

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.



**Andrzej Tadeusz Kijowski**

**Teoria Teatru  
Rekonesans**

Wydawnictwo TowerPress  
Gdańsk 2001

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

## WSTĘP

Przez teorię teatru można rozumieć potocznie przeciwieństwo praktyki scenicznej. Jeśli przez praktykę pojmujemy określony zespół działań przekształcających rzeczywistość dla potrzeb sceny, to teoria teatru stanowić będzie wszelką wiedzę tłumaczącą tę nową, sceniczną rzeczywistość.

Ale można też teorię rozumieć wężej, jako system twierdzeń logicznie i rzeczowo uporządkowanych i powiązanych określonymi stosunkami logicznymi. To ostatnie określenie dotyczy teorii naukowej. W odniesieniu do problemów humanistyki ma ono jednak charakter nieco postulatyczny i wartościujący. W tzw. nauce o teatrze bowiem można prawie każdej teorii wytknąć niedociągnięcia logiczne. Gdyby się przeto ściśle trzymać tego drugiego określenia, trzeba by wielu ważnym koncepcjom odmówić miana teorii.

Z metodologicznego punktu widzenia należałoby zatem uznać, że na temat rzeczywistości teatralnej nie powstała dotąd na świecie ani jedna spójna teoria. I wcale nie jest pewne, czy taka rychło powstanie. Trzeba by się również zastanowić, czy możliwa jest tylko jedna teoria tej sfery zjawisk – teoria słuszna i odpowiadająca prawdzie – czy też istnieją liczne, może nawet przeczące sobie nawzajem, uwikłane w różne konteksty historyczne i światopoglądowe tłumaczenia zjawisk teatralnych.

W tym wykładzie zakładam istnienie mnogich możliwości teoretycznego rozwiązania problemów sztuki scenicznej. I nie poprawność logicznej konstrukcji ani jakaś bezwzględna prawdziwość sądów – o których słuszność zawsze, moim zdaniem, wolno się spierać – lecz sam fakt dociekania istoty funkcjonowania zjawiska skłania mnie do uznania danej myśli za teoretyczną. Zdając sobie sprawę, iż teorie nigdy nie są wolne od światopoglądowych preferencji swoich autorów, rozważę zarówno istniejące systematyczne wykłady, praktyczne twierdzenia, jak i doktryny czy krytyczne wypowiedzi – w myśl przeświadczenia, że teoria teatru figurująca w naszym tytule jest pewną abstrakcją, do której prowadzą wszelkie próby pojęciowego nazwania i wytłumaczenia tego, co się dzieje na scenie.

Oczywiście można wprowadzić tutaj rozróżnienia. Oddzielić mianowicie uwagi dotyczące technicznych sposobów kształtowania spektaklu i elementów, które go budują, od twierdzeń sytuujących zjawisko teatralne wobec nurtów światopoglądowych i tendencji artystycznych. Odróżnić mianowicie poetykę od estetyki teatru. Żadna z nich nie może naturalnie istnieć samodzielnie. Nie sposób uprawiać poetyki teatru, przez którą rozumiem analizę i systematyzację form składających się na dzieło sceniczne (form takich, jak: dramaturgia, aktorstwo, widowia i reżyseria) bez rozstrzygnięcia filozoficznych problemów teatru, takich jak: kwestia jego tożsamości, zagadnienie opisu oraz problem oceny. Nie można uprawiać estetyki, czyli wyrażać sądów o pewnym stopniu ogólności, w izolacji od określonych form i czynności artystycznych.

Pojęcie estetyki ma kilka sensów. Najszerzej rozumiana, jest estetyka wiedzą o przedmiotach pięknych i przeżyciach z nimi związanych albo – jeśli fakty te utożsamić ze sztuką – ogólną teorią sztuki. Można jednak także mówić o estetyce jako o programie kierunku artystycznego bądź epoki, a nawet o estetyce poszczególnych twórców działających we wskazanych dziedzinach sztuki. Przez estetykę teatru rozumieć zatem należy ugodnienie reguł poetyckich i teoretycznych poglądów twórcó

w scenicznych z bardziej lub mniej świadomie akceptowanym i założeniami filozoficznymi na temat sposobu istnienia przedmiotów scenicznych, możliwości ich poznawania i oceny.

Można więc powiedzieć, że poetyka wraz z estetyką teatru rozumianą jako potoczna filozofia tego zjawiska, składają się na jego artystyczną teorię. Pamiętać jednak należy, że teorie artystyczne i naukowe to coś zupełnie innego, i jeśli w ogóle możliwe jest zbudowanie tych ostatnich w sferze zjawisk sztuki, to pierwszym etapem winno być uporządkowanie sądów dotychczas sformułowanych, a także wyciągnięcie myśli wspólnych oraz opozycji centralnych i zgrupowanie ich w zbiory pokrewnych zagadnień.

## I. POETYKA TEATRU

Mówi się często o tej czy innej sztuce, o tym lub innym zawodzie, że jest najstarszy, że z niego wywodzą się wszystkie pozostałe. To samo pewnie można by powiedzieć o teatrze i dowieść, że łączy się z nim udawanie i oglądanie, działanie i współuczestnictwo, które tak samo, jak opanowywanie słowa i praca, konstytuują człowieka. Toteż historycy teatru gubią się w poszukiwaniu jego prapoczątków. Jeżeli kiedyś zaczynano jego dzieje od momentu szczytowych osiągnięć sztuki scenicznej w Grecji czasów Peryklesa, ledwie napomykając o prehistorycznym Tespisie (jedynym aktorze występującym na mitycznym wozie), to dziś sięga się do scenariuszy religijnych uroczystości w Egipcie, przywołuje przykłady teatralizacji obrzędów w Babilonie, Chinach, Indiach i Japonii.

Zmieniło się rozumienie teatru, jego teoria. Jeszcze Allardyce Nicoll w praktyce utożsamiał teatr z wystawianiem przez aktorów dialogów na oczach publiczności. Margot Berthold twierdzi natomiast, że warunkiem za istnienia teatru jest: „przemiana aktora w istotę stojącą ponad prawem dnia powszedniego i spełniającą rolę medium poznania wyższego rzędu oraz obecność widza, który gotów jest przyjąć posłannictwo wynikające z tego poznania” Jego prapoczątków doszukiwać się będzie autorka *Historii teatru* „wszędzie tam, gdzie zjedną się ludzie gotowi poddać się czarom, które z powszedniej rzeczywistości przeniosą ich w sferę doznań bardziej wzniosłych”. Najmniejszej wzmianki o dramacie! Korzenie praktyk teatralnych wrastają głębiej niż sięga ludzka pamięć. Zapewne podobnie rzecz się ma z jego rozumieniem.

Pierwsza dochowana rozprawa poruszająca problematykę teatralną – *Poetyka* Arystotelesa ze Stagiry – poprzez swój estetyczny i wybitnie literacki charakter związała na tysiąclecia kwestie sceniczne z zagadnieniami rodzaju dramatycznego. Czy odpowiadało to teatralnej samowiedzy antycznych myślicieli i samego Arystotelesa – trudno dziś wyrokować. Analiza *Poetyki* wskazuje, że autor miał wiele do powiedzenia na temat szóstego składnika tragedii, jakim była – tak przezeń nazwana – „wystawa sceniczna”. Charakterystyczne zatem, że tworząc poetykę gatunku jak by nie było poetyckiego (czyli literackiego) Stagiryta odżegnuje się od głębszej analizy elementów czysto teatralnych. „Wystawa” nie interesowała go wiele, gdyż – jak dostrzegł – będąca właściwym przedmiotem jego studium tragedia „działa i bez przedstawienia na scenie, i bez aktorów”. Ale w tym momencie przez negację sformułowany został przedmiot nauki o wystawie scenicznej, czyli *teatrologii* (jak byśmy ją dzisiaj nazwali) – interesuje ją to wszystko, co nie działa bez przedstawienia na scenie i bez aktorów.

## I. Problemy dramaturgii

Kanony Arystotelesowskiej poetyki tragedii ciążyą po dziś dzień na wszelkiej artystycznej teorii. Z jego logiki wynika, że dążąc do usystematyzowania wiedzy na temat dziedziny, której status bytowy nie jest jasno określony ani tożsamość ustalona, trzeba postępować metodą indukcyjną, czyli od szczegółu do ogółu. Arystotelesowi zawdzięczamy także klasyczny podział literatury.

Sformułowanie przez Arystotelesa pierwszej znanej w dziejach definicji gatunku artystycznego nie mogło się obyć, zgodnie z własnymi jego logicznymi wskazaniem, bez określenia najbliższego rodzaju tragedii (*genus proximum*) i jej cechy charakterystycznej (*differentia specifica*). Spór o to, czy *n a ś l a d o w n i c t w o* (*mimesis*), czy *o c z y s z c z e n i e* (*katharsis*) należy uznać za właściwość tragedii i które z tych pojęć odnosi się do szerszej sfery, stał się głównym motywem nauki o literaturze. Z poetyką tragedii związane więc i wzorowano na Arystotelesowskiej definicji określenia całego kompleksu form i doznań (w tym także teatralnych), których wyodrębnienie i nazwanie „sztukami pięknymi” oraz możliwość osobnego opisu w kategoriach filozoficznej estetyki uświadomili dopiero w połowie osiemnastego wieku Charles Batteux i Aleksander Baumgarten.

Poetyka normatywna nie obywatła się rzecz prosta bez założeń aksjologicznych (wartościujących). Za cnotę nadrzędną uznawano w sposób bardziej lub mniej ortodoksyjny – postulowaną jeszcze przez Platona – jedność wartości logicznej (prawda – *aletheia*), moralnej (dobro – *agathon*) i estetycznej (piękno – *kallos*). Tak zwana „kalokagatea” osiągnięta mogła być najskuteczniej poprzez oczyszczające naśladowanie. A ono zostało uznane za właściwość tragedii. Toteż normy formułowane w odniesieniu do gatunku tragicznego w szczególności, a rodzaju dramatycznego w ogólności, wywierały wpływ i bywały rozszerzane nie tylko na całą poezję, lecz swoim zakresem starały się objąć wszystkie znane formy wywołujące analogiczne doznania.

Zatem rozważania o sztuce poetyckiej (w greckim, „technicznym” rozumieniu słowa „sztuka”), powstające w okresie helleńskim, średniowieczne podręczniki wymowy i wersyfikacji, a także renesansowe zbiory norm poetyckich i późniejsze jeszcze, pochodzące z XVI wieku, teksty – często wprost odwołując się do analizy tekstów Arystotelesa – zawierają uogólnienia, rozszerzające na cały identyfikowany przez nas kompleks estetyczny szereg prawideł właściwych jedynie tragedii bądź dramatu. Bądź też przeciwnie, uznaje się za cechę charakteryzującą konkretne zjawisko poetyckie coś, co my skłonni byśmy byli uważać za powszechną właściwość sztuk pięknych.

Można by zapisać kilkadziesiąt stron, gdyby chcieć zestawzić wszystkie, często zaprzeczające sobie nawzajem, reguły, jakie autorzy „poetyk” narzucali dramaturgii. Niewątpliwie część z nich utrafia w sedno dramatycznego rodzaju, inne mają zakres zbyt szeroki albo dotyczą tylko szczególnych postaci omawianych dzieł. Część zaś bez wątpienia przenosi na dramat właściwości towarzyszącej mu, i przez to łatwo z nim utożsamianej, sztuki realizacji scenicznej.

Komentatorzy Arystotelesa ustalili między innymi, że: tragedia dobrze się zaczyna, a źle kończy; rozgrywa się w środowisku wpływowym (najczęściej dwór królewski); wypowiedziana jest mową wiązaną i składa się z trzech, a co najwyżej pięciu aktów. Obowiązuje ją *j e d n o ś ć a k c j i*, przez którą rozumie się ogólnie – koncentrację wokół jednego ciągu wydarzeń (brak dygresji), bądź szczegółowo – zakaz ukazywania na scenie gwałtownych zdarzeń, których widok mógłby rozproszyć uwagę odbiorcy i utrudnić mu „oczyszczenie” afektów, to jest spojrzenie na wydarzenia z oddalenia.

Z innych napomknęć Arystotelesa wyprowadzono ponadto klasycystyczną regułę *j e d o ś c i m i e j s c a* wydarzeń. Poprzez unikanie przyporządkowywania danej przestrzeni scenicznej więcej niż jednego miejsca akcji dążono do ukonkretnienia odgrywanych sytuacji oraz

wzmocnienia iluzji. Sformułowano także zasadę *j e d n o ś c i c z a s u*, zgodnie z którą całość wydarzeń powinna mieścić się w granicach doby. Wynikało to z chęci uniknięcia zbyt silnego anachronizmu wywołanego różnym, tempem upływu (w danym miejscu spotkania aktorów z widzami) czasu przedstawianego i czasu trwania przedstawienia.

Rodząca się w oparciu o ustalenia Arystotelesa normatywna poetyka dramatu wydobywa te aspekty, które sprzyjają wywołaniu wśród widzów iluzji rzeczywistości. Określa sposoby przekonywającego naśladowania w warstwie słownej utworu konfliktów, które mają zostać ukazane w teatrze. Teatr i dramat nie są tu właściwie rozróżniane. Zatem jeśli, zgodnie z sugestią Stagiryty, ogranicza się do trzech ilość osób występujących jednocześnie na scenie, to choć niewątpliwie dokonano tego licząc się z percepcją widza teatralnego (który pogubiłby się patrząc z oddali na większą liczbę osób przepychających się na estradzie), regułę tę zalecono stosować dramaturgowi już w literackiej kompozycji utworu.

Wymieniając związane z przebiegiem widowiska części składowe tragedii, Arystoteles wskazał, że prolog, epizod, eksodos i chór (rozpadający się na parodos i stasimon), realizują właściwe dla tragedii następowanie perypetii, poznania i katastrofy. Stanowią one początek, środek i koniec zamkniętej akcji. To spostrzeżenie posłużyło wszystkim późniejszym teoretykom dramatu, pragnącym wiązać ilość aktów z ważnymi momentami rozwoju akcji. Formułowane w starożytnych i nowożytnych poetykach propozycje podsumowane zostały w drugiej połowie XIX wieku przez Gustawa Freytaga, który w swojej *Technice dramatu* wskazał, iż akcja dramatyczna składa się z zawiązania (czyli ekspozycji), rozwinięcia, punktu kulminacyjnego, perypetii oraz rozwiązania (albo katastrofy).

Tak oto reguły dotyczące ilości postaci i konstrukcji akcji teatralnej przekształcają się w ogólne prawa kompozycji, które, poza sztuką sceniczną czy dramatem, będą pewnie obowiązywać w jakiejś mierze zarówno w malarstwie, jak w poezji czy prozie. Nawet w czasach stopniowego odchodzenia od formułowania normatywnych poetyk nie przestała bowiem autorów i teoretyków interesować możliwość wyliczenia typów postaci niezbędnych dla zarysowania konfliktu oraz schematów sytuacji, jakie mogą się między nimi wytworzyć.

Myśl ta nurtowała jeszcze dramatopisarzy osiemnastowiecznych – Carla Gozziego i Johanna Wolfganga Goethego, by w roku 1895 została ostatecznie opracowana przez francuskiego uczonego Georges'a Poltiego, który wymienił 36 zasadniczych sytuacji dramatycznych, takich jak: zemsta ścigająca zbrodnię, nienawiść między krewnymi, cudzołóstwo połączone ze zbrodnią, nieumyślna zbrodnia miłosna, poświęcenie bliskich na rzecz kogoś (czegoś), rywalizacja nierównych, miłość do wroga, walka z Bogiem, pomyłka sądowa, wyrzuty sumienia i jeszcze wiele spotykanych tematów.

