodnieniu. W teatrze zwyciężyła literatura. Aktorstwo nadal jednak pozostało zagadką. Taką samą dla filozofów epoki Oświecenia europejskiego, co dla Platona przed dwoma tysiącami lat. Dał temu wyraz Denis Diderot, w swoim wspomnianym już *Paradoksie o aktorze* (1770), dialogu naśladowującym platońskie dialogi filozoficzne i już w samym tytule zawierającym sąd o aktorstwie jako sztuce. Paradoks aktorstwa polega bowiem na tym, że jest to gorące szaleństwo natchnienia kierowane chłodnym, krytycznym rozumem.

„...Czy zastanawiałeś się kiedy – pisze Diderot – co w teatrze nazywa się być prawdziwym? Czyż znaczy to pokazywać rzeczy takimi, jakimi są one w naturze? Nigdy. Prawda znaczyłaby wtedy tyle co pospolitość. Czymże jest więc prawda na scenie? Oto zgodnością działania, mowy, twarzy, głosu, ruchów, gestów z idealnym modelem, wyobrażonym przez poetę, a często jeszcze wyolbrzymionym przez aktora. Oto cud. Model ten wpływa nie tylko na brzmienie głosu, zmienia nawet krok, nawet postawę. Stąd aktor na scenie tak różni się od aktora na ulicy, że z trudem można go poznać...”

„...Nie twierdzą, że nie istnieje pewien rodzaj wewnętrznej wrażliwości, nabytej lub sztucznej, ale jeśli pytasz o moje zdanie, uważam ją za niemal równie szkodliwą jak uczuciowość naturalną. Doprowadzić ona musi powoli aktora do manieri albo monotonii. Jest sprzeczna z różnorodnością zadań wielkiego aktora, często jest on zmuszony się jej wyzbyć, a wyrzec się samego siebie potrafi tylko nie byle jaka głowa...”

„...W jakim wieku jest się wielkim aktorem? Czy wtedy, kiedy się jest pełnym ognia, kiedy krew burzy się w żyłach, kiedy najłżejsze wrażenie wnosi niepokój do duszy, kiedy umysł zapala się od najmniejszej iskry? Wydaje mi się, że nie. Ten, kogo natura stworzyła aktorem, celuje w swojej sztuce dopiero po nabyciu długiego doświadczenia, kiedy ostygł już żar namiętności, kiedy umysł jest jasny i spokój panuje w duszy...”

„...Wielki aktor nie jest ani klawikordem, ani harfą, ani szpinetem, ani skrzypcami, ani wiolonczelą. Nie ma własnego tonu, lecz wydobywa akord i ton, które odpowiadają jego roli, i umie nagiąć się do każdej. Mam wysokie wyobrażenie o talencie wielkiego aktora. Taki człowiek zdarza się rzadko, a może nawet rzadziej od wielkiego poety. Ten, kto ofiarował swoje usługi społeczności i otrzymał nieszczęsny talent podobania się wszystkim, sam jest niczym i nie ma nic własnego...”

„...Mówią o aktorach, że nie mają żadnego charakteru, ponieważ grając wszystkie, tracą ten, którym obdarzyła ich natura, że stają się fałszywi, tak jak lekarz, chirurg i rzeźnik stają się nieczuli. Myślę, że przyczynę wzięto za skutek i że dlatego mogą udawać wszystkie charaktery, ponieważ sami nie mają żadnego...”

„...Aktorzy wywołują wrażenie u publiczności nie wtedy, kiedy są wściekli, ale kiedy udają wściekłość. W trybunałach, na zgromadzeniach, we wszystkich miejscach, gdzie chce się owoładnąć umysłami, udaje się to gniew, to trwogę, to litość, aby doprowadzić słuchaczy do tych samych uczuć. Czego nie może dokonać sama namiętność, zdziała namiętność dobrze udana. Czyż w towarzystwie nie mówią o tym czy innym człowieku, że jest wielkim aktorem? Nie znaczy to, że czuje, lecz przeciwnie, że wspaniale udaje, chociaż nic nie czuje, rola o wiele trudniejsza od roli aktora, ponieważ człowiek ten musi ponadto dobrać sobie słowa i ma do wykonania dwa zadania: aktora i poety. Poeta na scenie może być zręczniejszy od aktora w towarzystwie, ale czyż sądzisz, że aktor na scenie lepiej i zręczniejsze udaje radość, smutek, uczuciowość, podziw, nienawiść, czułość od starego dworzanina?...”

A więc na czym stanęło? Czyżby Diderot, wielki filozof, znakomity literat, głośny twórca *Encyklopedii*, która zmieniła intelektualne oblicze Europy, był zdania, że im zdolniejszy aktor, tym bardziej duchowo pusty? Że wielki aktor, który tak potrafi wzruszyć, dokonuje tego, bo grając, kłamie? Że dobry aktor to aktor zimny, kalkulujący, umiejętny, a nie natchniony?



Na czym więc polega paradoks sztuki aktorskiej? Że wzbudzić gorące uczucia można tylko na zimno? Tak jest w życiu, jak to pokażą niebawem *Niebezpieczne związki* Laclosa. Ale czy tak jest w teatrze?

Z pewnością, bo teatr jest przeciw naturze, jak cała wyrafinowana kultura europejska, twierdzi Jean Jacques Rousseau, bożyszcze salonów i rewolucjonistów, wielki przywódca intelektualny myślącej Europy okresu Oświecenia. Teatr, jego zdaniem, to instytucja, która nie służy prawdzie, lecz rozrywek jedynie, to instytucja, gdzie nauczyć się można tylko tego, jak przypodobać się ludziom. Idzie się do teatru niby po to, aby razem obejrzeć przedstawienie, lecz w rzeczywistości przedstawienie pomaga izolować się od innych, zapominać o rodzinie, przyjaciółach, sąsiadach, aby tym swobodniej zajmować się bajkami, płakać nad nieszczęściami umarłych i śmiać się kosztem żywych. A w teatrze francuskim więcej słów i przemówień niż działania. Racine i Corneille to zapewne geniusze, lecz przede wszystkim są to genialni gadacze. A ich tragedie to redukcja życia ludzkiego do kilku uczuć, tyleż przejściowych, co bezskutecznych i jałowych. To tak, jakby ktoś zamiast udzielić pomocy, powtarzał tylko „Pan Bóg z tobą!” A na czym polega talent aktora? Na udawaniu, na sztuce przybierania innego charakteru niż własny, pokazywaniu się innym, niż się jest naprawdę, na sztuce bycia namiętym z zimną krwią i mówienia czegoś innego, niż się myśli, a zapominania o swoim miejscu wśród ludzi, bo zajmuje się cudze. Na czym tedy polega zawód aktora? Na pokazywaniu się za pieniądze. Na znoszeniu obelg i afrontów od tych, co kupili sobie prawo, aby to czynić, na wystawianiu swojej osoby na sprzedaż. Jest coś służalczego i podłego w tym handlu sobą samym. Ale usposobienie aktora to mieszanina podłości, fałszu, śmiesznej pychy i upodlenia, konieczna wszakże, bo pozwala aktorowi być każdą dowolną postacią.

Wiem, oczywiście, pisze Rousseau, że gra aktora to nie oszustwo, nikt go przecież nie bierze za tego, kogo przedstawia na scenie, ani nie przypisuje mu uczuć, które naśladuje. Nie oskarżam go o to, że jest oszustem, lecz o to, że kultywuje zdolność wprowadzania w błąd, zdolność oszukiwania. Aktor ukazujący na scenie inne uczucia niż własne, mówiący tylko to, co mu każą mówić, przedstawiający chimerę zamiast postaci ludzkiej, unicestwia się, niknie, staje się zabawką widzów. A cóż okropniejszego, wstrętniejszego, podlejszego niż to, że przyzwoity człowiek wychodzi na scenę i cały swój talent poświęca na to, aby pokazać, jak wspaniałym człowiekiem jest nikczemny jakiś przestępca, jakiś niewątpliwy złoczyńca?...

Oto co znaleźć można w eleganckim tomie *Pensées et maximes* Jeana Jacques’a Rousseau, opublikowanym w roku 1793 jako 36 tom monumentalnego wydania *Dzieł Wszystkich*. Ostatnie zdanie na 476 stronie tego tomu brzmi tak: „...Niech mi zwyczajni czytelnicy wybaczą moje paradoksy. Ale kiedy się myśli, nie da się ich uniknąć, a ja wolę, cokolwiek o tym sądzicie, być człowiekiem paradoksów, niż człowiekiem zabobonów...”

Zestawmy teraz poglądy Diderota w jego *Paradoksie o aktorze* i poglądy Rousseau w jego *Maksymach*. Wygląda na to, że obaj ci geniusze kultury europejskiej – bezkrytyczny kult aktora, jako artysty nawiedzonego niepojętą mocą, owo, jak pisze Szekspir, „bałwochwalcze wychwalanie”, mieli za czysty zabobon.