Zestaw ten wzbudził wątpliwości Etienne Souriau, który w roku 1950 w pracy pt. *Dwieście tysięcy sytuacji dramatycznych* wyabstrahował – niechybnie jak sądzę – sześć zasadniczych funkcji postaci scenicznych, funkcji, które permutując czy też kombinując przez osobno wykazane operacje i czynniki dochodzą do abstrakcyjnej liczby 210 141 sytuacji dramatycznych. W koncepcji Souriau najważniejsze wydaje się jednak wymienienie owych sił tematycznych, które – występując w liczbie od dwóch do sześciu i skupione każda w innej postaci (jak np. w *Nikodemie* Corneille'a), bądź też łączone i wymieniane między bohaterami – określają mnogość schematów konfliktowych. Souriau wymienia: głównego protagonistę, jego przeciwnika, nosiciela pożądanej wartości, jej właściciela lub zdobywcę, sędziego, władnego wartość będącą przedmiotem sporu przyznać jednemu z protagonistów, oraz pomocnika, mogącego współdziałać z każdą zainteresowaną osobą.

Schemat zarysowany przez Souriau trafia w sedno dramatu, gdyż w istocie szerszy jest od literatury, teatru, sztuki nawet. Jest to po prostu schemat konfliktu, schemat walki, której przedstawieniu poświęcone są zawsze dramaty. Zgadza się taka interpretacja ze współczesnymi defi-

nicjami rodzaju dramatycznego, które widzą w nim utwory literackie, gdzie „poprzez słowa i czyny bohaterów przedstawia się zdarzenia bezpośrednio w procesie ich stawania się”.

Kompozycyjna reguła ograniczająca ilość uczestników konfliktu zakorzeniona jest, jak się okazuje, już nie tylko w sztuce, lecz w socjologicznych prawach rzeczywistych konfliktów. Inaczej rzecz się ma z wymienionymi już trzema jednościami. Powtarzano je uporczywie, choć spośród dramatopisarzy (nawet antycznych), mało kto ich przestrzegał. Bliższa analiza dowiedzie jednak, że – sformułowane na użytek dramaturgii – są one w istocie kryptonimami podstawowych prawideł sztuki scenicznej. Zaś ich nieprzestrzeganie przez autorów sztuk dowodzi, że mimo wielorakich związków i zależności utwor dramatyczny nie musi być koniecz- nie przeznaczony do wystawiania na scenie.

Kwestia ujednoczenia czasu przedstawianego i czasu trwania przedstawienia – słowem: problem jedności czasu – nie wynika stąd, że odbiorca nie potrafi sobie upływu czasu wyobrazić, ale wiąże się z istotą sztuki scenicznej. Tutaj wszystkie elementy inscenizacyjne oraz żywi aktorzy żyją tym samym czasem co publiczność. Środkami teatralnymi nie można u n a o c z n i ć upływu czasu, gdyż czas unaoczniony jest rzeczywistym trwaniem. Upływ czasu można jedynie opowiedzieć, konwencjonalnie zasygnalizować, np. poprzez usunięcie się ze sceny. Ale jeśli chce się respektować teatralne reguły, nie wolno opowiadać ani usuwać ze sceny elementu koncentrującego zbiorową uwagę. Wobec widzów trzeba być obecnym. Toteż niejasną i nie bardzo wiadomo komu potrzebną w dramacie zasadę jedności czasu wyłożyć można zrozumialej jako wyrażenie reguły scenicznej o b e c n o ś c i.

Podobnie rzecz wygląda z jednością miejsca. Nie o to chodzi, by ono się nie zmieniało, lecz o to, by było równie jak aktor obecne i konkretne. Jedność miejsca w języku sceny wyłożyć więc należy jako zasadę r e a l n o ś c i.

Zaś wywołująca tyle nieporozumień zasada jedności akcji też nie jest niczym innym, niż znalezieniem formuły dla teatralnej zasady wyrażania konfliktu poprzez słowne bądź fizyczne działania. Nic nie ma prawa zakłócić uobecnianych zdarzeń. Jedność akcji wyraża sceniczną zasadę niezbywalności d z i a ł a n i a.

Tak więc, choć sztuka teatralna jako taka – traktowana bardziej lub mniej świadomie jako „forma podawcza dramatu” – długo (bo praktycznie aż do przełomu XIX i XX wieku) nie była postrzegana jako byt samoistny i wart oddębnej analizy rządzących nim praw, to przecież techniczne wymogi sceny były spełniane i często formułowane przez specjalistów pokrewnych dziedzin we właściwej ich rozważaniom terminologii. Jako dowód świadomości scenicznego uwikłania sztuki dramatycznej teatrologzy przytaczają chętnie wzmianki Arystotelesa na temat wystawy scenicznej, użycia maszyn (*deus ex machina*), podkreślanie przezeń. w definicji tragedii konieczności działania, a nie opowiadania, i skłonni są dowodzić, że dostrzeżenie tej problematyki mniej ma wspólnego z estetyczną i literacką wrażliwością autora niż z rozwiniętym instynktem teatralnym człowieka wychowanego w kulturze „trójjedynych chorei” (poezji, muzyki i tańca).

Świadomość wymogów warsztatu aktorskiego i specyficznych oczekiwań publiczności teatralnej wywarła bez wątpienia wpływ na kształt teorii dramatu. Ale nie tylko na terenie poetyk: w *Liście do Pizonów* Horacego w I w. n.e. czy w *Praktyce teatru* pisanej w XVII w. przez księdza François Hédelin d’Aubignaka znaleźć można wpisane tezy na temat estetyki scenicznej. Nie zastanawiając się nad problemami sztuki teatralnej jako takiej, także filozofowie traktują o wszystkich jej komponentach: o aktorach i ich psychologii, o instytucji zespołu teatralnego, o publiczności i reżyserii – wtedy, gdy ich obecność w życiu lub na scenie zostanie dostrzeżona, gdy okazuje swą użyteczność lub budzi wątpliwości.



## 2. Kwestia aktorstwa

Jedną z bardziej charakterystycznych cech teatralnych jest problem stosunku fikcji i rzeczywistości w kompozycji realnych przedmiotów i żywych postaci ukazujących się na scenie. Dotyczy to w szczególności dwoistości aktora, który, żyjąc jako konkretny człowiek, potrafi się wcielać w inną osobę i wtedy także oddycha, porusza się i mówi, jako nieprawdziwa, a jednak istniejąca osoba. Aktor, który zszedłszy ze sceny nie przestanie grać jakiejś roli, ma nieograniczone możliwości podawania się za kogo innego i może przez to wywierać zupełnie realny, a czasem silny wpływ na otoczenie. Z drugiej strony ludzie, chcąc uzyskać pożądane miejsce w społeczeństwie, nie odsłaniają się w pełni, lecz zachowują się jak aktorzy, grając przed bliźnimi rolę takiej postaci, dla której dane miejsce w społeczeństwie jest przygotowane. Świat jest teatrem, psychologia społeczna opiera się na tych samych prawach, które odsłania się na scenie... Kto to pierwszy powiedział? Chyba Heraklit: „Sztuka aktorska ludzi świadomych. Co innego [aktorzy] mówią, a co innego myślą: ci sami i nie ci sami wchodzą i wychodzą ze sceny”.

Teoria i filozofia aktorstwa rozwijają się niezależnie od analiz dramatycznych. Mają też zupełnie inny wymiar praktyczny. Dotyczą konkretnego zawodu, rzeczywistości, ludzi, którzy życie poświęcili scenie. Wśród „ludzi teatru” – jak byśmy dzisiaj powiedzieli – były osoby wykonujące wszystkie znane dziś zawody sceniczne: aktorzy, reżyserzy, scenarzyści, scenografowie, choreografowie, dramaturdzy i inspicjenci, specjaliści od oświetlenia, rekwizytorzy, bileterzy, suflerzy. Nie uczyli się oni swego fachu w szkole. Ich specjalizacje nie były ścisłe i niekoniecznie musiały zostać nazwane. Funkcjonując w ramach organizacji teatralnej (najczęściej wędrowniej trupy) w starożytnym Rzymie, we wczesnym średniowieczu, w okresie renesansu i w czasach baroku zespoły wiłów, komediantów, kuglarzy, mimów, zonglerów, histrionów – czy jak ich tam jeszcze (raczej pogardliwie) zwano – tworzyły oparte zwykle o więzy rodzinne komuny, w których z ojca na syna, częściej w formie ustnej niż zapisanej, przekazywano zawodowe techniki, cyrkowe sztuki, efekty i chwytły umożliwiające stworzenie tego wszystkiego, co Arystoteles nazywał sceniczną wystawą, a co składa się na tradycję rzemiosła teatralnego. Na pierwszym miejscu znajdzie się tutaj niewątpliwie cały warsztat technik pozwalających żywemu człowiekowi przeistoczyć się w kogoś innego.

Środki te nie umknęły uwagi teoretyków. Liczne uwagi na temat gry aktorskiej – wyrażone zazwyczaj w formie normatywnych wskazań bądź pochwalnych opisów właściwych zachowań – można znaleźć w całej masie podręczników retoryki. *Retoryka* napisana została przez Arystotelesa jeszcze w okresie rozkwitu greckiej instytucji teatralnej. Podejmowano ten temat także w okresie hellenistycznym. Teksty Demetriusza, Dionizjosa z Halikarnasu, Cycerona nie były jednak przeznaczone dla zawodowych aktorów. Ich adresatami byli wszyscy, dla których technika aktorska stała się niezbędnym elementem wykształcenia dla wykonywania codziennej pracy. A więc: politycy, adwokaci, nauczyciele, kapłani, wojskowi. Praktyka aktorów służyła zrozumieniu, a pojęciowe formuły mogły wpływać na technikę sceny. Nikt jednak nie traktował nauki wymowy, wersyfikacji, logiki wywodu czy dostosowywania gestykulacji do stroju i temu podobnych efektów jako czegoś mniej potrzebnego od umiejętności budowy domów czy prowadzenia wojen.

Inna sprawa, że z retoryką – której problematykę wieki późniejsze rozdzieliły między filozofię, etykę, logikę i estetykę – związane od chwili jej powstania w czasach Gorgiasza (tj. w V. w. p.n.e.) szereg tez o charakterze psychologicznym i etycznym. Sądząc, że dobrym mówcą jest ten, kto czaruje słuchaczy i wywiera na nich wrażenie poprzez oryginalność nieoczekiwanych, zaskakujących, tzw. „gorgiaszowych zwrotów”, sofista ów i retor przyczynił się do wyodrębnienia teorii kształtowania stanów psychicznych, psychologii społecznej czy socjotechniki – jak byśmy dzisiaj powiedzieli. Pozwoliło to jednemu jego następcom – jak to na przykład

czynił Sokrates – traktować sztukę retoryki formalnie, innym, z Platonem na czele, potępiać ją za niemoralność i dostrzegać w niej wcielenie zła oraz przewrotności.

Ani technika retoryczna, ani jej ludyczna odmiana – jaką było czarowanie widzów przez wędrownych aktorów – nie zaniknęły w średniowieczu. Ale także nie wybujały. Zabrakło bowiem silnej organizacji, zdolnej skupić potrzebne dla oddziaływania teatru tłumy i pragnącej posłużyć się specjalistami scenicznymi w celu podporządkowania sobie zgromadzonych rzesz. Teoria retoryczna, skanonizowana i doprowadzona do scholastycznego schematu jeszcze przez Kwintyliana w schyłkowym okresie hellenizmu, zachowała swoją pozycję i wymieniana bywała we wszystkich średniowiecznych podziałach wśród siedmiu sztuk wyzwolonych. Weszła ona w skład średniowiecznego procesu nauczania, nie zaginęła w czasach renesansu – po to, by wraz z ukształtowaniem się jezuickich kolegiów okresu kontreformacji (w wyższych klasach „poetyki” i „retoryki”) mogła zostać wykorzystana dla dostarczenia uczniom ostatniego wtajemniczenia przed wejściem w życie.

Sztuka aktorska nie zginęła zatem w średniowieczu i kultywowana była przez rozproszonych po całej Europie, a także działających na terenie Bizancjum potomków rzymskiego mima. Jej reguły przekazywano w formie ustnej i zgłębiano w praktyce wędrownych zespołów. Przepisywano je też z kompilacji retorycznych odkryć dokonywanych jeszcze w starożytności. Mimo upływu czasu bowiem dawne reguły sztuki mówienia nie budziły większych zastrzeżeń.

Nowe wymagania wobec techniki gry scenicznej pojawiły się dopiero około trzynastego wieku. Okrzepla już organizacja kościelna, która, pragnąc nawiązać kontakt z nawiedzającym świątynie ludem, zaczęła wówczas szukać sposobów oddziaływania na emocję i wyobraźnię zbiorową. Technika retoryczna nieobca była kapłanom. Nauczano jej w kościelnych szkołach. Ale zapotrzebowania rosły. Dla wystawienia misterii, mirakli i moralitetów (tajemnic opisanych w *Biblii*, cudów dokonywanych przez świętych i alegorycznych przypowieści o współczesnych zwycięstwach dobra nad złem) potrzeba było licznych, wykształconych w swym fachu statystów i aktorów.

W szesnastym wieku ujawniają się trzy typy przedstawień teatralnych. Rozwija się teatr religijny, zdobywa szerszą popularność i uzyskuje nawet wstęp na dwory ludowa tradycja mimiczna, powstaje też dydaktyczny typ teatru szkolnego. Wszędzie potrzebni są aktorzy, których technika, niezależnie od różnych zadań wyznaczanych ich sztuce, musiała się trzymać pewnych wspólnych zasad. Tych zasad, które kultywowała i wzniosła na szczyty doskonałości – opierająca się na skonwencjonalizowanej improwizacji i kształtująca się zgodnie z zapotrzebowaniem uczestniczącej w spektaklu, żywo na grę swych ulubieńców reagującej publiczności – *commedia dell'arte*.

Ten ludowy, wywodzący się jeszcze z tradycji grecko-rzymskiego mimu typ teatru z jego nieśmiertelnymi typami (Arlecchino, Brighella, Buffet, Capitano, Pantalone etc.), swój pełny kształt techniczny uzyskał w XVI i XVII wieku. Do czasu narodzenia się tekstów Gozziego i Goldoniego (spóźnionych nieco wobec fazy jego szczytowego rozwoju) styl dell'arte opierał się głównie na luźnych scenariuszach oraz na rozbudowanej technice aktorskiej. Technice, która od końca XVI aż po wiek XVIII mogła być podziwiana przez publiczność i zawodowców teatralnych, zbiegających się na gościnne występy Włochów jeżdżących ze swymi spektaklami po prawie całej Europie.

Istnienie sztuki aktorskiej nie budzi w czasach nowożytnych niczyich wątpliwości. Została ona zresztą wymieniona już w roku 1630 w encyklopedycznym kompendium Johanna Heinricha Alsteda jako umiejętność „zbędna” wprawdzie, lecz warta zaliczenia w poczet sztuk. W miarę, rozrostu środowiska teatralnego odczuwalne staje się zapotrzebowanie na wykład techniki i estetyki gry aktorskiej. Wzmianki na ten temat pojawiają się już w dramatach Szekspira. Hamlet w uwagach do aktorów mówi o powinności naśladowania natury i umiarkowania w

wywoływaniu emocji; formułuje wskazania, których teoretycznego uzasadnienia szukać trzeba bez wątpienia w – pamiętającej jeszcze czasy *Poetyki* i *Retoryki* Arystotelesa – koncepcji „oczyszczania” uczuć poprzez ich naśladowanie.

Problematyka gry aktorskiej stanie się nareszcie jednym z głównych tematów pierwszego, omawiającego cały kompleks problemów sztuki scenicznej, powstałego około roku 1560 traktatu Leone Di Somi, zatytułowanego *Dialogi o sprawach sceny*. Di Somi nie odróżnia jeszcze, rzecz prosta, sztuki teatralnej ani aktorstwa od działalności dramatycznej. Traktując o scenie, dwa pierwsze dialogi poświęca problemom poetyki tragedii i komedii. Di Somi widzi w sztuce aktorskiej sposób ucieleśnienia w akcji ducha dialogu stworzonego przez autora. Dopiero w trzecim i czwartym dialogu swego traktatu rozważa techniczne zagadnienia związane z przygotowaniem spektakli. Di Somi przechodzi tu od prawideł gry aktorskiej, poprzez kwestię kostiumów, do tego, co główny interlokutor, Verdicto, nazywa „wystawą”, a więc do zagadnień oświetlenia i dekoracji.

Jest rzeczą uderzającą, że omawiając poszczególne aspekty techniki środków aktorskich i scenicznych Di Somi, ustami Verdicto, podkreśla, że czynić należy to, co odpowiada widzom. Zalecając aktorom umiar w deklamacji i naturalność w tonie, autor ma na myśli nieprzekraczanie – zwyczajnej dla kultury bycia Włochów okresu renesansu – żywiowości w okazywaniu uczuć. Wyjaśnia się to wtedy, gdy Verdicto – obstając przy tym, iż aktorów należy wszystkich, niezależnie od reprezentowanego przez nich stanu, ubierać pięknie – tłumaczy, że oczywiście powinny być zróżnicowane stroje pana i sługi, lecz żaden z nich nie może razić szpetotą, „szczególnie w naszych czasach, gdy wystawność osiągnęła szczyty”. Celem aktora jest bowiem stworzenie widzowi iluzji, że „rzeczywiście śledzi bieg realnych wypadków”.

W czasach, gdy życie codzienne uległo silnemu uteatralizowaniu, osiągnąć to można, zdaniem Di Somi, z jednej strony poprzez grę odpowiadającą wyobrażeniom publiczności na temat osoby przedstawianej („nie dałbym roli starca, chyba, że byłbym do tego zmuszony, aktorowi z dziecinnym głosem”), z drugiej zaś – poprzez schlebianie jej smakowi („nie próbowałbym również odziać pokojówki w podartą spódnicę lub lokaja w wytarty kaftan”).

W *Dialogach o sprawach sceny* sformułowana została, bez nazwania, poetyka renesansowej sztuki teatralnej. Mówiąc o roli autora i reżysera, omawiając technikę gry aktorskiej i analizując oczekiwania publiczności, Di Somi uwzględnił wszystkie zasadnicze składniki teatru. W zakresie metody praca jego ma więc wybitnie prekursorski charakter. Co zaś się tyczy sformułowanej tu estetyki, to wyraża ona w gruncie rzeczy konwencję odpowiadającego duchowi epoki uwznioślonemu naturalizmu. Konwencję, która panowała tak długo, aż w końcu zasłużyła sobie na bardziej pejoratywne określenie patetyczne -heroicznego stylu gry aktorskiej. Dominował on jeszcze w romantycznym teatrze i stał się przedmiotem ataków w okresie naturalistycznej rewolucji.

Mówiąc jednak o postulatach naturalizmu, pamiętać trzeba, że w różnych czasach zupełnie co innego było za naturalność uznawane. W okresie renesansu i baroku właśnie wzniosły styl gry uznano za naturalny, przestrzegając jedynie przed nieumiarkowaniem. Wzniosłość stała się bowiem wtedy bodaj naczelną, równoważną pięknu, kategorią estetyczną. Utożsamiano z nią wszelaką głębię uczuciową i znaczeniową, powagę, doznanie niezwykłości i tajemnicy. Grając wzniosłe, aktor miał właśnie uzyskać efekt iluzji i prawdopodobieństwa. Trzeba bowiem pamiętać, że i kryteria prawdopodobieństwa zmieniają się z czasem. Dla ludzi żyjących w wieku XVI realnych było wiele spraw, które – jak choćby pojawienie się ducha – skłonni jesteśmy dzisiaj traktować jako żart albo przesadę.

Sformułowany wprost przez Di Somi postulowany styl aktorstwa staje się w XVII i XVIII stuleciu przedmiotem coraz liczniejszych opisów. Wzmianki na temat gry aktorów znaleźć można w rozważaniach całej plejady wielkich dramatopisarzy, poczynając od Szekspira, poprzez uwagi Moliera, Corneille’a, Racine’a, Calderona, Lope de Vegi, Gozziego czy Goldo-

niego. Profesjonalizacji aktorstwa towarzyszy też stopniowo instytucjonalizacja ocen ich gry. Już nie tylko wspomina się o sztuce aktorskiej w normatywnych poetykach rodzaju dramatycznego (takich teoretyków literatury, jak Boileau, Sarbiewski czy Dmochowski), nie tylko określa ich obowiązki oraz prawa w zbiorach przepisów subsydiujących teatry szkolne zakonów jezuickich i nie tylko rozważa miejsce ich sztuki w powstających encyklopediach (w rodzaju dzieła Alsteda).

Sztuka aktorska staje się przedmiotem opisu i krytyki. Powstają rozprawy tak szczegółowe, jak wspomniana już *Praktyka teatru* François Hédelin d'Aubignaka, broniąca emocjonalnego stylu gry rozprawa Rémonde'a de Sainte-Albine'a zatytułowana *Aktor, czy Sztuka teatru* Antonio Francesco Riccobiniego. W drugiej połowie XVIII wieku rozważania nad stylem gry aktorów znalazły dla siebie miejsce również w powstającej prasie.

Z tego właśnie czasopiśmienniczego nurtu narodziła się w latach 1767–1768 – wyznaczająca niewątpliwie ważny po *Dialogach* Di Somi etap w analizach sztuki aktorskiej – praca Gottholda Ephraima Lessinga zatytułowana *Dramaturgia hamburska*. Autor *Laokoona* ma już bogaty materiał porównawczy: recenzje ogłaszane w gazetach, wyznania artystów, teorie filozoficzno-estetyczne, poetyki. *Dramaturgia hamburska* była rodzajem gazetki czy też programu teatralnego, wydawanego nakładem powstałego w tym czasie pierwszego stałego teatru narodowego w Hamburgu. Oświeceniowy duch epoki sprawił, że dyrekcja uznała za celowe wesprzeć swoje przedsięwzięcie autorytetem uznanego już za wybitnego estetyka, filozofa i konesera sztuki.

Mając możliwość systematycznego wykładania i syntetycznego przedstawienia – rozproszonych dotąd w licznych renesansowych i barokowych rozprawach oraz poetykach – wiadomości na temat techniki scenicznej i reguł gry aktorskiej, Lessing koncentruje się na problemach dramaturgii i kwestii aktorstwa. Abstrakcyjność swą jego wywody na temat gry aktorskiej zawdzięczają dodatkowo sprzeciwowi większości zespołu, występującego przeciw publicznemu komentowaniu zalet i wad ich gry w hamburskiej antreprzyzie (przedsiębiorstwo, zespół teatralny). Toteż, opierając na swojej estetyce szkicowaną tu teorię dramatu, Lessing wzbogaca ją o szereg sugestii na temat gry aktorskiej. Zmuszony jest jednak robić to w sposób bardzo ogólnikowy, właśnie – teoretyczny. Niejako dodatkowo rysuje się więc w *Dramaturgii hamburskiej* poetyka odpowiedniego aktorstwa.

Warto podkreślić, że dokładnie porównując wypowiedzi Lessinga z dużo mniej oględnymi uwagami, jakie na temat techniki scenicznej poczynił Di Somi, można powiedzieć, iż autor *Dramaturgii* lansuje zbliżone w gruncie rzeczy do wprowadzonego przez włoskiego teoretyka dwa wieki wcześniej rozumienie gry aktorskiej. I tu, i tam głosi się zasadę naturalności przeżywania. Naturalności, która – pamiętajmy – dla obydwu teoretyków może oznaczać coś zupełnie innego. Zmieniają się bowiem z czasem społeczne konwencje przeżywania.

Traktując aktora w odróżnieniu od poety i krytyka nie jako twórcę, lecz odtwórcę, Lessing przyznaje jednak jego pracy rangę sztuki. I to sztuki rozumianej po raz pierwszy w dziejach teorii scenicznej estetycznie, zgodnie z definicją nauki o pięknie, sformułowaną kilkanaście lat wcześniej przez Aleksandra Baumgartena. Uznając aktorstwo za sztukę odtwórczą, Lessing, silniej niż było to dotychczas w zwyczaju, wiąże tę profesję z dramatem. Nawet przestrzega przed zbytnim uleganiem presji widzów. Tęsknota za spontanicznie wyrażaną przez publiczność aprobatą może, zdaniem Lessinga, wypaczyć artystycznego ducha kreacji scenicznej aktora. Żądając od aktora wczucia się w rolę i zachowania umiaru przy wyrażaniu namiętności, Lessing nie dostrzega bowiem żadnych specyficznie scenicznych wartości estetycznych. Uznaje, że jedynym celem gry aktorów jest dążenie do tego, by poprzez wcieloną przez nich postać przemówiły do widzów wartości literackie. Wartości, których wydobycie było, zdaniem wszystkich oświeceniowych teoretyków, pierwszym zadaniem teatru.

Z tą ostatnią tezą zgodziłby się także zapewne i Denis Diderot, który w pisany w latach 1770–1778 *Paradoksie o aktorze* stworzył pierwszy w dziejach w miarę systematyczny wykład pojmowania teatru. Omawiając profesję aktora Diderot wiąże ją z dopełniającymi teatralną całość osobami autora dramatycznego oraz widzów.

Teoretyczna dyskusja na temat ciągle nie wymienianej z nazwy „sztuki teatralnej” nabiera w tym momencie rozmachu. Koncentruje się już zupełnie świadomie nie tylko na budowie dramatu, lecz również na cechach gry aktorskiej. W *Paradoksie o aktorze* Diderot polemizuje z niewiele zapewne wcześniejszą broszurą nieznanego angielskiego autora zatytułowaną *Garric albo aktorzy angielscy*. Autor jej, omawiając postać wspaniałego osiemnastowiecznego odtwórcy ról szekspirowskich, chwalił go głównie za uczciwość. Tymczasem doskonale znający aktora i podziwiający jego grę Diderot uznał, że człowiek ten osiągał tak wielkie efekty dzięki temu, iż, wchodząc na scenę, pozostawał zimnym i wnikliwym widzem, przyglądającym się sytuacji i uwikłaniu w niej własnej postaci. Prowadziło to do konkluzji, że technika aktorska polega na zdolności naśladowania uczuć na tyle sugestywnie, by udzielić ich widzom, lecz na tyle powierzchownie zarazem, by nie pozwolić im opanować sobą i nie stracić kontroli nad efektem wywoływanym na sali. W ten sposób sformułowany został ów słynny paradoks: aktor, chcąc sprawić, by widz emocjonalnie **uczestniczył** w losach bohaterów, nie powinien **przeżywać** swojej roli, lecz **udawać**, że wciela się w przedstawianą postać.

Teza Diderota na temat sztuki aktorskiej – choć tak różna od wcześniejszych wskazań postulujących łączenie umiarkowanego naśladowania z „oczyszczaniem” uczuć – służyć ma jednak podobnemu, literackiemu celowi. Powiada Diderot: „do teatru nie przychodzi się, aby patrzeć na lzy, lecz aby słuchać słów, które je wyciskają”.

Cel gry aktorskiej, jaki wskazywali wszyscy teoretycy fenomenu scenicznego od Arystotelesa po Diderota, pozostał ten sam: naturalność i wzniosłe przeżycie piękna, naśladownictwo i oczyszczenie (*mimesis i katharsis*). Nowość sformułowania Diderota polega na tym, że on pierwszy rozdzielił te kategorie. Naśladownictwo powierzył aktorom, a przeżywanie zostawił widzom.

Odślonięcie paradoksu sprowadza się w gruncie rzeczy do spostrzeżenia dwustronnego uwikłania aktora: jego zobowiązań wobec idei autora i postaci bohatera z jednej, wobec widzów zaś z drugiej strony. To dostrzeżenie różnicuje treści i formy służące do wyrażania idei, koncepcję estetyczną i technikę artystyczną, sztukę i zawód. W *Paradoksie o aktorze* Diderot jako pierwszy wkracza na drogę teoretycznego izolowania problemu techniki aktorskiej rozumianej jako artyzm – otwiera perspektywę sformułowania poetyki gry scenicznej.

Dotychczasowe poglądy na temat aktorstwa charakteryzowało uznanie pierwszorzędnej roli dramatu i traktowanie artysty scenicznego jako instrumentu wyrażającego literackie idee. Diderot także nie występuje przeciwko tej tezie. Brak jednak w jego wywodach pewności bezpośredniego wynikania. Dotychczas twierdzono zgodnie, że po to, by wywoływać przeżycia afektów przedstawianych w dramatach, aktor (któremu mimo wszystkich utrwalonych w konwencji społecznej pejoratywnych określeń nie odmawiano duszy) musi sam doznać przeżyć, by ich udzielić zebrany. Diderot klasyfikuje pogląd ten jako przesąd, gdy twierdzi: „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 charakter, ponieważ sami nie mają żadnego”.

Uwagę tę zinterpretować można dwojako. Pominąwszy jednak narzucającą się w pierwszym rzędzie dyskusję z rozpowszechnionymi poglądami na temat morale aktorskiej grupy zawodowej w stosunku do innych sfer społecznych, warto podkreślić, że, odmawiając aktorowi jakiegokolwiek charakteru, Pierwszy Rozmówca Diderotowski dialogu kwestionuje

w gruncie rzeczy jego istnienie jako osoby ludzkiej. Można więc przypuszczać, że Diderot – uznając aktora za narzędzie służące do wcielania literackiej idei bohatera z jednej strony, z drugiej zaś za instrument pobudzający wśród widzów przeżycia, którym sam nie ulega – mówiąc o aktorze ma na myśli nie tyle pana lub panią wykonujących ów zawód, lecz postać, w jaką przeistacza się ten ktoś wtedy, gdy ukazuje się oczom widzów na scenie. Tak interpretowana postać nie jest już konkretnym bytem, lecz ulotnym stanem, fenomenem spełniającym się w określonym czasie, zjawiskiem, które, aby zaistnieć, wymaga spełnienia pewnych warunków dramaturgicznych, inscenizacyjnych, społecznych.

Powstały około roku 1770 dialog Diderota o aktorze w bardzo niewielkim stopniu wpłynął na estetyczną świadomość coraz liczniejszego grona osób zajmujących się praktyką, nauczaniem i oceną aktorów. Znany tylko nielicznym czytelnikom rękopiśmiennych kopii, rozsyłanych przez autora za życia, pierwszego wydania doczekał się dopiero w roku 1830, a więc w pół wieku po napisaniu. Podobny los spotkał unikalny podręcznik sztuki aktorskiej napisany w roku 1812 przez założyciela warszawskiego teatru narodowego Wojciecha Bogusławskiego. Z trzyczęściowego podręcznika przeznaczonego dla kształcących się w szkole teatralnej adeptów sztuki aktorskiej ocalała jedynie część druga *Dramaturgii czyli nauki sztuki scenicznej* zatytułowana *Mimika*.