## Rozdział siedemnasty

### *Sztuka aktorska wedle Konstantego Stanisławskiego, czyli w perspektywie naturalistycznej*

Pod koniec dziewiętnastego wieku problematykę aktorstwa zdominowały idee, praktyka i system Konstantego Stanisławskiego. Mówiliśmy już o tym. Idee te nie były nowe, chodziło o sztukę aktorską pojmowaną jak przed dwoma tysiącami lat: jako sztukę utożsamienia się aktora z przedstawianą postacią. Nowa jednak była praktyka, bo ujmowana w system, pretendująca do jedynej i uniwersalnej. Zrozumieć te pretensje Stanisławskiego najłatwiej, pamiętając o ideach Wielkiej Reformy, rozpowszechnianych wówczas w Europie. Ale też i czytając jego własne słowa.

„...Piętnaście lat przeszło” – pisze on w październiku 1913 roku – „od chwili, kiedy po raz pierwszy wystąpiliśmy przed publicznością. Zaczęliśmy pracę naszą od protestu, od zerwania z tym, co nas otaczało. W teatrze panowała aktorska sztampa, rozwijało się to, co nazywa się teatralnością w wulgarnym sensie słowa. Jeżeli weźmiemy stan ówczesnego teatru w całości, nie biorąc pod uwagę poszczególnych wielkich jednostek, które protestowały siłą swojej artystycznej intuicji, to nie zobaczymy w nim przykładów oryginalnej twórczości. Tradycją tego teatru było kopiowanie obcych wzorów i umowna sztampa aktorska – gra dla widza, dla jego zabawy, gwoli jego rozrywki. Teatralność zaszczerpiła w aktorze brzydką wadę dążenia do sukcesu – dla sukcesu. Wówczas mówiło się i wierzyło w to, że teatr wtedy spełnia swoje zadanie, gdy podnosi tłum i wywołuje owacje. W chwilowym udzielaniu wrażeń widziano zadanie teatru i nikt nie pomyślał o tym, że nazajutrz po przedstawieniu w duszy widza nie zostawało nic, nie pamiętał on nawet, gdzie był dnia poprzedniego, ani co i jak widział...”

„...Naiwne łamańce starych aktorów, wyrafinowane umowności współczesnej sztuki, rzemiosło aktora i w końcu cały współczesny teatr, zbudowany na fałszu i przesądach – wszystko to odchodzi w dal wobec perspektywy nieograniczonego horyzontu, który otwiera się dla nowej sztuki i który opiera się na naturalnej prawdzie przeżyć scenicznych oraz na niefałszowanym pięknie natury człowieka-artysty. Te i tym podobne niezwykle tradycje stworzyły samodzielny kierunek w naszej sztuce, który będziemy nazywać sztuką przeżywania, ponieważ dąży on do oddziaływania na widzów bezpośrednio za pomocą wewnętrznego uczucia tworzącego artysty. Sens tego kierunku sprowadza się do tego, że należy przeżywać rolę za każdym razem i przy każdym powtórzeniu twórczości. Jednakże bynajmniej nie wszyscy spośród naszych wielkich poprzedników budowali swoją twórczość opierając się wyłącznie na uczuciu i procesie przeżywania... Brak zaufania do niewidzialnej siły ludzkiego ducha, wulgarność i powierzchowność naszej sztuki, uwodzicielska siła jej zewnętrznej efektywności, trudności publicznej twórczości, brak zaufania do subtelności widzów i inne przyczyny zmusiły wielu genialnych poprzedników do tego, by wzmocnić zewnętrzną stronę twórczości aktorskiej, czyli zdradzić przeżywanie na korzyść przedstawiania. Liczne tradycje hołdowały takim właśnie sposobom realizacji roli...”

„...Można referować rolę ze sceny, to znaczy umiejętnie ją wygłaszać w raz na zawsze ustalonych formach scenicznej interpretacji. To nie jest sztuka, lecz tylko rzemiosło. W okresie wielowiekowego istnienia naszej sztuki, bardzo gnuśnej i rzadko odnawianej, rzemiosło aktora zostało szeroko rozpowszechnione i zyskało prawo obywatelstwa. Zdusiło ono prawdziwą sztukę, nieutalentowanych bowiem rzemieślników jest przytłaczająca większość, utalentowanych zaś twórców – rozpaczliwie mało. Niekiedy nawet wielcy aktorzy zniżają się do rzemiosła, a rzemieślnicy wznoszą się na wyżyny sztuki. Tym dokładniej powinni znać akto-

rzy granicę, gdzie kończy się sztuka, a zaczyna rzemiosło. Tym bardziej rzemieślnicy powinni znać linię, poza granicami której zaczyna się sztuka. Na czym więc polega rzemiosło i gdzie są jego granice?

Gdy sztuka przeżywania dąży do odczuwania zawartych w roli uczuć – za każdym razem i przy każdym procesie twórczym, a sztuka przedstawiania dąży do przeżycia roli w domu jeden raz, po to, by naprzód poznać, a potem zafiksować formę wyrażającą duchową treść każdej roli, aktorzy typu rzemieślniczego, zapominając o przeżywaniu, dążą do wypracowania raz na zawsze gotowych form dla wyrażania uczuć i dla interpretacji scenicznej wszystkich ról i wszystkich kierunków w sztuce. Jeśli w sztuce przeżywania i przedstawiania proces przeżywania jest nieunikniony, to rzemiosłu jest on niepotrzebny i zdarza się tylko przypadkowo. Aktorzy-rzemieślnicy nie potrafią przecież budować każdej roli z osobna. Nie umieją przeżywać i w sposób naturalny realizować na scenie tego, co zostało przeżyte. Umieją tylko wygłaszać tekst roli przy akompaniamencie ustalonych raz na zawsze środków gry scenicznej...”

„...Sztuka teatralna była we wszystkich wiekach sztuką zespołową i powstawała tylko tam, gdzie talent dramaturga działał w połączeniu z talentem aktora. U podstaw przedstawienia leżała zawsze ta lub inna koncepcja dramatyczna, która łączyła w jedną całość twórczość aktora i nadawała akcji scenicznej ogólny sens artystyczny. Dlatego też twórczość aktora zaczyna się od wniknięcia w utwór dramatyczny. Aktor powinien przede wszystkim samodzielnie, bądź za pośrednictwem reżysera wykryć w przeznaczony do odegrania sztuce jej zasadniczy motyw – ową charakterystyczną dla danego autora twórczą ideę, która była «ziarnem» jego utworu i z której, jak z ziarna, utwór ów wyrastał. Treść utworu dramatycznego ma zawsze charakter rozwijającego się przed widzem działania, w którym wszystkie osoby, odpowiednio do swego charakteru, biorą ten lub inny udział i które to działanie, rozwijając się potem w określonym kierunku, zmierza do końcowego celu, założonego przez autora. Odnaleźć «ziarno» utworu, zanalizować zasadniczy kierunek działania, przechodzący poprzez wszystkie jego epizody (dlatego nazwałem to głównym nurtem działania) – oto pierwszy etap w pracy aktora i reżysera. Przy tym, wbrew poglądom niektórych działaczy teatralnych, którzy utwór dramatyczny rozpatrują jedynie jako materiał do scenicznej przeróbki, należy zaznaczyć, że wystawiając każdą godną uwagi pod względem artystycznym sztukę, reżyser i aktorzy powinni dążyć do jak najbardziej dokładnego i głębokiego zrozumienia ducha i zamysłu dramaturga, a nie podstawiać na jego miejsce własnego zamysłu. Nie da się uniknąć, by interpretacja utworu dramatycznego i charakter jego realizacji scenicznej nie były do pewnego stopnia subiektywne. Są one nacechowane zarówno osobistymi, jak i narodowymi właściwościami reżysera i aktora. Jedynie przy wnikliwej uwadze, z jaką się potraktuje artystyczną indywidualność autora oraz jego idee i nastroje, które były twórczym «ziarnem» utworu, teatr może ukazać całą jego artystyczną głębię i przekazać właściwą mu, jako dziełu poetyckiemu, trafność i harmonijność kompozycji. Po odnalezieniu prawdziwego «ziarna» sztuki, z którego rozwija się główny nurt działania, wszyscy uczestnicy przyszłego przedstawienia jednoczą się dzięki temu w swej pracy twórczej. Każdy z nich, na miarę swoich uzdolnień, będzie dążył do zrealizowania tego artystycznego celu, który miał przed sobą dramaturg i który realizował na płaszczynie swojej sztuki poetyckiej...”