Odnalazła się ona po drugiej wojnie światowej całkowicie przypadkowo i pierwsze jej drukowane wydanie ukazało się dopiero w roku 1965. *Mimika* Bogusławskiego nawiązuje do kształtującego się już od roku 1750 nurtu czysto technicznych analiz zawodu aktorskiego i niewątpliwie zawdzięcza sporo tekstom Luigi i Francesca Riccobinich, koncepcjom popularyzowanym przez Rémonde'a de Sainte-Albine'a, tezm Jeana François Marmontela sformułowanym w artykule do *Wielkiej Encyklopedii*, rozprawom Jeana François Cailhavy o komedii, oraz takim kompendiom, jak: *Uwagi o sztuce aktora* Nicolasa D'Hannetaire'a Servandoniego, *Mimika* Johanna Jakoba Engla, a wreszcie powstałe ledwie rok wcześniej *Reguły sztuki aktorskiej* dyrektora teatru w Hamburgu, Friedricha Ludwiga Schrödera. Jest rzeczą mało prawdopodobną, by Bogusławski mógł znać rozprawę Diderota o aktorze, w której ten nawiązuje do zapomnianej we Francji tradycji młodszego Riccobiniego (Francesca), jednak podobnie jak on dowodzi przewagi zimnego, wyrachowanego stylu gry nad emocjonalnym „wczuwaniem się”.

W swym wykładzie wskazuje Bogusławski techniczne sposoby umożliwiające nabycie „owej nader trudnej umiejętności przeistoczenia siebie”. Uznaje się, że podręcznik gry aktorskiej Bogusławskiego zawiera kodyfikację osiemnastowiecznej sztampy scenicznej. *Mimika* formułuje szczegółowe określenia, w jaki sposób oddawać taki lub inny nastrój, jak pokazać przeżycie, jakim ruchem rąk, wyrazem twarzy, jak ustawiać się należy względem widowni, jak kroczyć po scenie i jak poruszać się, upadać, wstawać, by każdy gest był czytelny dla widzów spoglądających z oddalenia. Brak tu teoretycznych dywagacji, lecz sama kompozycja tekstu wskazuje, że za sprawą nie ulegającą dyskusji uważa autor problem – wcześniej uomotywowanej przez Diderota – wagi technicznej biegłości i samokontroli w uzewnętrznianiu uczuć na scenie. Wszystko bowiem, co aktor robi, ma na względzie wywarcie wrażenia na widzach.

W XIX wieku kształtuje się opozycja dwóch przeciwstawnych stylów i gry aktorskiej: technicznego i uczuciowego, intelektualnego i emocjonalnego, czyli – jak je z końcem stulecia określi Konstanty Stanisławski – sztuki przedstawiania i sztuki przeżywania. O ile bowiem wcześniejsze tezy, postulujące „uwznioślony naturalizm”, z rzadka podbudowane były gruntowną analizą rzemiosła, to na styl gry dziewiętnastowiecznych gwiazd niewątpliwie wpływ wyrzeć musiały techniczne wykłady wywodzące się z podobnego ducha jak *Mimika* Bogusławskiego.

Ich autorami coraz częściej stają się w tym stuleciu parający się teorią sztuki aktorskiej wybitni artyści sceny. Są wśród nich tacy, jak zasłużony dla romantycznej naturalizacji stylu gry i urealistycznienia kostiumu François Joseph Talma, autor *Traktatu o sztuce aktora* i ciekawych *Pamiętników*, czy młodszy odeń o prawie osiemdziesiąt lat Benoit Constant Coquelin, który pozostawił prace o sztuce monologu i sztuce aktora. Nieuniknione z historycznego punktu widzenia „kodyfikacje sztampy”, w miarę technicznego doskonalenia się, poczynają budzić artystyczny sprzeciw już Bogusławski rozumiał, że opanowanie rzemiosła jest zaledwie pierwszym etapem aktorskiego przedstawienia. Coraz częściej spotyka się też twierdzenia przypominające wypowiedź reformatora baletu, Jean Georges Noverre’a, który już w roku 1760 pisał: „dobrze jest wiedzieć o pozycjach”, lecz „lepiej o nich zapomnieć”.

Poglądy tego rodzaju dają o sobie znać w zyskujących coraz większe znaczenie krytykach prasowych kreacji aktorskich. Wiążą się one z wpływem estetyki romantycznej na ocenę dzieła sztuki, ze stopniowym uznaniem aktora już nie tylko za odtwórcę (jak twierdził Lessing), mającego w sposób doskonały wcielić wizję pisarza, lecz za artystę dramatycznego, twórcę, na literackiej kanwie budującego własną kreację. W coraz częstszych wypowiedziach aktorów – takich jak twórcy realistycznej szkoły w teatrze rosyjskim, Michaił Siemionowicz Szczepkin (działający na początku XIX wieku) czy występujący pod koniec tego stulecia we Włoszech i w *Kilku myślach o sztuce scenicznej* polemizujący z technicystycznymi koncepcjami Coquelina Tommaso Salvini – pojawia się tęsknota za naturalniejszym, bardziej szczerym, opierającym się na przeżyciu odtwarzaniem postaci.

Dotychczasowe wywody na temat sztuki aktorskiej, wypowiedzi zwolenników gry technicznej i uczuciowej, krytyczne oceny oraz osiągnięcia szkół dramatycznych na czele z paryskim Konserwatorium – prowadzonym przez zwolennika przedstawiającego stylu gry, autora *Świętoszka aktorów (Tartuffe des comédiens)* Pierre Régnera – podsumował na przełomie XIX i XX wieku Konstanty Stanisławski. Dążył on już całkiem świadomie do usystematyzowania zasad tworzenia kreacji artystycznej na scenie. Dzieło jego ma wybitnie dydaktyczny charakter. Chodzi w nim o odnalezienie pewnych stałych momentów procesu twórczego postaci scenicznej, które mistrz winien podsunąć adeptowi po to, by ten zarazem doskonalił swoją technikę i nie poddał swojej wyobraźni w niewolę mechanicznych reguł nakazujących pewne gesty lub miny, zabraniających zaś czego innego.

System swój oparł Stanisławski oczywiście na pewnych założeniach estetycznych. Uświadomił, że twórczość sceniczna i technika jej opanowywania mniej jest zależna od tego, jakimi środkami się posługuje, więcej zaś od tego, ku czemu ma prowadzić. Toteż – zdaniem założyciela moskiewskiego Teatru Artystycznego – dla aktora świadomość estetyczna jest ważniejsza od zawodowych umiejętności, które, jakkolwiek nie powinny być lekceważone, jednak muszą być uzależnione od światopoglądu. Zadaniem aktora jest wcielić się w kreowaną postać i tak szczerze przeżyć jej losy, by mu widz uwierzył, by zapomniał, że jest w teatrze, i, poddawszy się iluzji, całym sobą uczestniczył w zdarzeniu. To podstawowe założenie wpływa na wszystkie konkretne posunięcia i techniki.

Aktor pracujący nad rolą ma więc stwarzać tzw. „okoliczności założone”, stale przypuszczając, co mogłoby się stać, „gdyby...” – gdyby rzeczywiście był tym, kogo gra. Ma koncentrować się na swoim fikcyjnym położeniu i losach otaczających go postaci. Jego wiedza, wystudiowana z historii bądź logicznie wyobrażona na kanwie wskazówek dostarczonych przez dramaturga i inscenizatora, powinna być zgodna z wizją świata przedstawionego w tekście, a zarazem dokładniejsza: to ona bowiem w głównej mierze wpływa na ukształtowanie się świata uobecnionego na scenie.

Cała zaś inscenizacja – kostium, dekoracja, usytuowanie publiczności – powinna sprzyjać aktorowi w przeniesieniu, siebie i innych w świat marzeń. Aktor nie powinien więc zwracać uwagi ma ginącą w mroku salę, nawet mowy być nie może o grze z proscenium ku widzom.

Więź łącząca aktorów z publicznością nie powinna mieć charakteru fizjologicznego, lecz psychiczny. Spotykają się oni i jednoczą we wspólnym przeżyciu losów bohaterów. Iluzjonistyczna teoria Stanisławskiego zdaje się bardziej ortodoksyjna niż jego praktyka, a co za tym idzie – również dydaktyka. Autor pierwszego w dziejach systemu gry aktorskiej zdaje sobie sprawę z technicznych problemów, przed jakimi staje aktor zmuszony czasem do stokrotnego powtarzania tej samej roli. Mówiąc więc o przeżyciu, nie ma na myśli uniesienia czy twórczego transu. Takich efektów bowiem nie sposób powtórzyć. Interesuje go wskazanie technik i ćwiczeń wyobraźni, które będą w stanie wyrwać aktora z marazmu czystego rzemiosła, a jednocześnie pomogą mu się uporać z formalnymi trudnościami aktorskiego fachu. Wśród nich na czoło wysuwa się zdolność zapamiętywania stanów emocjonalnych i wielokrotnego ich wywoływania na scenie.

Tzw. „system Stanisławskiego” zaciążył na wszystkich istotnych prądach, jakie ukształtowały się w sztuce aktorskiej XX wieku. Rozwijany i modyfikowany przez takich uczniów, jak Wsiewołod Meyerhold (który zbudował biomechaniczną teorię działań aktorskich), czy Michaił Czechow (tworzący po drugiej wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych tzw. metodę psychofizyczną), wywierał niesłabnący wpływ na sposoby nauczania aktorstwa. Stał się zarazem doświadczeniem, rodzajem inicjacji estetycznej, przez które musi przejść każdy artysta dwudziestowiecznego teatru i którego żaden teoretyk nie może zlekceważyć.

Zwrócenie na przełomie XIX i XX wieku coraz większej uwagi na specyfikę sztuki aktorskiej i techniki scenicznej wiąże się naturalnie z postępującą od końca XVIII stulecia instytucjonalizacją społeczeństw. Wszystkie sfery życia zbiorowego uzyskują w tym czasie stopniową samoświadomość organizacyjną, a co za tym idzie – wytwarzają trwalsze struktury. Proces ten nie ominął naturalnie sfery sztuki, profesji aktorskiej ani krytycznej ich oceny. Świadomość organizacyjnej emancypacji sprzyjała niewątpliwie kształtowaniu się teorii dydaktycznych. Stopniowo zaczyna się jednak okazywać, że wprowadzone przez Stanisławskiego różnice sztuki przedstawiania i sztuki przeżywania może być zastąpione szerszą dystynkcją, w której od sztuki aktorskiej, mającej charakter estetyczny, oddzieli się technikę gry religijnej, społecznej lub politycznej.

Uświadomił to Edward Gordon Craig w swoim przełomowym manifestie z roku 1905, twierdząc, że jeśli się chce mówić *O sztuce teatru*, to natychmiast pojawi się problem postaci scenicznej. Nabudowując się na ciele żywego człowieka, nie poddaje się ona zbyt ścisłym regułom kompozycji – uobecnia się i przekształca w przestrzeni oraz ulatuje z czasem. Chcąc dostrzegać w teatrze jedynie kompozycję, Craig nie miał innego wyjścia niż usunąć efemeryczną postać sceniczną poza nawias kreowanej przez siebie sztuki teatru. Miejsce aktora zajęła tutaj tak nazwana NADMARIONETA.

NADMARIONETA to coś bardziej czującego od japońskiej lalki Bunraku o kształtach imitujących człowieka, a zarazem twór bardziej technicyzowany od ulegającego zmiennym nastrojom żywego aktora. Zatem dla Craiga konsekwencją zaliczenia teatru do świata sztuki stało się zniesienie opozycji udawania lub przeżywania przez aktora swojej roli. Można bowiem wyobrazić sobie estetyzację teatru, ale nie sposób zakląć w dzieło żywego człowieka – zatem w koncepcji Craiga nie człowiek, lecz NADMARIONETA ma dawać skonwencjonalizowany, jak to w sztuce, wyraz uczuć artysty teatru.

Wyrugowawszy problematykę postaci scenicznej poza nawias czysto artystycznego teatru, dał Craig wyraz krystalizującemu się wśród teoretyków i praktyków sceny przekonaniu, iż postawa aktorska nie ma bynajmniej charakteru wyłącznie artystycznego, lecz po prostu wyraża pewien typ codziennych zachowań. Podobnie techniki teatralne mogą dawać nie tylko sceniczne, lecz także praktyczne efekty. Zauważają to dwudziestowieczni wizjonerzy i wyprowadzają stąd zupełnie różne wnioski. Ale niezależnie od tego, czy akceptuje się ciemną potęgę teatru, czy też wytacza się jej proces, dostrzeżenie praktycznej strony zjawisk teatralnych



sprowadza się do uznania wywoływanych przez nie doznań za realne, angażujące i celowe. Odróżnia to efekt teatralny od artystycznego. Co do tego ostatniego bowiem wszyscy teoretycy są zgodni, iż właściwe są dlań przeżycia naśladowcze, oczyszczające i bezinteresowne.

Opierające się na estetycznych założeniach koncepcje sztuki aktorskiej Denisa Diderota czy Konstantego Stanisławskiego zgodne są w tym punkcie, w którym uznaje się, iż celem gry scenicznej jest wywołanie, stymulowanej przez świadomość estetyzacji, reakcji emocjonalnej widzów. Mówiąc o emocjonalnym uczestnictwie nie miano wszakże na myśli nic ponad to, że publiczność doznaje napięcia wynikającego ze świadomości, iż ma do czynienia z fikcją, a zarazem autentycznie przeżywa się losami wyimaginowanych postaci.

Postępująca w naszym stuleciu teatralizacja instytucjonalizujących się społeczeństw przyczyniła się jednak do odkrycia, że moralna dystynkcja szczerych lub fałszywych zachowań ludzkiego publiczność aktora może dotyczyć również reakcji publiczności. Okazuje się, że zebrani na widowni mogą przyjąć postawę estetyczną i uczestniczyć w spektaklu pełni emocjonalnego napięcia, ale mogą też pod wpływem działań animatorów scenicznych doznać zbiorowych emocji kształtujących realny kontakt lub faktyczny dystans między członkami zgromadzenia. Zaś owe doznania są w stanie wywołać wychodzące poza artystyczne kwalifikacje, całkiem praktyczne skutki.

Próby kodyfikacji reguł aktorstwa odsłoniły w tej chwili swą niesamoistność. Świadomość nastawienia gry na wywołanie określonej postawy wśród widzów była w nich, co prawda, zawsze obecna, nie zdawano sobie jednak dokładnie sprawy iż różnorodności reakcji publiczności ani nie próbowano wymienić czynników, od których one zależą. W poetykach gry aktorskiej formułowanych przez Di Sami, Lessinga, Diderota czy Stanisławskiego – jeśli nawet wspominało się podczas analiz technicznych o problematyce miejsca i czasu spotkania bądź o zależności spektaklu od typu publiczności zgromadzonej w teatrze i oczekiwaniach, z którymi ona przybywa – nigdy nie wiązano tych elementów na tyle silnie, by wskazać, w jakim stopniu oddziaływanie teatru jest uwikłane w zależność od temperamentu aktora i charakteru publiczności.

### 3. Zagadnienie widowni

Słowo „widownia” ma dwa sensy. Może oznaczać zbiór widzów obecnych na spektaklu teatralnym i pełnić funkcję synonimu publiczności bądź też przyjmować znaczenie bardziej materialne, tj. oznaczać miejsce, z którego zebrani oglądają spektakl rozgrywający się na scenie, czyli salę teatralną. Ta ostatnia zbieżność zgodna jest ponadto z antycznym źródłosłowem greckiej nazwy *theatron*, odpowiadającej znaczeniowo właśnie widowni, gdyż pochodzącej od słowa *thea* – widzenie.

Traktując jako rzecz oczywistą, że teatr jest tożsamy z miejscem spotkania widzów z aktorami, antyczni teoretycy i filozofowie niewiele miejsca poświęcali problematyce odbiorcy dzieła teatralnego czy dramatycznego. I trudno się temu dziwić, skoro uświadomimy sobie, że w hierarchicznym społeczeństwie niewolniczym bądź feudalnym publiczność nie była – jak to jest obecnie – zmiennym przedmiotem, lecz konkretnym podmiotem działań twórczych. To ona określała ściśle kanony odpowiadającej jej sztuki i wyrokowała o sukcesie lub klęsce artysty.

Twórca pracujący dla znanego sobie i konkretnego odbiorcy, od którego akceptacji zależy cała jego dalsza działalność w wybranej dziedzinie, mniejszą wagę przykładła do społecznego funkcjonowania dzieła, do jego popularności czy osądu potomnych niż do wyroku bezpośredniego adresata. Pokazywane tu i teraz dzieło miało dostarczyć zarazem przyjemnej i pożytecznej rozrywki. Zaś tworzący na zamówienie archontów, cesarza, duchownych katolickich

lub ku uciesze gawiedzi artysta wiedział, że jeśli jego praca spotka się z uznaniem, otrzyma nagrodę i dalsze zamówienia, w przeciwnym zaś razie czeka go głód, drwina lub nawet sroższa kara.

Sukces dzieła uwarunkowany był zatem ścisłą realizacją konkretnych zapotrzebowań. Mogły się one różnić między sobą, w zależności od tego, czy adresatem był lud bezpośrednio oceniający wartość występu wędrownych mimów, czy o stosowności dzieła decydowali powoływana przez Areopag krytycy, czy też zwierzchnik świecki lub duchowny mocą swojej władzy ustanawiał, co w sztuce jest piękne, a co niestosowne. W żadnym jednak wypadku artysta nie mógł zapomnieć, dla kogo pracuje. Nie mogło być mowy o wolności twórczej, o swobodnym stosunku do obowiązujących w danym społeczeństwie norm. Artysta, traktowany jako sługa społeczeństwa, stawał się wyrazicielem panującego obyczaju. Wynika stąd jasno, że ustanawiająca kanony publiczność nie mogła być przedmiotem artystycznych zabiegów czy manipulacji, lecz stanowiła dany punkt odniesienia działań twórczych.

Zagadnienie publiczności artystycznej odsłania swoją istotność dopiero w rozwiniętych społeczeństwach, w których przemieszaniu warstw społecznych towarzyszy destabilizacja systemów wartości. Poszczególne grupy tracą wówczas panowanie nad posłusznymi im dotychczas agitatorami. Wówczas to artysta może, zwracając się do różnorodnych warstw tracących poczucie swej tożsamości, przedstawić się jako nośnik wymykających się wartości i, udowodniwszy w ten sposób potrzebę swojego istnienia, wzbudzić pożądanie i podziw, a przeto – pozostając ściśle od wyroku publiczności uzależnionym – zyskać panowanie nad społecznymi nastrojami.

Mieli tego świadomość już antyczni teoretycy praktycznego aktorstwa, formułując – jak to czynili Cycero czy Horacy – w swych retorykach zalecenia dostosowywania zwrotów do właściwości słuchającej ich publiczności. Rozbijając moralną jedność środka i celu odsłonili oni, że przeciwne metody mogą, w zależności od okoliczności, służyć zadowoleniu rozmaitych słuchaczy. Sugeruje to, że tak mało istotne z pozoru – wobec wagi komunikowanych treści – środki techniczne, służące ich przekazowi, mogą sprawić, iż słuszne racje zostaną wysłuchane bądź nie dotrą do adresata.

Teatralna praktyka pozostawiła widoczne do dziś ślady w postaci zachowanych szczątków greckich teatrów w Eretrii, w Delfach, w Atenach czy w Epidauros. Zasady ich budowy miał ująć w traktacie o *skene* – który nie doczekał nowożytnych czasów – współpracujący z Aisohylosem dekorator (*skenographos*) Agatarchos w V wieku p.n.e. Taką w każdym razie wiadomość podaje Marcus Vitruvius Pollio (Witruwiusz) – rzymski teoretyk architektury. W napisanym około 15 r. p.n.e. słynnym traktacie pt. *O architekturze ksiąg dziesięć* poświęcił on sporo miejsca opisowi kształtu greckich i rzymskich budowli teatralnych. Ta praca oraz powstały w drugim wieku n.e. *Onomastikon* Juliusa Polluxa (Polluks) dostarczają zasadniczych informacji na temat sposobów, jakimi posługiwali się starożytni, urządzając spektakle teatralne.

Renesansowe zainteresowanie antykiem doprowadziło do pogłębionych analiz kształtów teatrów greckich i rzymskich. Ważną rolę spełnił tu traktat Witruwiusza. Ukazał się on drukiem w roku 1486. W oparciu o wiadomości czerpane od antycznych autorów uczeni humaniści poszukiwali optymalnego kształtu dla odradzającego się i zyskującego na znaczeniu zwyczaj gromadzenia się w teatrze. Przedmiotem ich troski było dostarczenie widzom zarazem pełnych i subtelnym przeżyć, postulowanego przez Arystotelesa naśladowania „litości i trwogi, i oczyszczenia tego rodzaju afektów”.

Oparty na antycznych wzorach z jednej strony, z drugiej zaś wykorzystujący nowe wynalazki – wśród których technika perspektywiczna odegrała poczesną rolę – renesansowy teatr zorientowany był zasadniczo na stwarzanie iluzji. Podniosło to rolę scenicznych dekoracji, których teorię przedstawił w roku 1545 Sebastiano Serlio w swoim traktacie *Architektura*.

Ustalił on i opisał trzy podstawowe odmiany dekoracji: architekturę pałacową, ulicę dla komedii i las dla sztuki pasterskiej. Wszystkie one opierały się na zasadach skrótu perspektywicznego, stwarzającego wrażenie głębi. Jednak ich zastosowanie stawało się możliwe jedynie pod warunkiem, że opisany przez Witruwiusza *frons scaenae*, przed którym na proscenium występowali aktorzy, nie będzie kępował wzroku.

Dwie sprzeczne tendencje – unaoczniana szczątkowo przez *frons scaenae* zasada ograniczenia manipulacji teatralnej przez tajemniczą sferę zamkniętą w niedostępnym budynku *skenae* oraz, wyrażana dzięki wynalazkowi perspektywy, możliwość imitowania rzeczywistości – zderzyły się i zostały pogodzone w praktyce, w tworzonym według zaleceń Witruwiusza przez Andrea Palladio (a dokończonym w duchu propozycji Serlia przez Vincenzo Scamozziego) Teatro Olimpico w Vicenzy. Jego otwarcie nastąpiło w roku 1584. Nowością było to, że – w odróżnieniu od rzymskich i greckich budowli – nie skonstruowano go na wolnym powietrzu, lecz zamknięto w budynku.

Teatr palladiański był ciekawym eksperymentem zastosowania starożytnych wzorów w nowej rzeczywistości. Zasadniczo jednak budowane w XV i XVI wieku teatry w dążeniu do stworzenia maksymalnej iluzji przeniosły teren gry aktorskiej poza główne drzwi *frons scaenae*. Zostały one naturalnie powiększone i przekształciły się w występującą po dziś dzień w tzw. włoskich teatrach ramę sceniczną. Teren gry został przeniesiony z proscenium do wnętrza budynku – na scenę.

Tendencja iluzjonistyczna teatru okresu renesansu i baroku nie mogła pozostać bez wpływu na dalszy rozwój technik scenicznych. Problematyka oświetlenia, kostiumów, zmian dekoracji, efektów dźwiękowych, zapadni i wyciągów stała się przedmiotem troski praktyków i teoretycznych analiz. Dorobek praktyki scenicznej zawarty został najszerzej w poświęconej sztuce teatralnej rozprawie Niccolò Sabbatiniego *Zasady budowania sceny i maszynierii teatralnej* (*Pratica di fabricar scena e machine ne' teatri*), opublikowanej w Rawennie w roku 1638.

Zawarte w tej pracy bogactwo pomysłów dotyczyło głównie wymiany malowanych dekoracji. Za czasów Serlia umieszczano je na obracających się pięciokątnych graniastosłupach zapożyczonych od starożytnych (*periakty*), Giovanni Battista Aleotti wynalazł zaś, a Sabbatini rozwinął, sposoby przesuwania na rolkach bocznych kulis oraz wymiany przez podciąganie zamykających scenę od tyłu prospektów. W oparciu o te wynalazki rozwinęła się w XVII i XVIII wieku operowa scena kulisowa ze swymi prospektami i kulisami, ograniczającymi ją od góry wymiennymi paludamentami, z zapadniami i wyciągami, a w końcu – już w czasach rozwoju romantycznej inscenizacji – z przesuwanymi przed oczyma widzów panoramami.

Kształtowane przez stulecia metody „czarowania” widzów teatralnych zebrane zostały pod koniec XIX wieku w pracy Georges Moyneta pt. *Sposoby i dekoracje* (*Trucs et decors*) wydanej w Paryżu w roku 1893. Kształtowały one technikę sceniczną, w której przestrzeń gry coraz bardziej odizolowuje się od miejsca spotkania, powodując emocjonalny dystans widzów do akcji rozgrywającej się na scenie.

Sprzyjało temu naturalnie oddalanie się sceny, rozwój metod wyolbrzymiających, konieczność chowania maszynierii przed oczyma widzów. Scena obudowuje się ramą sceniczną, kurtyną, w końcu – w operze – oddzielającą przestrzeń gry od widowni orkiestrową fosą. Skoro spektakle coraz częściej odbywają się w zamkniętych pomieszczeniach, pojawia się też problem oświetlenia. Świece i lampy oliwne, ustawiane na podłodze pod nogami aktorów, dają charakterystyczny, odrealniający efekt dolnej rampy. Względy techniczne decydują też o tym, by widownię pogrążyć w mroku. Zdawał sobie z tego sprawę już Leone Di Sorni, dowodząc w swych *Dialogach*, że „człowiek stojący w cieniu widzi o wiele wyraźniej przedmiot oświetlony z daleka [...] Z tej racji umieszczam na widowni niewiele tylko lamp, a jednocześnie oświetlam scenę jak mogę najjaskrawiej. Nie dość na tym: owych kilka świateł na widowni

lokują z tyłu widzów, ponieważ wstawione między scenę a widzów byłyby oślepiające dla oczu. Ponad nimi porobiłem, jak widzicie, małe otwory, aby dym nie przeszkadzał w patrzeniu”.

Na przełomie XVI i XVII wieku powstają więc z jednej strony pierwsze świadomie dla celów artystycznych stwarzane teatry i sceny, takie jak Teatro Olimpico Andrea Palladio z Vicenzy czy drewniane londyńskie budyneczki teatralne z estradką w rodzaju „Globu” Szekspira. Dla celów scenicznych przysposabia się też pomieszczenia pałacowe. Porównanie tych przykładów pokazuje, jak praktyka idzie o lepsze z teorią. Teoria architektoniczna, literacka, estetyczna osadzona jest wszakże w klasycznym antyku. Jednak wynalezienie perspektywy i sztucznego oświetlenia, zmiana obyczajów i usługowa funkcja teatru względem innych sfer życia społecznego – wszystko to sprawia, że tak różne typy sceny dworskiej, klasycystycznej i podwórzowej zbiegają się ku spłaszczonej scenie pudełkowej, która ostatecznie ukształtuje się w wieku XVIII.

Podobnie widownia ze swym zakorzenionym w ateńskiej demokracji amfiteatralnym układem, właściwie wbrew teorii, zaczyna odzwierciedlać hierarchiczny układ społeczny czasów renesansu i baroku. Z klasycznej koncepcji Witruwiusza, umieszczającej całą przestrzeń teatralną na planie koła, pozostał w praktyce jedynie ów zaokrąglony kształt widowni. Ona zaś podzieliła się na parter (pozostałość antycznej orchestry), wypełniony przez stojący tłum późniejszej publiczności, oraz pnące się nad nim w obwodzie rzędy balkonów i łóż zajmowanych przez wielmożów.

Stosunek aktorów do wszystkich widzów nie mógł być naturalnie jednolity. Wiadomo na przykład, że w teatrze elżbietańskim istniał zwyczaj rezerwowania dla szczególnie wybitnych gości siedzącego miejsca na scenie – pośród grających aktorów. Nietrudno cię też domyślić, jak żywe mogły być reakcje stojących, często pożywiających się podczas spektaklu, widzów zebranych na parterze. O ileż spontaniczniej reagowali oni na przebieg zdarzeń niż ci, którzy zostali wciągnięci do uobecnianego świata, by – ogrzewając się w blasku spojrzeń publiczności – kreować przed zebranymi swą postać, lub inni, bardziej oddaleni i wygodnie usadzeni, traktujący pobyt w teatrze raczej jako okazję do towarzyskiego spotkania niż jako cel sam dla siebie.

Autor *Historii publiczności teatralnej*, Maurice Descotes, twierdzi, że przełom nastąpił w dniu 30 IV 1783, kiedy to w nowej sali Théâtre Française zrównano publiczność, wygodnie usadzając widzów z parteru, a zarazem pogrążając salę w ciemności. Musiało to wpłynąć z jednej strony na skrupienie uwagi na scenie, z drugiej zaś – atomizując widzów – obniżyło spontaniczność (w teatrze szekspirowskim na przykład) bardzo jeszcze gwałtownych reakcji publiczności. O ile widownia barokowej opery włoskiej miała zatem układ hierarchiczny, to francuska sala w dobie przedrewolucyjnej wyrównała dystanse dzielące parter i loże, zamykając zarazem – poprzez czysto finansową barierę – wstęp do teatru osobom należącym do klas niższych od mieszczańskiej.

Arystokratyczna opera i mieszczański teatr stały się na przełomie XVIII i XIX wieku stolicznymi salonami, w których występ gwiazdy lub inscenizacja dramatu stawały się jedynie pretekstem dla spotkania się ludzi z pewnych sfer, prezentacji toalet, nawiązania kontaktów, o jakie w miejscu publicznym było łatwiej niż na prywatnym gruncie. Na widowni – w łóżach li kuluarach – a także za kulisami, w aktorskich garderobach rozgrywał się rzeczywisty teatr świata. Tu prezentowano pozy, kreowano bohaterów, zawiązywano romanse i polityczne intrygi, a także dobijano interesów.

Nic więc dziwnego, że dziewiętnastowieczni reformatorzy, pragnąc skupić uwagę publiczności na artystycznych walorach spektaklu, musieli zacząć od zmiany kształtu widowni. Usadzenie publiczności i zaciemnienie sali – to był dopiero pierwszy etap. Kolejny krok zrobił w swoim teatrze w Bayreuth Ryszard Wagner. Skonstruowana w roku 1876 „Festspiele” wi-

downią swoją zbliżała się do greckich prawzorów. Zrezygnowano z typowego dla barokowej opery podziału sali na parter i pnące się ku górze piętra łóż, otoczywszy scenę amfiteatrem opartym na wycinku koła. Zrównało to widoczność z różnych miejsc i demokratyzowało stosunki między publicznością.