„...Utwór literacki dramaturga – sztuka, chociaż jest skończonym dziełem poety, nie jest jednak skończonym utworem scenicznym, dopóki nie zostanie artystycznie ucieleśniony w osobach działających i nie otrzyma swej żywej formy scenicznej, gwoździem czego właśnie został napisany. Podobnie jak nuty i partytura nie są jeszcze muzyką, tak też i sztuka napisana nie jest jeszcze widowiskiem. Nie ma nic łatwiejszego, jak wykuć tekst poety, namalować jakieś piękne dekoracje i przy wtórze aktorskich działań wyrecytować wobec widzów słowa autora, tak jak je napisał dramaturg, nic do nich nie dodając z własnej artystycznej twórczości. Ale

takie widowisko nie będzie dziełem sztuki, lecz tylko przeciętnie rzemieślniczym widowiskiem. Aby otrzymać prawdziwy utwór sceniczny, niezbędna jest wspólna, zespołowa twórczość artystów, reżysera i innych twórczych pracowników teatralnych. Temat i słowa dla takiej twórczości daje nam dramaturg w swoim skończonym, lecz nie dokończonym utworze, tj. w swojej sztuce. Żeby stać się współtwórcą i stworzyć dzieło sceniczne, czyli widowisko, aktor musi odczuwać w pełni nie tylko sam temat sztuki, lecz również gotową jej formę słowną. Musi nie tylko je poznać, ale i odczuć organicznie, tj. przerobić i przeistoczyć cudzy temat i cudzą formę słowną w swoje własne. Analizy ogólnej dokonuje się początkowo, że tak powiem, wzdłuż całej sztuki i roli, w ich przeróżnych przekrojach, poczynając od zewnętrznych, bardziej dostępnych, a kończąc na wewnętrznych, głębszych. Wszystkie te przekroje świadomie ujmujemy naszym uczuciem, myślą, pamięcią. Ożywają one, zlewają się ze sobą i dają nam nie tylko formę zewnętrzną, lecz również wewnętrzną, czyli duchowe oblicze utworu dramatycznego, jego treść ideową, społeczną, filozoficzną, etyczną...”

„...Pierwsza znajomość z nową sztuką i podejście do niej odbywa się w większości teatrów w sposób następujący: zbiera się cały zespół dla wysłuchania sztuki. Dobrze, jeśli czyta ją sam autor lub osoba znająca nowy utwór. Ludzie ci mogą być złymi lektorami, lecz rozumieją wewnętrzną linię utworu, prawidłowo ją podają i trafnie oświetlają. Niestety, sztukę często czyta osoba, która jej nie zna. W tym wypadku sztuka staje przed przyszłymi wykonawcami w swej wypaczonej postaci. Jest to zły objaw, pierwsze wrażenia bowiem mocno zapadają w czułą artystyczną duszę. Trudno jest potem wyrwać to, co zostało od razu nieprawidłowo odczute przez przyszłych twórców nowego spektaklu. Po pierwszym czytaniu w większości wypadków słuchacze mają nie dość wyraziste pojęcie o nowej sztuce. Żeby je uczynić jasnym, wyznacza się tak zwaną «rozmowę», to znaczy zwołuje się cały zespół i każdy wypowiada swoje zdanie o wysłuchanej sztuce. Bardzo rzadko sądy są zbieżne w jakimś określonym punkcie. Najczęściej rozchodzą się w najróżniejszych, przeciwstawnych i nieoczekiwanych kierunkach. W głowach przyszłych wykonawców powstaje galimatias. Nawet ten, kto zdawałoby się ustalił swój stosunek do nowego utworu, traci go. Źle jest stracić własny sąd. Po takich rozmowach aktorzy stają często pełni wątpliwości wobec swoich nowych ról, tak jak wobec zagadki, którą trzeba za wszelką cenę co prędzej rozwiązać. Żal i śmiech bierze patrzeć na ich niezaradność. Z przykrością i żalem myśli się o bezsilności naszej psychotechniki. Żeby przeniknąć w głąb niezrozumiałej dla nich duszy roli, aktorzy miotają się na wszystkie strony. Jedyną ich nadzieją to przypadek, który pomoże im znaleźć wyjście. Jedyną ich ostoją są niezrozumiałe słowa: intuicja, podświadomość. Jeśli poszczęści się i pomoże przypadek, to wydaje się im on mitycznym cudem, opatrnością, darem Apollina...”

Oto Konstanty Stanisławski i jego walka o nowego aktora, o aktora-artystę, prawdziwego twórcę. Jeśli pominąć ewidentne naiwności, zwłaszcza w sposobie rozumienia analizy literackiej, mamy tu do czynienia z zarysem systemu przygotowania roli, potraktowanym jako system uniwersalny, a pojętym jako zabieg psychotechniczny. Ta jednostronność bierze się stąd, że dla Stanisławskiego nie ma innego teatru jak tylko ten jego gatunek, który nazywamy europejskim teatrem dramatycznym, literackim, klasycznym. Innego nie uznaje, nie widzi, twierdzi nawet, że nigdy innego nie było. Meyerhold podchwycił to jako ważny motyw swojej opozycji wobec Stanisławskiego i jego systemu. A mimo to metoda Stanisławskiego, metoda raczej niż system, przerabiana, modyfikowana, uzupełniana, przecież zdobyła świat. Funkcjonuje, bodaj jako inspiracja, także w teatrze awangardowym, programowo antyliterackim. Nie rozwiązało to, oczywiście, samego problemu sztuki aktorskiej.

Niedługo po Stanisławskim i Meyerholdzie na nowo postawił go, wspomniany już wyżej, Luigi Pirandello. Właśnie jako problem postaci, czyli osobowości rzeczywistej i fikcyjnej, literackiej i scenicznej. Problem, zdaniem Pirandella, nierozwiązywalny. Osobowość bowiem

umyka poznaniu, każdy jest tylko „tym, jakim się wydaje”, ani samego siebie, ani innych poznać nie sposób, prawda o wnętrzu ludzkim, o tym, jaki człowiek jest „naprawdę”, nie istnieje. A jeśli istnieje, jest nierozpoznawalna. Toteż sztuka aktorska, rozumiana jako naśladowanie rzeczywistości, jako interpretacja prawdy o człowieku, jako odtworzenie cudzej osobowości, sztuka aktorska mająca pretensje do wcielenia się w cudzą postać, do identyfikacji, transformacji etc. – jest złudzeniem. Konflikt aktora i postaci literackiej, którą ma „odtworzyć”, a co za tym idzie – konflikt aktora i reżysera, konflikt sceny i widowni, konflikt teatru i publiczności jest nieunikniony, jest nieodłączny od teatru jako zjawiska społecznego. Jakież bowiem jest stosunek sztuki do rzeczywistości? Czy sztuka ją powtarza, naśladuje, odtwarza? Czy jest, czy może być wierna wobec niej? Czy pozwala ją poznać? Czym jest prawda w sztuce? Wiek dwudziesty, jak i poprzednie, nie przyniósł rozwiązania tego problemu, ale przyniósł dominację odpowiedzi, czy opcji naturalistycznej. Dla kultury masowej bowiem charakterystyczna jest nieświadoma uległość właśnie naturalistycznej perspektywie estetycznej.

## Rozdział osiemnasty

### *Co to jest ta perspektywa naturalistyczna?*

W filozofii naturalizm oznacza przekonanie, że natura, czyli przyroda, w ogóle świat i wszechświat dadzą się wyjaśnić *iuxta sua principia*, czyli według im właściwych zasad, a więc bez uciekania się do jakichś pozanaturalnych odniesień czy mocy, bez wzywania na pomoc transcendencji. Jest to postawa przeciwna Platonowi, od niego pochodzącemu humanizmowi i jego filozofii człowieka, którą tylekroć wspominaliśmy w związku z europejskim teatrem dramatycznym, z modelem „dramatu-absolutu”. W pedagogice naturalizm oznacza coś podobnego, a mianowicie wychowanie zgodne z naturą dziecka, a nie przeciw naturze, za to w zgodzie z jakimiś autorytatywnymi zasadami. W socjologii naturalizm oznacza postulat stosowania metod analogicznych do metod fizyki czy w ogóle nauk przyrodniczych, nauk o naturze właśnie. W sztuce, w sztukach plastycznych naturalizm oznacza postulat wierności przedstawianemu przedmiotowi, a raczej jego pospolitemu widokowi, tak jak to zachodzi w fotografii, także ruchomej, czyli w filmie.

Jednak w literaturze naturalizm oznacza rzeczy różne i znacznie bardziej skomplikowane. Najpierw oznacza pewną do historii już od dawna należącą szkołę, czy grupę literacką, stworzoną we Francji pod koniec dziewiętnastego wieku, więc już po Romantyzmie i w opozycji do niego, ale także i po realizmie powieściowym w typie Balzaka (aby mu dać nowe podstawy i motywacje filozoficzne), a potem rozpowszechnioną w całej Europie pod nazwą szkoły czy kierunku naturalistycznego, zwanego we Włoszech weryzmem, a w Ameryce – behawioryzmem.

Ten francuski wynalazek końca dziewiętnastego wieku, był jednak nie tylko szkołą literacką. Był również propozycją nowego stosunku do świata, formułą nowego światopoglądu. Jego ośrodkiem był stosunek do prawdy. Prawda bowiem, zdaniem naturalistów, tkwi w naturze, w przyrodzie i tylko w przyrodzie, sprowadza się do faktów i tylko do faktów, dających się zaobserwować i zmierzyć, a także powtórzyć dla celów badawczych w drodze eksperymentu. Prawda o człowieku tedy, to nie jego przeżycia wewnętrzne, subiektywne i niesprawdzalne, nie jego dusza, lecz tylko i wyłącznie widoczne jego zachowania się (behaviour). Prawdą jest tylko to, co daje się zaobserwować, zmierzyć, potwierdzić i udokumentować, wszystko bowiem na tym świecie poddane jest nieubłaganym, lecz racjonalnym prawom determinizmu powszechnego. Literatura powinna to uznać i przyjąć wymienione założenia filozofii pozytywistycznej, wrogie wszelkiej metafizyce, jako domenę twierdzeń ani prawdziwych, ani fałszywych, tylko po prostu niedorzecznych.