Coraz widoczniejsze w praktyce uwzględnianie pozycji widza podczas spektaklu oraz poszukiwanie optymalnej relacji między widownią a sceną doprowadziło w końcu do uświadomienia faktu, że – warunkująca poprzez swoją obecność zaistnienie przedstawienia – publiczność stanowi konstytutywny czynnik teatru. A zatem operacje dokonywane na widowni wpłynęły na kształt artystyczny zdarzenia scenicznego. To, że reakcja widowni jest głównym celem zabiegów aktora, dla nikogo prawie, może wyjąwszy Lessinga, nie ulegało wątpliwości. Teoretycy dramatu i aktorstwa – począwszy od Di Somi, poprzez Diderota i Stanisławskiego – zgadzali się w zasadzie, że publiczność winna być oczarowywana, podlegać iluzji, słowem w stanie emocjonalnego napięcia uczestniczyć w spektaklu. Dopiero Bertolt Brecht zakwestionował w trzydziestych latach naszego stulecia ten powszechny pogląd.

W praktyce tworzonego przez siebie w utworach dramatycznych i w pracy reżyserskiej w „Berliner Ensemble” teatru epickiego Brecht głosił, wbrew wszystkim poprzednikom, że celem gry aktora nie jest pobudzenie emocji u widzów, lecz przeciwnie, że winien on starać się wzbudzić refleksję. Nie jest idealna sytuacja, w której publiczność *u c z e s t n i c z y* w akcji, lecz kiedy ją *o g l ą d a*. Zaś osiągnięcie tego efektu (*v-effekt*, efekt obcości, jak go autor *Wartości mosiądzu* nazywa) możliwe staje się wówczas, gdy aktor grając nie identyfikuje się z postacią, nie przeżywa roli, lecz kiedy udaje. Budując nową teorię teatru epickiego w tej części, w której składa się na nią poetyka gry aktorskiej, nawiązuje zatem Brecht do koncepcji Diderota. Podobnie jak on twierdzi, że aktor ma pozostać zimny, zachować dystans wobec postaci po to, by – to już oryginalna Brechtowska teza – widz mógł także pozostać chłodny, nie unosił się uczuciowo, lecz krytycznie oceniał wartość tez głoszonych ze sceny.

Teoria Bertolta Brechta stanowi niewątpliwie reakcję na teatralizację życia społecznego i politycznego, widoczną w okresie między wojnami światowymi XX wieku. Środki teatralne z upodobaniem stosowali wówczas komuniści i faszyci, wszyscy, których zamiarem było udzielenie ludziom zbiorowych emocji po to, by je następnie w celach rewolucyjnych wykorzystywać. Szczególne natężenie osiągnęła teatralizacja życia publicznego w nazistowskich Niemczech. Propaganda Goebbelsowska organizowała tam efektowne pochody, wiece i *Parteitagi*, stosując efekty teatralne dla podniecenia i omamienia oraz podporządkowania agitatorom zorganizowanego przez nich tłumu. Stało się więc, że potęga faszystowskiego teatru politycznego dowiodła, iż technika sceniczna nie jest charakterystyczna jedynie dla sztuki. W pewnych warunkach potrafi ona fikcję przeobrazić w rzeczywistość. Zaś rozbudziwszy emocje tłumu można sprawić, by społeczeństwo zatraciło zdolność krytycznej oceny faktów.

Nic więc dziwnego, że dostrzegłszy to Brecht – chcąc mówić o sztuce, i tylko o niej, i nie widząc wśród niej miejsca dla wywołania emocji zbiorowych – w praktyce wyrzucił środki sceniczne poza jej obszar, tworząc teatralną z istoty (epicką – jak ją sam nazywał), słowem: *r e f l e k s y j n ą* teorię teatru. Teorię, w której – bardziej chyba wskutek przesunięcia akcentów polemicznych niż z artystycznego zamiaru – miast podkreślić refleksyjną stronę zawieszoną między emocją a analizą przeżycia estetycznego, pomija się doznania widzów, twierdząc, że zadaniem aktora jest eliminacja emocji, wywoływanie psychicznego dystansu wśród publiczności.

Uświadomienie możliwości praktycznych zastosowań techniki teatralnej i możliwości oddziaływania za jej pomocą na zgromadzenie sprawiło, że teoria teatru przestaje się mieścić w sferze czystej sztuki. Inaczej niż porażony odkryciem rzeczywistej formy teatru Brecht, Antonin Artaud w swoim *Teatrze i jego sobowtórze*, powstałym również w trzydziestych latach XX wieku, zaistniałą sytuację w pełni zaakceptował. Głosił on, że wyzwolenie teatralnych

mocy uzdrowi społeczeństwo poprzez zniszczenie, tak samo jak niegdyś oczyszczenie przynosiła zaraza dżumy. Uznając teatralność za cechę życia nie zarezerwowaną bynajmniej jedynie dla sztuki, Artaud spostrzega, że każdy człowiek jest w pewnym stopniu aktorem. Zatem zadaniem aktora jako człowieka jest pozbycie się, na oczach publiczności, owej obecnej w każdym człowieku dwoistości osoby i roli po to, by widzowie, zjednoczywszy się z aktorem, odnaleźli samych siebie w sobie i w innych.

Efektem tego zjawiska stanie się dwustronny kontakt agitowanych i agitujących uczestników spotkania. Prowadzi to do zatarcia się podziałów między widzem i aktorem na zewnątrz oraz między osobą i rolą w każdym z nas. Umożliwi to też ludziom prawdziwe i wartościowe uczestniczenie w życiu jednostki i jednostki w problemach otoczenia. Sformuławszy w języku teatralnym *e k s t a t y c z n ą* teorię gry wyprowadzoną z manifestu Artauda, powiemy, że aktor przeżywa swoją rolę po to, by widz mógł uczestniczyć w spektaklu.

W sensie technicznym nie jest to koncepcja nowa. Przeżycie przez aktora roli głoszą bowiem wszyscy teoretycy, wyjąwszy Diderota i Brechta, i wszyscy poza jednym Brechtem są zgodni, że celem aktorstwa jest pobudzanie emocji i uczestnictwo widzów w przedstawieniu. Jednak nikt dotąd nie opowiadał się za uczestnictwem tak totalnym, jakie – pod niewątpliwym wpływem teatralizacji życia publicznego – zaproponował Artaud. Reakcja emocjonalna miała być wszakże stymulowana przez świadomość estetyzacji. A tej w *Teatrze i jego sobowtórze* brak.

W koncepcji Stanisławskiego czy Diderota trzeba raczej mówić o emocjonalnym, *n a p i ę c i u* publiczności – z jednej strony świadomej, że ma do czynienia z fikcją, z drugiej zaś autentycznie przejmującej się losem sztucznych postaci – niż o kontakcie w rozumieniu Artauda, kontakcie, który fikcję przeistacza w rzeczywistość, a teatr w życie. Teorie Artauda i Brechta przynoszą bowiem tę nowość, że technikę sceniczną przestają traktować jako fakt czysto estetyczny, lecz dostrzegają w niej różnie ocenianą regułę życia zbiorowego, w którym przedmiotem operacji stają się uczestnicy zdarzenia.

Uznanie widza za niezbędny element zjawiska teatralnego prowokuje do zbudowania kategorii, za pomocą której można by – abstrahując od socjologicznych rozwarstwień publiczności – analizować zebranych na sali jako komponent zjawiska scenicznego. Pośród licznych koncepcji sztuki teatralnej wskazałem już kategorię, która powstawała przez wieki rozważań nad sztuką aktorską i sprowadzona może zostać do prostej opozycji *u d a w a n i a* lub *p r z e ż y w a n i a* roli przez postać sceniczną. Jak długo jednak mówimy wyłącznie o postaci, pozostajemy na terenie poetyki aktorstwa. Chcąc zaś opisać całość kompleksu teatralnego, trzeba się zdobyć na bardziej abstrakcyjne spojrzenie.

Wykazały to rewolucje sceniczne międzywojennej awangardy i praktyki współczesnej sztuki teatralnej oraz teoretyczne rozprawy praskich strukturalistów z lat czterdziestych XX wieku (Honzla, Veltruskiego, Bogatyrjewa), że obecność aktora nie zawsze jest konieczna dla wywołania wśród publiczności doznań teatralnych. W pewnych warunkach jakiś efekt świetlny lub muzyczny, kształt dekoracji, pojawienie się rekwizytu, nawet sama naga scena może zawiązać wspólnotę zgromadzonych na widowni. Te wszystkie elementy, które zdołają wywołać efekt sceniczny, można zatem nazwać *i n s t r u m e n t a m i g r y*, zastrzegłszy dla ludzi spełniających analogiczną funkcję (we współczesnym teatrze mogą ją wziąć na siebie statyści lub nawet widzowie, na których reżyser zechce skupić uwagę zebranych) szersze niż „aktor” czy „postać- sceniczna” określenie – *postać gry*. Uogólniając, dla celów teoretycznych, można wtedy mówić o relacjach *d y s t a n s u* (odpowiadającego udawaniu) lub *k o n t a k t u* (równoważnego przeżywaniu), jakie określają psychiczny stosunek postaci gry do roli.

Zaproponowane rozszerzenie kategorii wiąże się ściśle z dostrzeżeniem w dwudziestowiecznej praktyce i teorii roli, jaką w spektaklu spełniają widzowie. Ich udział może mieć

charakter – jak była już o tym mowa – u c z e s t n i c t w a lub o g l ą d a n i a, a typ reakcji publiczności ściśle jest uzależniony od rodzaju fizycznej relacji przestrzennej między obecnymi na sali a występującymi na scenie.

Wpływ, jaki typ ukształtowania przestrzennej relacji sceny i widowni wywiera na doznania widzów, długo nie był przez teoretyków fenomenu scenicznego wyeksplikowany. O rodzajach sceny rozprawiają technicy architekci, historycy i sami artyści, którzy z początkiem XX wieku podnieśli bunt przeciw tzw. „rampie”. Dostrzegana coraz wyraźniej na przełomie XIX i XX wieku rytualizacja przedstawień i coraz większy dystans emocjonalny widzów wynikał z faktu, że rozwój nowożytnej architektury teatralnej prowadził do coraz silniejszego podkreślania dystansu, który rozpanoszył się w dziewiętnastowiecznym teatrze mieszczańskim, i to zarówno od strony osłoniętej przez kurtynę, ukrytej za fosą orkiestry i odrealnionej w blasku rampy sceny, jak i podzielonej na sektory rzędów, łóż i balkonów, wyciemnionej i zatowarowanej widowni.

W ten sposób ukształtował się model sceny włoskiej, pudełkowej, czy jak ją nazwał Etienne Souriau: k u b i c z n e j, ewokującej – poprzez fizyczny dystans między sceną a widownią – emocjonalny dystans wśród publiczności. Z drugiej strony uświadomienie sobie przez artystów sceny, poszukujących nowych rozwiązań przestrzennych, związku między jej ukształtowaniem a końcowym doznaniem widzów doprowadziło do wyabstrahowania – nawiązującego do greckich wzorów – ideału teatru arenowego, otwartego czy według określenia cytowanego Souriau: s f e r y c z n e g o.

W przestrzeni sferycznej fizyczny kontakt widowni ze sceną miałby sprzyjać doznaniu emocjonalnego kontaktu przez widzów. Rzecz prosta w praktycznych wcieleniach ani ten, ani ów rodzaj relacji sceny i widowni nie warunkuje charakteru doznania, ani nie powinien prowadzić do zrywającej wspólnotę sceniczną absolutyzacji przeżyć. Scena pudełkowa sprzyja bowiem rytualizacji artystycznej wtedy, gdy zbyt jej otwarcie grozi zatraceniem przez manifestację estetycznego charakteru, a postulaty arenowości chronią sztukę sceniczną przed przekształceniem się w rytuał. Teoretyczne absolutyzacje wyznaczają przeciwieństwa zagrażające tożsamości sztuki, która w praktyce wyciąga z nich ograniczone wnioski, sprowadzające się do przesunięcia jedynie akcentów.

Do najbardziej spójnych koncepcji teatru, w których można odnaleźć świadomość tak skategoryzowanych zjawisk, zaliczyć trzeba poglądy Diderota, Stanisławskiego, Artauda i Brechta. Wszystkie opinie pisane były w warunkach dominacji modelu kubicznego. Toteż paradoks aktorstwa sformułowany przez Diderota polega na tym, że nakazując postaci gry dystans wobec roli – po to, by wywołać napięcie wśród widzów – autor *Kubusia fatalisty* mógł tego oczekiwać jedynie w warunkach nieznanego w XVIII wieku, nastawionego na przestrzenny kontakt, relacji sferycznej. U Stanisławskiego inaczej: logika i spójność jego systemu wynika z przeciwstawienia stylu gry nastawionego na kontakt typowi sceny kubicznej, silnie zdystansowanej wobec widowni. Ten sam rezultat końcowego napięcia wśród widzów stał się więc w pełni osiągalny.

Idealizm koncepcji Brechta polega na tym, że postulując w warunkach sceny zdystansowanej równie zdystansowany styl gry aktorskiej – po to, by widz także doznawał dystansu względem świata sceny – autor *Matki Courage* odbiera teatrowi jego właściwość integracji emocjonalnej opartej na doznaniu napięcia – uczucia niepewności co do realności czy też fikcyjności uobecnianych na scenie zdarzeń. Estetyka Brechta jest bowiem z jednej strony reakcją na zbanalizowane interpretacje Stanisławskiego, z drugiej zaś bez wątpienia wynika z obrzydzenia do teatralnych emocji wywoływanych przez współczesnych autorowi *Wartości mosiądzu* politycznych agitatorów.

Jako teoria prowadząca więc poza teatr, w formie praktycznej polemiki z przeciwnymi poglądami, koncepcja Brechta może jednak dawać ciekawe efekty artystyczne. Podobnie zupeł-

nie utopijna teoria Artauda, pragnącego widzieć w teatrze oczyszczającą chorobę – w czasie której kontaktujący się ze swoją istotą człowiek wywołuje wśród otoczenia doznanie opartej na wielostronnym kontakcie wspólnoty – może dać interesujące rezultaty, gdy założenia systemu posłużą (jak to zostało wykorzystane przez Jerzego Grotowskiego) przełamaniu aktorskiej i inscenizacyjnej sztympy. W pewnym momencie jednak pozbawiona dystansu relacja – w której zanika podział na wychylających się ze sceny aktorów i widzów pragnących wyostać się poza salę – traci estetyczny charakter. Środki teatralne wykorzystuje się wówczas (jak to praktykowało się w Instytucie „Laboratorium”) w jakichś może terapeutycznych, może religijnych, może jeszcze innych, lecz niewątpliwie praktycznych, rzeczywistych celach.

#### 4. Pojęcie reżyserii

Odkrycie, że istota teatru nie zasadza się jedynie na spontanicznej kreacji aktora, i uzależnienie sukcesu komedianta od obecności zorganizowanej i poddanej jego wpływowi publiczności, choć nowe jako koncepcja, było jednak w praktyce oczywiste dla każdego, kto zdecydował się tworzyć spektakle. Czy był to aktor, dramaturg, scenograf, przedstawiciel mecenatu finansowego, czy najęty organizator bądź przedsiębiorca, zawsze ktoś musiał czuwać nad całością przedsięwzięcia. Wiadomo, że w teatrze ateńskim funkcję tę spełniali autorzy przy pomocy jednego z archontów, odpowiedzialnego za przebieg uświetniającego święto Dionizosa festiwalu dramatycznego. Aischylos, Sofokles, Eurypides, Arystofanes czy Menander w Grecji, dopóki żyli, współpracowali z chórem, z protagonistami, ze scenografem i muzykiem. Podobnie Szekspir czy Moliere w czasach nowożytnych poza twórczością pisarską spełniali funkcję przedsiębiorcy (antreprenera) teatralnego. Jednakże po śmierci wybitnych tragików i komediopisarzy, gdy nadal chciano grać ich utwory, inna osoba przejmowała opiekę nad całością. W Grecji funkcję tę spełniał tzw. *didaskalos*, czuwający nad tekstem i wykonaniem aktorskim.

Ze wszystkimi świadectwami kształtowania się instytucji teatru związane są nazwiska organizatorów odpowiedzialnych zarówno za techniczny przebieg przedstawienia, jak i za jego kształt artystyczny. W teatrze religijnym okresu średniowiecza funkcję tę początkowo spełniali kapłani; w kolegiach renesansowych i kontrreformacyjnych – profesorowie; na dworach – mistrzowie ceremonii. Już z roku 1500 pochodzi pierwsza wiadomość na temat polskiego wystawcy – Marcina Korwina – który przygotował we Wrocławiu przedstawienie komedii Terencjusza.

Istnienie funkcji organizacyjnej nie budzi zatem wątpliwości, ani jej wytłumaczenie nie stanowi problemu. Kwestia rodzi się wówczas, gdy trzeba rozstrzygnąć, jaki zakres obowiązków należy przypisać organizatorowi; czy jego działalność ma charakter techniczny, czy artystyczny; czy jest on rzemieślnikiem, czy twórcą – a zatem, czy jego uprawnienia odpowiadają obowiązkom dzisiejszego inspicjenta (czuwającego nad prawidłowym przebiegiem spektaklu, przypominającego aktorom, że czas im wejść na scenę, doglądającego zmiany dekoracji bądź oświetlenia), czy też do niego należą decyzje o charakterze i wzajemnym powiązaniu wymienionych elementów jeszcze na etapie przygotowywania widowiska, podczas prób. Pytania, czy reżyser ma prawo narzucać aktorowi sposób gry i jak powinien to czynić, czy wolno mu interweniować w tekst dramatyczny (tworząc na scenie nową całość z elementów plastycznych, muzycznych, aktorskich i literackich), czy też działalność jego ma charakter jedynie odtwórczy i sprowadza się do scalania z należnym pietyzmem elementów dostarczanych przez współpracujących z nim artystów – wyznaczają zasadniczą linię do dziś nie w pełni przebrzmiałego sporu, w którym zwolennicy odtwórczego i organizacyjnego traktowania dział-



ności wystawcy posługują się czasem terminem „reżyser”, podczas gdy ci, którzy chcą w nim widzieć właściwego artystę teatru, nazywają go „inscenizatorem”.

Nie ulega wątpliwości, że dla teoretyków i praktyków teatru – którzy przynajmniej do połowy XVIII wieku nie mieli wcale jasnej świadomości, gdzie przebiega linia demarkacyjna pomiędzy techniką a twórczością i między rzeczywistym działaniem a kreowaniem sztuki – poruszane tu problemy nie mogły mieć najmniejszego znaczenia. Jest natomiast faktem, że wśród myślicieli znajdowała odbicie – powszechna zapewne, przynajmniej od czasów średniowiecza – świadomość, że organizowanie zabaw zbiorowych stanowi umiejętność i wymaga istnienia zawodowców w tej dziedzinie.

W czasach, które nastąpiły między VI a IX wiekiem naszej ery – gdy po upadku Cesarstwa Rzymskiego nie było w Europie żadnej instytucji na tyle możnej i potężnej, by zdobyć się na stworzenie teatru publicznego – nie tylko nie zaginęła sztuka rozproszonych wędrownych mimów, lecz także zwyczaj urządzania ceremonii zachował swoje znaczenie. Toteż, dążąc do skompletowania opozycyjnych szeregów siedmiu sztuk mechanicznych i tyłuż wyzwolonych, dwunastowieczny scholastyk Hugon od św. Wiktora wymienia wśród tych pierwszych „teatrykę” (*theatrica*), czyli sztukę zabawiania (*scientia ludorum*). Charakterystyczne, że jej zakres był szerszy od najśmiej definiowanego teatru. Obejmowała ona „wszelką sztukę zbiorowego bawienia ludzi, nie tylko przedstawienia teatralne, ale także wszystkie publiczne zawody, wyścigi, cyrk”. Także następcy Hugona w zakresie scholastycznej klasyfikacji, przyjmując prawie bez zastrzeżeń jego podział, dostrzegali konieczność podkreślenia roli sztuki bawienia i wymieniali ją – co prawda rezygnując z nawiązującej do zdarzeń teatralnych nazwy – pod imieniem *paedeutica*.

Wykształcenie się ściśle określonych profesji teatralnych idzie w parze z instytucjonalnym rozwojem organizacji scenicznych. Funkcje autora sztuki, aktora, reżysera, ewentualnie nawet scenografa czy muzyka mogą zostać skupione w jednej osobie lub też, w miarę rozrastania się przedstawień scenicznych, zostać przydzielone różnym ludziom. W rozwiniętym pod względem instytucjonalnym teatrze greckim obserwujemy więc w miarę przybierania przezeń na znaczeniu i zyskiwania państwowego poparcia postępujący podział pracy.

Z biegiem czasu autor nie musi występować na scenie, reżyser niekoniecznie sam jest aktorem, pojawiają się też specjaliści od scenicznej muzyki, twórcy efektów i dekoracji. W IV wieku p.n.e. tworzą oni zawodową korporację „rzemieślników Dionizosa”.

Podobnie wygląda to w wiekach średnich, gdy odradzający się jako instytucja teatr korzysta początkowo ze słabego, potem coraz bardziej zdecydowanego poparcia Kościoła, by, będąc pożądanym także przez władców i wielmożów, stać się zajęciem, któremu można poświęcić się zawodowo. W efekcie nałożonego na organizacje cechowe mieszczańskie obowiązku zajęcia się przygotowaniem związanych z uroczystościami religijnymi misterii i pasji wielkanocnych, bożonarodzeniowych pastorałek, opisujących żywoty świętych mirakli czy alegorycznych moralitetów we Francji już 4 XII 1402 roku ukształtował się pierwszy stały zespół zawodowców gotowych wystawić potrzebne spektakle. Bractwo Męki Pańskiej (*Confrérie de la Passion*), osiedliwszy się po roku 1548 w paryskim „Hôtel de Bourgogne”, wyspecjalizowało się także w realizowaniu zamówień dworu królewskiego. Tworzono tam spektakle, których treść nie tylko nie musiała, lecz nawet nie mogła mieć charakteru religijnego. Z tego okresu pochodzą też wiadomości o pierwszych urzędach rozrywek dworskich w Londynie.

Podobnie w Polsce od początku XVI wieku pojawiają się świadectwa działalności teatralnej na dworach (w 1522 roku wystawiono np. na Wawelu komedię *Sąd Parysa*, którą w dwadzieścia lat później opublikowano i grano na tzw. „mięsopest”). W różnorodnych słownikach, w kazaniach, a także w świadectwach graficznych coraz częstsze są wzmianki o sztukach, technikach i specjalistach od tworzenia spektakli. Pojawiają się nowe terminy oznaczające wystawcę sztuki: łaciński *moderator atque dux* czy polski „komedyjey sprawca”.

Rozwój teatru w okresie renesansu wynikał z zainteresowania się nim przez instytucje kościelne i państwowe. I właśnie ta służba dwóm, często rywalizującym, panom otwierała możliwość powolnego wyodrębniania się organizacji czysto scenicznych. Ukształtowały się one szczególnie szybko w elżbietańskiej Anglii, gdzie jednak działalność takich scen, jak „The Swan”, „Red Bull Playhouse” czy „The Globe”, została zakazana purytańskim dekretem z roku 1642. Uznawał on publiczne zabawy w teatrze za godzące w obyczajność, a poprzez wywoływanie emocji zbiorowych zdolne zakłócić spokój społeczny. Teatralna swoboda czasów reformacji nie odpowiadała bowiem wcale instytucjom zwierzchnim. Doceniając społeczną potęgę teatru, widziały one w nim niebezpieczną siłę, którą należało zniszczyć lub oswoić i wykorzystać dla własnych celów.

Metodę przystosowania teatru do potrzeb religii i dydaktyki opanowali dopiero zwalczający reformację jezuiti. Od ufundowania zakonu przez św. Ignacego Loyolę w roku 1540 do jego kasaty w roku 1772 stworzyli oni infrastrukturę teatralną w większości krajów europejskich, a w szczególności w Polsce, w Hiszpanii oraz we Francji, Włoszech i Niemczech. Kosmopolityczny z założenia zakon jezuitów skodyfikował szereg rozproszonych dotąd norm i reguł.

Abstrahując od poetyk dramatycznych, pisanych między innymi przez polskiego zakonnika Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, szereg czysto teatralnych reguł zostało ujętych w zbiorze przepisów klasztornych ogłoszonym w roku 1599 przez Klaudiusza Aquawivę pt. *Cele i metody kształcenia Towarzystwa Jezusowego (Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu)*. Wypowiedziano tu wiele wskazówek na temat czasu trwania przedstawień, określono charakter dopuszczalnych rekwizytów, wskazując na ich umowność, określono zasady dekoracji miejsca scenicznego, charakter aktorskich kostiumów i sposoby organizacji widowni. Między innymi – poleciwszy wyznaczyć w każdym kolegium odpowiedzialnego za kwestię wystawy scenicznej profesora z jednej strony, z drugiej zaś dążąc do centralizacji produkcji i cenzury sztuk teatralnych w stolicy prowincji – przyczyniono się do praktycznego rozdzielenia i usankcjonowania osobnych funkcji autora sztuki i reżysera spektaklu.

Na przełomie XVI i XVII wieku specyfika techniki teatralnej nie budzi już niczyich wątpliwości. Ukształtowane też zostały wszystkie sceniczne zawody. Zaczynają więc powstawać pierwsze opracowania, umożliwiające zebranie i przekazanie adeptom profesji scenicznych pensum wykształcanej wiedzy. Taką funkcję miały bez wątpienia spełniać *Dialogi o sprawach sceny* Leone Di Somi, które w całości napisane zostały z pozycji reżysera. O głównym interlokutorze Verdico powiadają słuchacze, iż „jest on prawdopodobnie większym znawcą w sprawach wykonania niż budowy sztuk”. Om sam zaś, stwierdziwszy, że „wielce jest pożyteczne, by autor sztuki był zarazem reżyserem”, swoje wywody na temat budowy dramatu ściśle oddziela od analizy gry aktorskiej i wystawy scenicznej, których organizacja właśnie do reżysera należy.

Widzimy więc, że funkcja reżysera staje się coraz bliższa dydaktycznej. Między XVI a XVIII wiekiem reżyserem jest po prostu najbardziej doświadczony aktor, obyty ze sprawami teatru dramaturg, słowem: weteran teatru, który dorósł do roli nauczyciela i mistrza. Bywa on zazwyczaj zarazem pedagogiem, kierownikiem zespołu i artystą. Na tej podstawie jest słuchany i posiada decydujący głos podczas przygotowywania spektaklu. Jednakże w miarę organizacyjnego rozwoju teatru, a także na skutek wzbogacania się wyglądu spektakli – które od włoskiej opery barokowej do romantycznej inscenizacji znacznie poszerzyły arsenał wykorzystywanych technik scenicznych – obecność koordynującego wysiłki wszystkich członków zespołu reżysera stawała się coraz bardziej niezbędna. Potrzeba było osoby zdolnej opanować całość i sprawić, by spektakl wywarł oczekiwane wrażenie na widzach.

Bogactwo środków, którymi teatr dysponował w wieku XIX – wyparcie oliwnych kaganków i dymiących świec przez naftę i gaz (co pozwoliło regulować siłę światła), wynalezienie

pary, a z nią potężnych maszyn umożliwiających wywoływanie cudownych efektów, wymiany dekoracji poprzez posługiwanie się sceną obrotową i tym podobne (wprowadzone już lub znajdujące się na wyciągnięcie ręki) efekty, umożliwiające realizację postulatu stwarzania przez teatr iluzji zdolnej zaczarować wyobraźnię widza – wszystko to postawiło na porządku dziennym kwestię artystycznej jakości przedstawienia i odsłoniło pytanie o to, kto jest jego właściwym twórcą.

Przepaść, jaka ukształtowała się na przełomie XVIII i XIX wieku między niescenicznym dramatem literackim romantyków a sukcesami odnoszonymi w teatrze przez marne nieraz literackie dramy mieszczańskie lub komedie płaczliwe, uświadomiła, jakie możliwości artystyczne kryją się w inscenizacji. Toteż gdy Wiktor Hugo w przedmowie do swego zupełnie niescenicznego *Cromwella*, domagał się – w imię prawdy i naturalności – różnorodności, czasem nawet odpowiadającej kondycji majątkowej i psychicznej postaci szpetoty kostiumu, i dekoracji, gdy postulował zerwanie z jednością miejsca i domagał się ukazywania na scenie, przy wykorzystaniu machin, wszystkiego, co wyobraźnia poetycka musiała dotąd malować słowami włożonymi w usta opowiadających posłańców bądź chórów, to – jak twierdzi Marie-Antoinette Alevy-Viala w swojej *Inszenizacji romantycznej we Francji* – cały ów „manifest romantyczny wyważał niewątpliwie drzwi, których zamek był już od dawna otwarty wytrychem. Oficjalnie zatwierdzał metody sceniczne praktykowane do tej pory w teatrach podrzędnych”.

Korzystająca ze wzorów włoskiej opery barokowej inscenizacja romantyczna najsilniej rozwija się w Paryżu. Tu też powstaje nowoczesny Cyrk Olimpijski, teatr, którego niezmiernie możliwości służące rozrywce chciałby Adam Mickiewicz oddać na usługi dramatu. Wizja teatru monumentalnego, którą twórca *Dziadów* roztoczył 4 IV 1843 roku podczas Lekcji XVI swych wykładów w paryskim Collège de France, sprowadza się przede wszystkim do zdecydowanego stwierdzenia, iż niezależnie od sztuki poetyckiej istnieje – i służy jako pomocniczy środek dla wyrażenia nadprzyrodzonego ducha dramatu – s z t u k a s c e n i c z n a. Mickiewicz twierdzi, że w dramacie należy „rozróżnić dwie warstwy odrębne: n a p i s a n i e i w y s t a w i e n i e. Dramat wymaga osadzenia na ziemi: potrzeba gmachu teatralnego, aktorów, potrzeba pomocy wszystkich rodzajów sztuk”.

Układając, wzorem Hegla, hierarchię sztuk, z których najpełniejszą jest dramat, Mickiewicz dostrzega zatem rolę technik składających się na sztukę sceniczną. I choć nie przypisuje im samoistności, to twierdzi, że wszystkie elementy sceniczne i literackie muszą zostać pod dyktando dramatycznego ducha zestrojone.

Jego pogląd zbliżony jest do koncepcji syntezy sztuk Ryszarda Wagnera. Sformułowana teoretycznie już w połowie XIX wieku idea *Gesamtkunstwerk* – wyrażana od *Sztuki i rewolucji* (1849), poprzez *Operę i dramat* (1851), aż do szkiców o sztuce i polityce niemieckiej – prócz estetycznych i ideowych argumentów (często wywodzących się z Nietzscheańskiej myśli ma temat narodzin tragedii z ducha muzyki) wcielana była w życie monumentalnymi słowno-dźwiękowymi dramatami (*Wort-tondrama*), inscenizowanymi z wielkim rozmachem w prowadzonym przez Wagnera i zbudowanym według jego projektów teatrze w Bayreuth. Tutaj w roku 1876 odbyła się premiera wyrażającej idee literackie i muzyczne Wagnera tetralogii *Pierścień Nibelunga*.