Obowiązuje literaturę tedy obserwacja i dokumentacja faktów i odkrywanie na tej podstawie praw psychologicznych i społecznych. A nie fantazjowanie. Podobnie jak naukę, obowiązuje ją prawda. A tę należy rozumieć całkiem odmiennie niż klasyk Diderot, który twierdził (i z jaką pewnością siebie, z jakimż przekonaniem o oczywistości!), że prawda w sztuce to nie jest pokazywanie rzeczy, jakimi są w naturze, „bo wówczas prawda oznaczałaby tyle co pospolitość”. Otóż właśnie pospolitość jest prawdą, i to jedyną prawdą o człowieku. A nie wyjątkowość i wielkość bohaterów. Dlatego literatura powinna pokazywać ludzi zwyczajnych, przeciętnych i biedy ludzkie, choroby i nędzę, klasy upośledzone i wyzute z praw, zakłamanie społeczne i przemoc wychowawczą. A przydając literaturze ten nowy zakres tematyczny, posłużyć się trzeba nowymi środkami, równie zwyczajnymi i równie drastycznymi, jak to, co się opisuje. Język musi być tedy codzienny, nie wyłączający żargonów, nie stroniący od nieprzyzwoitości i wulgarności, opisy bez żenady, analiza drobiazgowa i nie wstydząca się wstydl-

wych szczegółów. Fakty, fakty, fakty! I szczegóły, drobiazgowo analizy, charakterystyczne fragmenty, detale. To właśnie ma różnić naturalistyczną od realistycznej postawy literackiej: drobiazgowo odkrywanie wstydliwie chowanych detali, wnikanie w szczegóły, opisywanie tak wnikliwe, że demaskujące.

Naturalizm był, jak widać, nową koncepcją literatury, nie tylko szkołą literacką, czy grupą, i nie tylko nowym światopoglądem, urobionym w duchu pozytywizmu filozoficznego. Nic dziwnego więc, że pojawił się również w teatrze. A pojawił się – jako wyraz kryzysu teatru – razem z ruchem Wielkiej Reformy. Był to jednak w istocie kryzys klasycznego modelu teatru: kryzys jego humanistycznych podstaw intelektualnych, kryzys współżyjącego z nim rodzaju literackiego zwanego dramatem, kryzys jego społecznego znaczenia jako obrzędowej, rytualnej konkretyzacji mitu człowieczeństwa, który właśnie ulegał demitologizacji.

Bo taką właśnie demitologizującą i demaskatorską rolę odegrał w kulturze europejskiej naturalizm jako postawa światopoglądowa. Wynikała ona bowiem, jak już mówiliśmy, z ducha relatywizmu: była przeciwna wierze, iż wartości ludzkie pozostają nimi dopóty, dopóki mają charakter absolutny, nie znający wyjątków. Łączyła się z tym postawa chętna desakralizacji, obdzierania ze świętości przedmiotów, osób, spraw, aby pozbyć się trwogi wobec ich niepojętej wzniosłości, aby nie tkwić w pokorze wobec niezgłębionej tajemnicy losu. Miał wejść na to miejsce duch eksperymentu, obserwacji, podglądania, analizy rzeczywistości, jaka jest, człowieka, jaki jest: zwyczajnego, przeciętnego, takiego jak wszyscy. Bo to jest właśnie człowiek prawdziwy, a nie ten niebywały, człowiek-bohater, człowiek-symbol, człowiek-synteza, człowiek-przewodnik ludzi, imaginowany przez literaturę klasycyzmu człowiek-wielkość na miarę świata. Literatura ma przedstawiać człowieka na miarę prawdy o nim jako o istocie bezprzykładnie ograniczonej, skazanej, bezsilnej, utopionej w świecie, nad którym bezskutecznie próbuje zapanować.

Chyba że pozbędzie się złudzeń i przestanie wierzyć w bajki.

Była więc w tym wszystkim nie tylko pretensja czy ambicja o charakterze uniwersalnym, ale i wielka siła. Naturalizm czerpał ją, powtórzmy to znowu, ze swego społecznego zaangażowania i ze swego trafnego zrozumienia czy wyczucia kierunku, ku któremu nagle obróciła się historia: zapadła się oto w nicość era wielkiej, kolorowej epopei napoleońskiej, następował szary, przyziemny przewrót cywilizacyjny, era produkcji przemysłowej i czas groźnych, ponurych batalii społecznych. I to na brudnych, nędznych placach przyfabrycznych, a nie na porywających, otwartych polach bitew. Dlatego też, choć jako szkoła literacka jest przeżytkiem, jako postawa naturalizm tkwi głęboko i żyje krzepko w umysłowości współczesnej. Tym bardziej, że sam radykalny, radykalnie dawnej kultury europejskiej nie zniszczył, nie pogрузzył w całkowitą niepamięć jej tradycji. Nie mógł: sam z niej wyrasta.

Nie zniszczył więc radykalnie ani w całkowitej niepamięci nie pogрузzył również dawnego modelu dramatu i teatru europejskiego. Co więcej, nie stworzył też nowego, dawnego nie zastąpił nowym. Stworzył tylko sytuację, w której inny sposób myślenia, a mianowicie sposób epicki, usiłuje się realizować w modelu nieepickim, w której odmienna forma stosunku między sceną i widownią, a mianowicie forma nieobrzędowa, usiłuje się realizować w spektaklu funkcjonującym nadal jako obrzęd. Tę wywołaną przez siebie sprzeczność naturalizm pogłębił jeszcze: starał się wytworzyć nowego aktora. I to tak radykalnie, że w okresie walki o teatr naturalistyczny, w okresie działalności paryskiego teatru Antoine'a, dawne rzemiosło aktorskie uznano za zabójcze dla tej sztuki, angażowano amatorów bez żadnego doświadczenia i żadnych, co więcej, ambicji artystycznych: czystych, zwykłych, przeciętnych ludzi, czyli ludzi prawdziwych.

W perspektywie naturalizmu bowiem sztuka aktorska nie prowadzi do takiej identyfikacji z postacią przedstawianą, jak tego wymagał teatr-mit, teatr-obrzęd, jak tego wymagał dramat-

absolut, jako wspólne dzieło aktora i widzów, połączonych więzią wspólnie przeżywanymi wartościami i wspólnie odprawianego obrzędu. W teatrze naturalistycznym widz-observator-podglądacz jest dla aktora niczym, „nie istnieje”, oddziela go „czwarta ściana”. Aktorska identyfikacja z przedstawianą postacią jest więc w teatrze naturalistycznym z konieczności czym innym, niż w dawnym teatrze klasycznym: jest pokazem, a nie wspólnym dziełem. Pokazem, bo widz dla aktora nie istnieje jedynie na zasadzie przyjętej „konwencji czwartej ściany”, w rzeczywistości istnieje przecież. I nie wspólnym dziełem, bo w teatrze naturalistycznym, skoro na zasadzie tej samej konwencji widza nie ma, nie istnieje dla niego też (i przede wszystkim) jako uczestnik. Różnica jest taka, jak między pełnymi wiary uczestnikami nabożeństwa i naukowcami obserwującymi przebieg tego obrzędu.

Jak widać, nastawiony na eksplorację i pokaz nagiej prawdy o rzeczywistości, teatr naturalistyczny jest w istocie teatrem konwencjonalnym, opierającym się na konwencjonalnym zaprzeczeniu rzeczywistości.

Dotyczy to także i aktorstwa. W teatrze naturalistycznym identyfikacja aktora z przedstawianą postacią, „przeżywanie” jej, jak to nazywał Stanisławski, jest aktorskim pokazem umiejętności przedstawiania w swojej osobie i osobowości ścisłego „studium z natury” osoby i osobowości cudzej. Osobowości rozumianej wszakże jako efekt czynników determinujących, a nie jako wielkość duchowa. A więc rozumianej naukowo, a nie metafizycznie. Pozytywistycznie, a nie w duchu platońskiego humanizmu.

W teatrze naturalistycznym aktorska identyfikacja z przedstawianą postacią ma więc także charakter konwencjonalny, podobnie jak relacja widowni i sceny: aktor udaje, że widza nie ma, aktor udaje, że jest przedstawianą postacią. Właśnie na zasadzie tego kłamstwa, ma się osiągnąć prawdę. W takiej oto sprzeczności miotał się Stanisławski, tę sprzeczność bezsilnie demaskował Pirandello i w nią, jak w pułapkę, dostawała się każda kolejna fala europejskiej awangardy teatralnej.

Jednak w swych początkach była to zbawienna nowość: aktor, podobnie jak widz, stawał się obserwatorem człowieka przeciętnego, zwykłego, takiego jak wszyscy, szarego człowieka współczesnego, i odtwórcą wyników tej obserwacji. A to znaczyło – katalogu drobnych cech fizycznych, obyczajowych, psychologicznych, ułożonego wszakże jako logiczny ciąg reakcji na bodźce płynące z rozwoju akcji dramatycznej. Była to logika o deterministycznym charakterze: reakcje, umotywowane biologicznie, socjologicznie, psychologicznie, traktowane tu są jako nieuchronne, konieczne. Dzieło sztuki aktorskiej to rezultat specyficznie rozumianej i prowadzonej analizy. Taka właśnie była teza Stanisławskiego. Sztuka i nauka to jedno. Takie było też przekonanie twórcy naturalizmu, jak szkoły literackiej, Emila Zoli. Co więcej, naturalistyczny sposób traktowania aktorstwa uznawali oni za sposób jedyny, za samą istotę tej sztuki, za aktorstwo *par excellence*. Powoływali się przy tym obaj na przykład słynnego za ich czasów aktora włoskiego nazwiskiem Tommaso Salvini. Zola tak go opisuje:

„...był wspaniały, zwłaszcza w czwartym akcie, gdy umiera. Nigdy nie widziałem, aby kto tak umierał na scenie. Salvini stopniuje ostatnie chwile konającego z taką siłą prawdy, że widownię ogarnia strach. Jest prawdziwym konającym, oczy zachodzą mu mgłą, twarz mu blednie i więdnie, ciało sztywnieje. Kiedy Emma, przywołana przez Rozalię, zbliża się do niego i woła: – Ojczy mój!, ma chwilę powrotu do życia, na martwym już obliczu błysk radości, jakże bolesnej wszakże. Ręce mu drżą, głowa się trzęsie w drgawkach rżenia, ostatnie jego słowa gubią się, są niepochwytne. Wszystko to bez wątpienia często robiono w teatrze, ale nigdy, powtarzam, z równie intensywną prawdą. W końcu Salvini realizuje pomysł genialny: umierając leży na kanapie, a gdy już skonał, głowę ma zwróconą do Emmy, chwieje się, ciężar jego ciała przeważa, spada na ziemię, otaczający go odskakują na boki i krzyczą, a on toczy się aż do budki suflera. Trzeba być wielkim aktorem, aby się na to odważyć. Efekt jest nie-



spodziewany i piorunujący. Cała widownia podniosła się z krzesel, płacząc i bijąc brawo. Aktorzy grając z Salviniim zachowują się godnie. Obserwowałem, z jakim przekonaniem Włosi grają swe role. Nareszcie nie patrzą na publiczność. Widownia dla nich nie istnieje. Kiedy słuchają, oczy mają wlepione w tego, kto mówi, a kiedy mówią, zwracają się do osoby, która słucha. Żaden z nich nie podchodzi do budki suflera, jak tenor szykujący się do popisowej roli. Odwracają się plecami do publiczności, wchodzą, mówią to, co mają powiedzieć, i odchodzą w sposób naturalny, bez najmniejszej próby zatrzymania spojrzeń widzów na swojej osobie. Oto z całą szczerością moje wrażenia. Śmiertelnie nudziłem się na *Makbecie*, i potem nie miałem o Salviniim żadnej sprecyzowanej opinii. W *Śmierci cywilnej* Salvini zachwyił mnie, wyszedłem z teatru ze wzruszeniem, które mnie wprost dławilo. Z pewnością autor tego dramatu, Giacometti, nie może mieć pretensji, że dorównuje Szekspirowi. Jego dzieło jest w gruncie rzeczy utworem przeciętnym, mimo pięknej jasności kompozycji. Ale jest to dzieło mnie współczesne, oddycha powietrzem, którym i ja oddycham, porusza mnie jako opowieść o wydarzeniach, które mogłyby się przytrafić mojemu sąsiadowi. Wolę życie niż sztukę, jak często powiadam. Arcydzieło zamrożone przez stulecia nie jest przecież niczym innym jak tylko wspaniałym trupem...”

Ta wypowiedź genialnego Zoli nie przynosi mu zaszczytu, ale jest dobitnym świadectwem postawy duchowej, właściwej naturalizmowi, jego gustów, jego postulatów. Zwraca uwagę zdecydowana preferencja dla współczesności i dla tematów jak najbardziej banalnych, pospolicznych, plotkarskich, tak jakby o sąsiadach. Zwraca uwagę upodobanie do tanich efektów teatralnych, traktowanych jak genialne pomysły aktorskie. Byleby podobały się wszystkim.

Zwraca też uwagę opis sztampy aktorskiej, tej tak potępianej przez ruch Wielkiej Reformy. I wreszcie przykuwa uwagę zachwył dla aktorstwa stanowiącego studium, a raczej mającego pretensje do drobiazgowego „studium z natury”: na przykład aktu konania. To właśnie znaczy owo Zoli „wolę życie niż sztukę”, powtórzone w wiele lat potem przez polskiego krytyka teatralnego, Boya-Żeleńskiego. Jest to trafna formuła postawy, która umie rozeznąć i traktować problemy sztuki tylko w naturalistycznej perspektywie estetycznej, razem z całym jej tłem filozoficznym.

Postawa ta jest zakorzeniona w umysłowości europejskiej do tego stopnia, że trudno daje się rozpoznać i uważana jest za jedyną możliwą, rozumną, istotną. Rozwój kinematografii przyczynił się do tego w sposób znamieny, bo kategorie naturalistyczne skojarzył z pojęciem czy wyobrażeniem nowoczesności.

Problem sztuki aktorskiej jako problem nowoczesności pojawił się bowiem w chwili, gdy kino z eksperymentu technicznego przekształciło się w widowisko, a nawet w nową sztukę spektaklu. Jako eksperyment techniczny kino było ruchomą fotografią jedynie, dokumentem z życia. Dawało fotograficznie wierny spektakl z fragmentów autentycznego życia podglądane-go przez kamerę. Aktorami tego spektaklu byli zwykli ludzie, wcale nie aktorzy, niczego tedy nie grający, czy udający. A więc zachowujący się tak, jak tego teatr naturalistyczny żąda od aktorów. Kiedy dokument z życia został zastąpiony przez kreowany spektakl filmowy, problem sztuki aktorskiej pojawił się jako problem gry w spektaklu niemym. Skoro mowy nie słyhać, „głośne” musiały być gesty i mimika, zupełnie jak w teatrze, gdzie scena jest przecież zawsze oddalona od publiczności. Ale w kinie tego oddalenia nie ma, ekran może być bardzo daleko, a i tak kamera podgląda z bliska, nawet tak bardzo z bliska, jak to gołym okiem nie udaje się nigdy. Odczuwano to jako sprzeczność między filmową a teatralną manierą aktorską, a gdy kino przestało wreszcie być nieme i mikrofon pozwolił szeptać i mamrotać tak, jak na scenie teatralnej nigdy nie wolno, zaczęto mówić o konflikcie między aktorstwem filmowym i teatralnym. Była to jednak tylko różnica techniczna między aktorstwem klasycznym, odziedziczonym z tradycji teatralnej, i tym, którego wymaga kino, sztuka filmu. Wymaga zaś

ona aktorstwa pojmowanego i uprawianego w naturalistycznej perspektywie estetycznej, bo jako pokaz i studium szczegółów przedstawianej postaci, efekt podglądactwa, a tym drobniejszych, im bardziej kamera technicznie się doskonali jako narzędzie podglądania, i tym ostrzej widzianych.

W tej swojej drobiazgowej robocie aktor filmowy jest jednak podglądany przez kamerę, a nie przez widza. Proces aktorski odbywa się bez jego żywego udziału. Ani jako współuczestnika, ani jako podglądacza. Widza nie ma naprawdę, widz dopiero będzie, gdy robota aktora filmowego zostanie skończona, i to na długo potem. Aktor filmowy tedy nie musi udawać, że istnieje „czwarta ściana”, bo dla aktora filmowego ten główny atrybut naturalistycznego spektaklu istnieje naprawdę i zawsze, niezależnie od użytej w filmie estetyki. Atrybut ten w teatrze naturalistycznym jest konwencją, w filmie zaś jest rzeczywistością. To właśnie dlatego naturalistyczna perspektywa wszelkiej sztuki filmowej umyka uwagi, zaś aktorstwo filmowe wydaje się czymś „naturalnym”, aktorstwem „w ogóle”, odwieczną sztuką, a nie ukształtowanym historycznie modelem aktorstwa. Kino przyczyniło się nie tylko do rozpowszechnienia na całym świecie naturalistycznego modelu tej sztuki, ale i utwierdzenia wiary, że jest to model jedyny. Modyfikacje proponowane na terenie teatru przez rozmaite kolejne kierunki, style, szkoły, które głosiły i głoszą swoje anty-naturalistyczne nastawienie, niczego istotnego w tym stanie rzeczy nie zdołały zmienić.

Cóż bowiem z tego, że antynaturalistyczne kierunki inscenizacji zlikwidowały „czwartą ścianę”, a więc udawanie, że widza nie ma? Nie zlikwidowały jednak samej sytuacji przez naturalizm stworzonej, a trwałej, bo głęboko filozoficznie uzasadnionej, w której widz jest obserwatorem i podglądaczem aktora, a nie uczestnikiem teatralnego obrzędu. Żeby zmienić tę sytuację, trzeba by zmienić światopogląd, a nie czwartą ścianę.

Istotnie: liczne próby naturalistycznej interpretacji klasyków teatru, stosowane jako zabieg uzdrawiający, za każdym razem ujawniają jedynie głęboką sprzeczność między dawnym i nowym modelem aktorstwa, a więc tę prawdę, że aktorstwo naturalistyczne jest tylko jednym z modeli tej sztuki. Sprzeczność tę pokazują charakterystyczne kłopoty, zawsze powstające przy takim uzdrawiającym zabiegu: z wierszem, który trzeba łamać, aby udawał prozę, z monologami, które trzeba rugować, z dialogami, które trzeba sprowadzać do trybu rozmowy, z kostiumami historycznymi, które traktuje się w skali od umownej przebieranki przez stylizację, do zupełnej likwidacji i zamiany na ubranie współczesne, z tokiem akcji, którą poprzez skróty i przestawienia trzeba doprowadzić do aktualnego poczucia prawdopodobieństwa, ze scenografią, z muzyką. Przewycięzanie tych kłopotów nie przyniosło jednak trwałego „odrodzenia” czy „zmartwychpowstania”, czy też „odkrycia” arcydzieł dawnego teatru w nowym, naturalistycznym duchu. Rzecz bowiem w tym, że naturalizm wprowadził stworzył niezwykle dziś rozpowszechnioną perspektywę estetyczną, ale nie zdołał zastąpić dawnych.

## Rozdział dziewiętnasty

### *Jak aktor dramatyczny wciela się w postać sceniczną?*

Historyczne współistnienie teatru i dramatu jest paradoksalne: polega na radykalnej odmienności ich „sposobów istnienia”. Bo oto dramat, dzieło literackie, raz napisane trwa w niezmiennym kształcie swego oryginału i choć różnie może być interpretowane, samo się nie zmienia, choć żyje w przeżyciu ludzkim, samo jest martwe. Dzieło teatralne natomiast, spektakl, istnieje tylko w postaci zmiennych wersji, za każdym razem tworzonych od nowa przez żywych ludzi, fizycznie obecnych na scenie, żyje więc nie tylko w przeżyciu ludzkim, samo jest żywe. Jedno tedy trwa w niezmiennym swym kształcie, drugie przymuszone jest do ustawicznej zmienności, do ciągłego odradzania się. Ale właśnie ta odmienność, niezgodność, czy może sprzeczność nawet, stanowi o specyficznej roli teatru w kulturze. Ponieważ teatr jest czymś innym niż literatura, jego dzieła istnieją inaczej niż dzieło literackie, może ono doświadczenie ludzkie, dające się odczytać z literatury przekazywanej przez pokolenia, ciągle od nowa przedstawiać i podawać do przeżywania, jako doświadczenie ludzkie znowu żywe, fizycznie obecne wśród współczesnych, jako doświadczenie żywych ludzi. Nie ma bowiem innych postaci scenicznych w teatrze, jak postaci żywe, fizycznie obecne, bo grane przez żywych aktorów. Innymi słowy, postać dawną, stworzoną kiedyś w przeszłości, zamkniętą w dziele literackim i istniejącą tylko w tradycji, aktor teatralny czyni postacią żywą nie tylko dlatego, że tworzy ją na scenie, lecz i dlatego, co więcej, że tworzy ją ciągle od nowa. Nie odtwarza jej, nie powtarza, nie kopiuje, choćby chciał. Musi ją w czasie spektaklu tworzyć od nowa i tylko w ten sposób może nawiązywać do tradycji literackiej, korzystać z niej, kontynuować ją: przez ciągle odnawianie. Jakże to się dokonuje? Co w istocie robi aktor teatralny, kiedy z dawnej postaci *l i t e r a c k i e j* tworzy postać *s c e n i c z n ą*? Co to w istocie znaczy, że przygotowuje, opracowuje swoją nową rolę? Czy jest jakaś różnica między postacią i rolą?

W praktyce życia i w praktyce sztuki postać i rola objawiają się równocześnie, bo zawsze objawiają się w ruchu wydarzeń, to jest w tym, co nazywamy akcją. Rola to nic innego niż sposób, w jaki postać bierze udział w akcji. Dlatego też aktorskie „budowanie postaci” i aktorskie „budowanie roli” może wydawać się tym samym. Stanisławski używa tych terminów wymiennie. Nie można bowiem grać postaci, nie grając jakiejś roli, jedno warunkuje drugie, rola postać, postać rolę. A jednak to, co objawia się jednocześnie i wzajemnie się warunkuje, nie musi być tym samym. Diderot na przykład nie mówi o budowaniu roli, mówi tylko o budowaniu postaci. Jeśli bowiem rola niczym innym nie jest niż sposobem, w jaki postać bierze udział w akcji, to można rolę i postać identyfikować, jak Stanisławski, ale można i odróżniać, jak Diderot. Zależy to od praktyki, od inscenizacji, od woli reżysera. Może on odnosić się do tworzenia postaci scenicznej dla niej samej, ze względu na nią przede wszystkim, ale może i odnosić się do niej przede wszystkim ze względu na to, co poza nią, ze względu na sceniczną akcję dramatu.

Stosunek postaci do roli, związek roli z postacią przybierał w dziejach teatru różne formy. Niekiedy był to stosunek pełnej równowagi. Edyp jest tu przykładem najznakomitszym. Nie można sobie wyobrazić tej postaci bez takiej właśnie roli. Odnosi się to i do innych postaci teatru antycznego. Do tych mianowicie, które uosabiają mit. To dramaturgia mitu sprawia, że w pewnym typie teatru antycznego równowaga między postacią a jej rolą jest pełna. Podobną równowagę odnajdziemy w teatrze Szekspira, zwłaszcza w kronikach historycznych, gdzie rola spełniana przez niektóre postacie w wydarzeniach stanowi część ich osobowości, tak bowiem osobowość ich jest pojmowana i one same tak ją pojmują: są aktorami na *theatrum*

*mundi*. Inny przykład to pewna forma teatru naturalistycznego, gdzie równowagę między postacią i rolą stwarza akcja o charakterze deterministycznym, kiedy postać, zawsze wtedy przeciętną, pospolitą, jak się okazuje, określają i motywują, niespodziewanie odkryte przeciętne, pospolite okoliczności.

Różnica jednak w tym, że postaci i role mityczne w teatrze starożytnym, postaci i role historyczne w teatrze Szekspira nie mają i nie mogą mieć nic wspólnego z przeciętnością i pospolitością. Są wielkie, niezwykle, wyjątkowe. Taka też jest generalna różnica między teatrem klasycznym i naturalistycznym. Wielkość, niezwykłość, wyjątkowość postaci teatru klasycznego wiąże się z humanistycznym mitem wielkości człowieka, którego teatr klasyczny jest szczególnie doskonałym wyrazem. W przeciwieństwie do teatru naturalistycznego, który stanowi wyraz mitu przeciętności i małości, jako prawdy o człowieku, mitu wywodzącego się z innej filozofii człowieka i odmiennej koncepcji sztuki. Filozoficznym natchnieniem mitu wielkości był pogląd, że człowiek jako byt skończony i żyjący, egzystujący w czasie, nie jest tym samym co istota człowieka. Empiryczne, czasowe, faktyczne istnienie nie zbiega się z idealnym, pozaczasowym bytem człowieczeństwa jako takiego. Człowiek nie jest tedy tym, czym jest. A nie być tym, czym się jest, to rozdwojenie. Stan tragiczny, a może komiczny. Zawsze jednak trudny do zniesienia, nieznośny zgoła. Ten wątek myśli platońskiej, kontynuowany przez Plotyna, przejęty przez świętego Augustyna, rozwija się następnie w renesansowej włoskiej myśli humanistycznej, a potem u jansenistów francuskich i u Pascala.

Człowiek jest tu pojęty jako antynomia, a mianowicie jako antynomia człowieka prawdziwego i człowieka rzeczywistego. To jest jako antynomia istoty i przypadkowości, esencji i egzystencji, absolutu i względności, ideału teoretycznego i realizacji praktycznej, ambicji, wzniosłych aspiracji i przyziemnych kompromisów życiowych, a wreszcie tragizmu i komizmu.

Taka oto filozofia stanowiła natchnienie klasycznego mitu człowieczeństwa. Ale jego rzeczywiste źródła były nader rozmaite. Najdawniejsze to erotyczny mit sokratejski: pierwsza w Europie myśl o miłości wielkiej, a więc uszlachetniającej i wzniosłej, powstała przed dwoma tysiącami lat. Odmienne piętno noszą na sobie postaci komedii dell'arte. Są to karykatury stylizowane wedle psychologii temperamentu uwarunkowanego społecznie, ale karykatury niezmiennie, postaci raz na zawsze dane, łatwo rozpoznawalne, dobrze znane. Gdy wychodzą na scenę, całym ich zadaniem jest pokazać, w jaki sposób znana postać zachowa się w nowych okolicznościach, wytworzonych przez akcję, jak z nich wybrnie, jak da sobie radę. Z punktu widzenia aktora teatr komedii dell'arte kładzie więc nacisk przede wszystkim na rolę, a nie na postać, improwizacja dotyczy roli, a nie postaci. Jest to improwizowane budowanie roli na oczach widza.

I to jest główne, ciągle odnawiane zadanie aktora. Obserwacja, jak da sobie z tym radę, to główna przyjemność widowni teatru komedii dell'arte. Coś z tego typowego dla komedii dell'arte braku równowagi między postacią i rolą, a ściśle między tworzeniem postaci i tworzeniem roli przez aktora na scenie, odnajdziemy w teatrze Moliera. Arnolf, Alcest, Tartuffe, Harpagon – postaci te można potraktować zgodnie z duchem komedii dell'arte jako dane z góry, niezmiennie portrety charakteru, kładąc w konsekwencji nacisk na wydarzenia, na akcję, na celowe w niej działania postaci, a więc na rolę. Interpretacja przeciwna duchowi komedii dell'arte kładłaby nacisk przede wszystkim na to, jak celowe działania postaci scenicznej pozwalają budować tę postać na scenie przez pokaz jej przeżyć, ich zaskakującej niepowtarzalności, zmienności, wieloznaczności. Taki też, przeciwny tradycji komedii dell'arte, jest charakter braku równowagi między postacią i rolą w teatrze klasycystycznej tragedii, w teatrze Diderota, Lessinga, pani de Staël, w teatrze romantyków, w teatrze realistów dziewiętnastego wieku. Zgodnie z duchem europejskiego humanizmu idzie tu przede wszystkim o postać.

Idzie o taką robotę aktorską, która nie tyle pokazuje, w jaki sposób człowiek daje sobie radę z wydarzeniami, ile w jaki sposób je przeżywa, a więc jaki jest.

Skoro jednak istnieje różnica między postacią i rolą sceniczną, istnieje także różnica między aktorską analizą postaci literackiej i budowaniem postaci sceniczej. Również i tę różnicę Stanisławski stara się zatrzeć. Powiada on, że „...pierwszemu zaznajomieniu się z rolą trzeba udzielić wiele uwagi, jest to pierwszy etap twórczości. Analiza to środek poznawczy, a w naszej sztuce poznawać to znaczy to samo co czuć. Nauczyłem was tworzyć w sobie realne odczucie życia roli, nie tylko duchowego, lecz i fizycznego. Osiąga się to, jak już o tym wiecie, za pomocą najprostszych dostępnych środków. Owo odczucie samorzutnie wtapia się w powstałe już wcześniej «wewnętrzne samopoczucie sceniczne», łączy się z nim i razem tworzy tak zwane małe twórcze samopoczucie; samopoczucie robocze. Tylko w takim stanie można przystępować do analizy i studiowania roli. Nie z zimną duszą, nie rozumowo, lecz przy udziale elementów wewnętrznego samopoczucia scenicznego i przy aktywnej pomocy twórczych sił duchowego i fizycznego aparatu. Przywiązujemy dużą wagę do tego, by z początku badać nowy utwór nie tyle rozumem, ile uczuciem, póki w człowieku-aktorze podświadomość i intuicja są jeszcze świeże i swobodne...”

Nasuwa się jednakże uwaga, że wszelkie badanie i wszelka analiza przestaje nią być, jeśli jest dokonywana, jak chce Stanisławski, „nie tyle rozumem, ile uczuciem”. Także i aktorska analiza postaci literackiej, którą ma się przenieść na scenę, może nią być tylko wtedy, kiedy stanowić będzie operację intelektualną, polegającą na rozumowym właśnie rozbiore całej całości na części. Aby potem z tych części zbudować nową, bo już nie literacką, lecz sceniczną całość, postać sceniczną. Czyli od analizy przejść do syntezy, odbyć drogę od tego systemu estetycznego, którym jest tekst literacki dramatu, do tego systemu estetycznego, którym jest spektakl teatralny.

Pierwszym tedy przedmiotem aktorskiej analizy postaci nie jest człowiek żywy, lecz jego literacki, martwy portret. A zaś ostatecznym przedmiotem aktorskiej syntezy, czyli budowania postaci jest także portret, lecz sceniczny, więc żywy. W toku pracy aktora nad postacią, którą ma zagrać, jeden portret ulega przetworzeniu w drugi. Ale aby mogło się to dokonać, aby w drodze syntezy mógł powstać sceniczny portret postaci, jej portret literacki musi ulec zupełnemu zniszczeniu. Wynika stąd, że wbrew Stanisławskiemu aktor, przystępując do analizy postaci literackiej, którą ma zagrać, nie powinien traktować jej literackiego portretu jak żywego człowieka.

Dlaczego Stanisławski twierdzi coś wręcz przeciwnego? Dlatego, że to jest to konsekwencja jego świadomie naturalistycznych założeń interpretacyjnych. Idzie mu o to, aby w trakcie prób aktorskich wywołać odpowiedni nastrój, stworzyć atmosferę napięcia, sprzyjającą sugestii, tak aby aktor od razu i spontanicznie utożsamił literacki portret postaci z jakimś żywym modelem ludzkim: z sobą samym, z kimś znanym „z życia”. I właśnie ten psychotechniczny zabieg nazywał analizą. Ma ona ułatwić aktorowi jak najszybszą identyfikację z postacią, którą ma zagrać. Identyfikację wszakże rozumianą naturalistycznie, a więc nie jako starożytną, arystotelesowską mimesis, lecz jako nowoczesne kopiowanie wystudiowanego modelu współczesnego, tyle że wyobrazonego w okolicznościach przedstawionych w dramacie, który ma się wystawić na scenie. Właśnie dlatego analizując postać Otella, Stanisławski powiada: Otello j e s t taki a taki, Otello z a c h o w u j e s i ę tak a tak, jakby Otello nie był fikcją, jakby istniał naprawdę. Otella jednak nie ma, istnieje tylko tekst dramatu i zawarte w nim informacje o Otellu. Informacje te jednak nie mają charakteru rzeczowego protokołu, są – by tak rzec – zdeformowane przez formę. A mianowicie przez formę literacką, w jaką zostały ujęte, pisarz bowiem tak je ułożył, aby stanowiły specyficzną strukturę artystyczną, zwaną dramatem.

Chcąc poprawnie odczytać te informacje, trzeba zastosować metody analizy literackiej. Ale zastosować tylko, a nie powtarzać robotę krytyka czy historyka literatury. Nie zmierzać ani do wykrycia genezy utworu, ani do jego oceny. Zastosowanie metod analizy literackiej służyć ma właśnie zawieszeniu wszelkiego wartościowania, odrzuceniu wszelkiej oceny, łącznie z oceną własnego wrażenia, przeżycia i stosunku do analizowanej postaci literackiej. Tak właśnie postępują aktorzy na pierwszej próbie czytanej: udają, że nie potrafią czytać, starają się pozbawić tekst jakiegokolwiek barwy, sprawić, żeby brzmiał jak komunikat.

Zrozumiałe: idzie o wydobycie, wyodrębnienie, zinwentaryzowanie możliwie największej liczby informacji o postaci, którą ma się zagrać, ale informacji uwolnionych jakoś od literackiej deformacji, której ulega każda literacka postać, właśnie dlatego, że jest literacka, to znaczy zdeformowana przez rodzaj, gatunek, język, chwytów techniki literackiej ukształtowane przez epokę historyczną. A także przez jakąś filozofię człowieka, wytwarzającą model ludzki dziedziczony przez pokolenia, symbol i uosobienie mitu, którym żyje ta epoka. Uwolnić postać literacką od tego, co ją więzi, oznacza więc posłużyć się tymi więzami jako narzędziami analizy i wydobyć z literackiego portretu postaci informacje gołe. To jest takie, które nie są żadną, ani literacką, ani filozoficzną, ani psychologiczną interpretacją, nie dotyczą tego, co ta postać przeżywa, jak przeżywa, dlaczego przeżywa, ani tego, jaka jest. Dotyczą tylko jej zachowania w przebiegu akcji dramatu, są rzeczowym opisem tego zachowania, niczym więcej. A więc stanowią swoistą „redukcję behawioralną”, ukłon w stronę naturalizmu i pozytywizmu, w stronę nowoczesności dwudziestowiecznej.

Skoro jednak mają być rezultatem redukcji, będą bardzo suche i ubogie, nieliczne i niedostateczne. Uwydatnią przez to braki literackiego portretu postaci, wskażą na to, czego o tej postaci nie wiadomo, a więc na to, co aktor będzie musiał nadrobić, uzupełnić, budując potem postać sceniczną. Czyli zdecydować, kim ona ma być, jaki model osobowościowy będzie do niej pasował, kiedy uwolniona od formy literackiej, ma się przyoblec w formę sceniczną. Weźmy przykład Harpagona, właśnie dlatego, że wytarty już do cna. Potracony przez lokaja Harpagon upada i krzyczy. Skąd wiadomo, że krzyczy? Pewnie stąd, że słowa jego są epitetami, opatrzonymi do tego w wykrzykniki. Na tym polega sugestia formy literackiej. Informacją gołą jest tu tylko to, że w opisanym sytuacji Harpagon wypowiada epitety. Ale czy krzyczy, czy nie, i w jaki sposób, to sprawa do decyzji aktora. Wszystko zależy od rodzaju osobowości, jaką się Harpagonowi przypisze.

A osobowość to, jak chcą jedni, współzależność cech charakteru, temperamentu, popędów oraz sfery intelektualnej jednostki ludzkiej; albo współzależność cech indywidualnych i sposobów zachowania decydujących o przystosowaniu się do środowiska; albo współzależność sposobów zachowania się, autoświadomości i stosunku do otoczenia; albo współzależność skutków doświadczeń życiowych wspólnych ludziom w danej kulturze i tych, które są właściwe tylko danemu indywidualium ludzkiemu.

Toteż kiedy poprzestaje się na prostym wyliczeniu cech charakterystycznych postaci, kiedy się poprzestaje na twierdzeniu, że Harpagon jest taki a taki, niczego sensownego o nim się nie orzeka. Skąpcom bowiem można być, jak widać, z tysiąca powodów i na tysiące sposobów. Zależy to od indywidualnej struktury osobowości. Zachowanie się skąpca wynikać może na przykład z potrzeb różnej natury, czyli z rozmaitych dyspozycji motywacyjnych, albo ze skali i rodzaju uzdolnień umysłowych, albo ze stosunku do siebie i do innych, albo z cech temperamentu, albo z doświadczeń życiowych i ze sposobu, w jaki zostały zapamiętane, przeżyte, zapomniane, albo ze sposobów przystosowania się do środowiska i obrony przed nim, albo z jakichś konfliktów wewnętrznych, uświadomionych lub nieświadomionych, albo ze sposobu dążenia do czegoś lub unikania czegoś, itd., itd., itd. Od tych wszystkich, a u każdego

odmiennych, składników czy czynników osobowości zależy indywidualny kształt skąpstwa. Niepowtarzalny, tylko temu skąpcowi właściwy sposób zachowania się jako skąpca.

To nie wszystko atoli. Typ skąpca zależy także od tego, w jaki sposób składniki osobowości wchodzą ze sobą w związki, jak wzajemnie na siebie wpływają, jak się wzajemnie warunkują. Czyli jak układają się jako struktura osobowościowa, niepowtarzalna, jedyna, temu właśnie człowiekowi właściwa i tylko jemu. A układać się one mogą u każdego inaczej, czyli w nieograniczonej liczbie wariantów. Zaiste: skąpcem można być na tysiące sposobów, istnieje nieograniczona liczba modeli osobowościowych, z których daje się ulepić Harpagona. Aktor musi więc dokonać eliminacji, ograniczyć tę liczbę.

Zaczyna od rzeczy najprostszej, najbardziej oczywistej: od siebie. To znaczy od uzmysłowienia sobie własnych możliwości aktorskich, od ich oceny, czyli od krytyki własnej osobowości aktorskiej, jej elastyczności i jej granic. Następna eliminacja możliwych do użycia modeli osobowościowych to ograniczenie ich liczby ze względu na rolę, to jest na sposób, w jaki chce, czy postanawia zachować się w toku akcji dramatu, albo inaczej: ze względu na sposób, w jaki ma brać udział w akcji dramatycznej. Nie każdy model osobowościowy postaci, jaką aktor ma zagrać, jednakowo dobrze pasuje do tego zadania. Wybór więc jest coraz mniejszy. Ogranicza go wreszcie decyzja kształtu przedstawienia, czyli jego formy artystycznej. Ta bowiem może być różnaita w zależności od obranego rodzaju, gatunku, perspektywy estetycznej. Tu kończy się aktorska analiza postaci, jej literackiego portretu, jej możliwego modelu rzeczywistego i aktor, pracujący nad postacią, przygotowujący rolę, przechodzi od psychologii znowu do estetyki: wkracza w fazę budowania postaci scenicznej.

Zaczynają się próby sytuacyjne, literacki portret postaci i jej przypuszczalny model ludzki przeobraża się w jej żywy portret sceniczny. Znika doszczętnie zniszczona literatura, odpadają tysiące rzeczywistych jakichś skąpców, pojawia się z wolna Harpagon. Taki Harpagon, nowy Harpagon, odmienny Harpagon, by przy innej obsadzie znowu się zmienić, w innym przedstawieniu, w innej inscenizacji okazać się jeszcze innym, za rok, za lat kilkadziesiąt, za lat kilkaset, jak to właśnie z tą postacią molierowską się zdarzyło, odżyć na scenie w kształcie psychologicznym i artystycznym, którego na razie nawet wyobrazić sobie nie można. Ale im bardziej teatr dramatyczny zyskiwać będzie świadomość swej odrębności jako sztuki, im bardziej aktor dramatyczny zyskiwać będzie świadomość, na czym polega i od czego zależy odrębność jednostki ludzkiej jako żywej osobowości, tym więcej szans ma Harpagon na to, aby odradzać się wiecznie.

## **Posłowie**

*Czy zamiast gry scenicznej nie lepiej było wybrać grę w ping-ponga?*

Ot i tyle, aby dać jakoś znać, że gra sceniczna to nie to samo, co gra w ping-ponga.



## BIBLIOGRAFIA

- Lisa Appignanesi, *Kabaret*, Warszawa 1990.
- Odette Aslan, *Aktor XX wieku*, Warszawa 1978.
- Margot Berthold, *Historia teatru*, przełożyła Danuta Żmij-Zielińska, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Roman Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.
- Roman Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1988.
- Henryk Jankowski, *Dzieje teatru lalek*, Warszawa 1970.
- Barbara Król-Kaczorowska, *Teatry dawnej Polski, budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971.
- Barbara Król-Kaczorowska, *Budynek teatru, rozwój funkcji i form*, Warszawa 1971.
- Allardyce Nicoll, *Dzieje teatru*, tłum. Antoni Dębnicki, Warszawa 1959.
- Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980.
- Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1977.
- Leon Schiller, *Droga przez teatr*, Warszawa 1983.
- Konstanty Stanisławski, *Pisma*, t.1, *Moje życie w sztuce*, t.2, *Praca aktora nad sobą*, t.3, *Praca aktora nad sobą*, Warszawa 1954.
- Zenobiusz Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, 3 tomy, Warszawa 1970.
- Tomasz Weiss, *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków 1987.
- Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i opracowanie Janusz Degler, t. 1, *Dramat – teatr*, t. 2, *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, t. 3, *Odbiorcy dzieła teatralnego*, Wrocław 1976.

## Spis treści

### **Przemowa**

*Aby uzasadnić, dlaczego wybieramy grę sceniczną, a nie grę w ping-ponga, musimy posłużyć się teatrologią.*

### **Rozdział pierwszy**

*Istnieje duża różnica między teatrologią a historią teatru. Mimo że obie są dosyć marne.*

### **Rozdział drugi**

*Teatrologia dowodzi, że istnieje duża różnica między teatrem jako instytucją społeczną, a teatrem jako zjawiskiem ludzkim.*

### **Rozdział trzeci**

*Teatr traktowany jako odwieczne zjawisko ludzkie ujawnia swoją niezmienną strukturę, która ma swoje źródła, swoje odmiany, a prowokuje pytania, spory i konflikty.*

### **Rozdział czwarty**

*Z konfliktu teatru i literatury wynikł pomysł, że teatr dramatyczny to sztuka odrębna i samodzielna.*

### **Rozdział piąty**

*Samodzielność sztuki teatru dramatycznego spowodowała narodziny samodzielnej sztuki inscenizacji.*

### **Rozdział szósty**

*Jak polska sztuka inscenizacji rodzi spór o krytykę teatralną.*

### **Rozdział siódmy**

*Na czym ma się opierać krytyka teatralna, jeśli krytykując teatr dramatyczny czyli literacki, nie chce być krytyką literacką?*

### **Rozdział ósmy**

*Filozofia, a zwłaszcza polska, skłania krytykę teatralną do szukania dla siebie ratunku.*

### **Rozdział dziewiąty**

*Nieudana próba ratunku krytyki teatralnej jest jednym z przejawów kryzysu teatru dramatycznego.*

### **Rozdział dziesiąty**

*Ten kryzys trwa od czterystu lat. Na razie zwyciężył reżyser. Usiłuje podtrzymać dziwną symbiozę sztuki sceniczej i sztuki literackiej w teatrze dramatycznym*

### **Rozdział jedenasty**

*A jak w ogóle doszło do tej symbiozy?*

### **Rozdział dwunasty**

*Symbioza teatru i literatury wytworzyła w Europie pewien dominujący model dramatu i odpowiadający mu model teatru.*

### **Rozdział trzynasty**

*Ten europejski model teatru wytwarza taką strukturę przedstawienia teatralnego, dzięki której widownia staje się publicznością teatralną.*

### **Rozdział czternasty**

*Czym jest ta publiczność, jakie społeczne warunki egzystencji teatru ona tworzy?*

### **Rozdział piętnasty**

*A kim są aktorzy w tym skomplikowanym splocie struktur i okoliczności społecznych, stanowiącym o egzystencji teatru?*

### **Rozdział szesnasty**

*Sztuka aktorska jako kult i jako grzech. Z przewagą kultu.*

**Rozdział siedemnasty**

*Sztuka aktorska wedle Konstantego Stanisławskiego, czyli w perspektywie naturalistycznej.*

**Rozdział osiemnasty**

*Co to jest ta perspektywa naturalistyczna?*

**Rozdział dziewiętnasty**

*Jak aktor dramatyczny wciela się w postać sceniczną?*

**Posłowie**

*Czy zamiast gry scenicznej nie lepiej było wybrać grę w ping-ponga?*

**Bibliografia**

**Spis treści**