Przełomowość myśli Wagnerowskiej sprowadza się w istocie do przekroczenia hierarchizmu Hegla w dziedzinie estetyki. Wszystkie elementy – łącznie ze sztuką aktorską i dekoratorską, które, dostrzegając, uważano dotąd za służebne wobec literatury – stają się w teorii Wagnera równouprawnione: „Każdy z rodzajów sztuki z osobna ma być zniszczony jako rodzaj dla siebie, użyty jako środek w celu otrzymania wspólnego wyniku, mianowicie bezwzględnego, bezpośredniego przedstawienia pełnej natury ludzkiej”. Oto pojęcie, które już wkrótce zrobi wielką karierę w teatrologii dwudziestego wieku. Kiedy cel połączenia sztuk

dostrzega się w „bezpośrednim przedstawieniu”, nie może być nim nic innego niż teatr, którego istotę określa wszakże naoczne stawanie się.

Scalenie widowiska teatralnego i nadanie mu formy artystycznej – sumującej wkład aktora, dekoratora i pisarza – stało się kwestią nurtującą praktyków i teoretyków sceny drugiej połowy XIX wieku. Zaczęto od zwalczania elementów, które zdominowały spektakl: popisowego stylu gry aktorskich gwiazd, schematycznego traktowania dekoracji, braku organizacji występów statystów. Wagner podjął próbę reformy dramatu i starał się przekształcić widownię.

Na scenie skoncentrowali się natomiast artyści skupieni przez księcia Jerzego II w teatrze w Meiningen. Kierowany artystycznie przez Ludwiga Chronegka zespół postawił sobie za cel reformę inscenizacji. Osiągnięcia meiningeńczyków: historyczna wierność kostiumów i odpowiedniość dekoracji, rezygnacja z gwiazdorstwa oraz posługiwanie się tłumem statystów, których działania koordynowano zasilając poszczególne grupy zawodowymi aktorami, monumentalność inscenizacji, precyzja reżyserskiego scenariusza i wierność tekstowi literackiemu – to praktyczne efekty, których zespół z Meiningen wprawdzie nie odkrył (podobne zabiegi stosował wcześniej Charles Kean wystawiając w połowie XIX stulecia sztuki Szekspira w londyńskim Princess' Theatre), lecz konsekwentnie opracował i podczas licznych wojaży w latach 1870–1885 spopularyzował w całej Europie. Nie mogło to, rzecz jasna, nie wywrzeć wpływu na praktykę sceny i kształtującą się teorię teatru.

Wystąpienie meiningeńczyków otworzyło pierwszy naturalistyczny okres tak zwanej Wielkiej Reformy Teatru. Reformy, która, realizując się w praktyce literackiej (utwory Tołstoja, Hauptmanna), wiodła zarazem do stopniowego uświadamiania estetycznej samoistności zjawiska scenicznego. Ale tego nie wyartykułowali w słowach ani praktycy, ani towarzysząca im poczynaniom krytyka. W czasie, gdy André Antoine w swoim Théâtre Libre w Paryżu popularyzuje od roku 1888 naturalistyczny styl – zwracając uwagę na odpowiedniość kostiumów i dekoracji, żądając skończenia z gwiazdorstwem oraz wymagając od aktorów, by nie wchodzili w kontakt z publicznością (poprzez wyobrażenie sobie między sceną a widownią „czwartej ściany”) – gdy w założonym w roku 1898 przez Władimira Iwanowicza Niemirowicza-Danczenkę i Stanisławskiego Moskiewskim Teatrze Artystycznym lansuje się psychologiczny styl gry i wprowadza zasady iluzjonistycznej reżyserii, w tym samym czasie rówieśny Stanisławskiemu szwajcarski plastyk i muzyk Adolf Appia uległ czarowi Wagnerowskiej opery. W przedstawieniach, które zdążył obejrzeć w Bayreuth, uderzyła go zasadnicza niespójność względnie nowoczesnej widowni i przestarzałej sceny z malowanymi kulisami.

Adolf Appia stał się pierwszym z szeregu wybitnych reformatorów sceny, którzy swoje pomysły opisywali w traktatach i manifestach z rzadka tylko dając wyraz w praktyce głoszonym ideom. Jednakże we wstępie do polskiego (spóźnionego zresztą o pół wieku) wydania *Dzieła sztuki żywej* wybitny scenograf Jam Kosiński powiada, że najkrócej można określać rolę Appii w teatrze, nazywając go Kazimierzem Wielkim scenografii, co zastał ją malowaną, a zostawił budowaną. Wtedy, gdy Stanisławski zaczyna myśleć o stworzeniu zespołu artystycznego, Appia maluje projekty scenograficzne i wydaje w roku 1895 swoją pierwszą rozprawę: *Inscenizację dramatu Wagnerowskiego*. Gdy metoda twórczego przeżywania zaczyna się kształtować w system, Appia ogłasza w roku 1923 *Dzieło sztuki żywej*.

Pisząc w języku francuskim – w mowie szczytującej się już wówczas bogatą tradycją krytyczną, inspirowaną przez wielokierunkowy rozwój inscenizacji w paryskich teatrach XIX wieku – Appia dysponuje terminem *la mise en scèn* (odpowiadającym inscenizacji w scenograficznym znaczeniu), który jednak, użyty w tytule rozprawy o dramacie Wagnerowskim, zaczyna nabierać nowego sensu: organizacji elementów współwystępujących w spektaklu, słowem reżyserii. I to reżyserii nie rozumianej już czysto technicznie. Inscenizacja jest bowiem dla Appii twórczością polegającą na uzgodnieniu, ze słowem i dźwiękiem ruchu aktora i rozplanowania, przestrzeni.

Buntując się przeciw iluzjonizmowi, Appia szuka sposobu już nie tyle syntezy, co stylistycznego uporządkowania tworzyw współwystępujących na scenie. I wszystkie podporządkowuje aktorom. Stwierdza, że żywy, trójwymiarowy aktor nie może poruszać się na tle płaskich, malowanych dekoracji, otacza go więc przez formy przestrzenne, skubizowane. Dostrzegłszy, że odległość, z jakiej widz spogląda na aktora ginącego na płaskiej scenie, odbiera postaci wyrazistość i że grający starają się odzyskać ją poprzez patetyczny, wyolbrzymiający sposób gry, dąży Appia do wydobycia postaci. Wpada na pomysł ugięcia terenu gry. Stawia na scenie podesty, sugeruje posłużenie się koncentrycznym snopem elektrycznego światła i wykorzystanie kontrastu między jasnymi i zacienionymi fragmentami przestrzeni gry.

Zapatrzonej z jednej strony w neoromantyczny styl gotyckich dramatów Wagnera i poszukujący właściwej dla nich formy w rodzących się we współczesnej mu plastyce prekursor-skich prądach ekspresjonistycznych, Adolf Appia miał małe szanse urzeczywistnić swoje marzenia. Zresztą temperament jego temu nie sprzyjał. Malarz i muzyk z wykształcenia i talentu, z natury marzyciel, wypowiadał się w nielicznych szkicach i teoretycznych rozprawach. Współpracując z wybitnym kompozytorem Emilem Jacques-Dalcrozem, poszukiwał formy plastycznej odpowiedniej dla wyrażenia rytmu, formy zarazem konwencjonalnej, jak ruchomej i trójwymiarowej, słowem formy właściwej dla sztuki „rozwijającej się w przestrzeni i czasie”. Oto druga po dostrzeżonej przez Wagnera „bezpośredniości przedstawienia” formuła, która w dwudziestym wieku posłuży teoretykom sceny.

Odkrycie samoistności artystycznej techniki scenicznej stało się zatem faktem. Pozostaje tylko wprost to wypowiedzieć. Nie tak oględnie, jak zrobił to Appia czy współczesny mu Stanisław Wyspiański. Uważna lektura analiz Appii czy powstałego w roku 1904 *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego odkryje zarówno w *Inscenizacji dramatu Wagnerowskiego*, jak i dokonanej przez autora *Wesela* analizie inscenizacji Szekspirowskiej tragedii podobne poglądy na temat aktorskiego przeżywania, trójwymiarowej scenografii, roli oświetlenia i konieczności otwarcia sceny poprzez reżyserowanie interakcji między widzami i aktorami. Trzeba to było jednak wszystko nazwać po imieniu. Napisać traktat *O sztuce teatru*, traktat, który otworzył świadomą swego miejsca dyskusję o sprawach sceny. Nastąpiło to po roku 1905, w którym ukazał się manifest Edwarda Gordona Craiga.

*O sztuce teatru* Craiga jest zarazem syntezą i utopią. Utopią dlatego, że odkrywając, iż istotę zjawiska teatralnego stanowi niepowtarzalność aktorskiej kreacji, opisuje teatr jako sztukę, w której ułomność ta zostałaby przezwyciężona. Syntezą zaś dlatego, że dostrzegł, iż różnorodne formy wysoko skonwencjonalizowanego teatru japońskiego typu Nô, Bunraku czy Kabuki, indyjskiej Katakali oraz zakorzenionego w kulturze starożytnej Grecji teatru europejskiego łączą coś wspólnego.

Craig stwierdził, że po to, by składające się na sztukę teatru elementy słowne, muzyczne i plastyczne stały się jednolitą całością, potrzebny jest wszechstronnie utalentowany twórca, który podporządkuje idei przedstawienia te wszystkie elementy. Nazwał go *a r t y s t ą t e a t r u*. Potrzebny jest też instrument, oś koncentrująca wokół siebie światło i dźwięk, i ruch, i sens, i przestrzeń. Instrument działający, bo przecież teatr polega na działaniu; przeżywający, bo istotą spotkania widzów z aktorami są doznania; ale zarazem idealnie posłuszny woli organizatora, inscenizatora, twórcy, słowem – można już użyć tego słowa w dzisiejszym rozumieniu – reżysera artystycznego. Jak pamiętamy, instrument taki nazywał Craig **NADMARIONETĄ**.

Zdaje się więc koncepcja Craiga utopią, w której – odkrywając istnienie samoistnej, rządzącej się sobie tylko właściwymi prawami sztuki – wskazuje się dla niej idealnego twórcę (właściwie geniusza, do którego talentu nawet Wyspiańskiemu brakło duszy muzyka) i abstrakcyjne tworzywo – **NADMARIONETĘ** – twór pośredni między żywym człowiekiem a jakąś maszyną zdolną reprodukcja ulotne stany psychiczne. Zasluga Craiga leży więc głów-

nie w sferze wyobraźni. Jego rozprawy o teatrze natchnęły wielu artystów i marzycieli, badaczy i wizjonerów, którzy rzucili się na tak, zdawałoby się, dziewiczy, choć od tyłu wieków obecny problem teorii teatru.

Rok 1905 jest w dziejach myśli o teatrze przełomowy. Koncepcja Craiga nie zrodziła się bowiem, jak u Diderota czy Stanisławskiego, z gruntownej analizy decydującego (ich zdaniem) pierwiastka aktorskiego, który rozpatrując właściwie mimochodem zatrącają o kwestie dramatu, publiczności i reżyserii spektaklu. Nie wynika też ona, tak jak u Wagnera, z idei estetycznej w rodzaju „syntezy sztuk”, której podporządkowuje się sposób traktowania opisywanego przedmiotu. To, co Craig mówi o teatrze, wynika ze spojrzenia na wskroś wyodrębniającego i syntetyzującego zarazem. Pyta on, jaka zasada łączy w widowisku scenicznym o b e c n y c h **widzów** z d z i a ł a j ą c y m i **aktorami**, spotykających się w r e a l n e j **przestrzeni**. Odpowiedź znajduje się w odkryciu zasady t w ó r c z e j r e ż y s e r i i.

Zdając sobie sprawę z akcentowanej już przez Wagnera **bezpośredniości** p r z e d s t a w i e n i a oraz z pod kreślonej przez Appię **czasowo-przestrzennej** r e a l i z a c j i s p e k t a k l u, Craig dodał kolejny, ważny dla współczesnej nauki o teatrze element, jakim jest dostrzeżenie **ulotności** s z t u k i s c e n i c z n e j. I tę właśnie ulotność starał się autor *O sztuce teatru* w swojej teorii przewyciężyć.

Czy była to utopijna walka z wiatrakami? Odpowiemy „tak”, jeśli pozostaniemy w sferze właśnie zdefiniowanej przez Craiga sztuki teatralnej. Odpowiemy też „tak”, jeśli przyjrzymy się współczesnym wcieleniom teatru, z których żadne nie zdołało przewyciężyć ulotności, a pozytywne efekty osiąga się tylko poszukując wartości w efemeryczności zjawiska. Jednak teoria artysty teatru i NADMARIONETY ma to do siebie, że pierwszy raz ujmując zjawisko teatru w całym jego bogactwie, w sferze postulatów, staje się heroldem nowej sztuki, sztuki rodzącej się właśnie z ducha aktorstwa, reżyserii i nowoczesnej techniki.

Moment, w którym Craig ogłosił swój manifest, nastąpił przecież w dziesięć lat po wynalezieniu przez braci Lumière kinematografu oraz w dwa lata po nakręceniu pierwszego amerykańskiego filmu: *Napadu na ekspres* w reżyserii Edwina Portera. Aktor sfotografowany w ruchu, a w miarę rozwoju techniki także nagrywający swój głos, zachowujący kolor skóry i ubioru, a wkrótce już naśladowujący rzeczywistość przez stereo- i kwadrofonię oraz trójwymiarowość; aktor, którego jednorazowe zachowanie przenosi się na filmową taśmę, zdolną praktycznie w nieskończoność powtarzać je; aktor, którego grę zaproponowaną w kilku wariantach na planie koryguje następnie reżyser, zdolny przy stole montażowym łączyć najlepsze fragmenty z różnego ciągu działań bądź też odrzucać momenty tandetne – czy taki aktor (a raczej to, co z fizycznej postaci osadza się na celuloidowej taśmie) nie wciela marzeń Craiga o uduchowionej jak człowiek i posłusznej jak lalka w ręku animatora NADMARIONECIE?

Trzeba więc powiedzieć bez cienia przesady, że, wskazując istotne ograniczenia teatru, Craig za jednym zamachem stworzył podwaliny nauki o teatrze oraz stał się heroldem wyrastającej z ducha teatru – a przewyciężającej jego kłopoty z niewiarygodnością iluzji i niemożliwością reprodukcji – rodzącej się sztuki filmowej.

Dwie tendencje dominowały w tzw. Wielkiej Reformie Teatru lat 1870–1920: iluzjonistyczna i ekspresjonistyczna. Pierwsza, związana z osiągnięciami meiningeńczyków, Antoine’a i Stanisławskiego, przyczyniła się do wzrostu znaczenia twórców teatru, aktora i reżysera, których zawód zyskał nie spotykany dotąd prestiż wynikający z popularności dwudziestowiecznej sztuki filmowej. W zakresie wywoływania iluzji, bawienia, przerażania i wzruszania publiczności teatr dwudziestolecia międzywojennego i okresu po drugiej wojnie światowej nie ma co rywalizować z kinem. Nie potrzebuje tego zresztą, gdyż film przyciąga do siebie i widzów, i aktorów łaknących tego rodzaju afektów. Toteż wiek XX stał się, od chwili uświadomienia przez Craiga specyfiki gatunku teatralnego, czasem historycznych badań nad roz-

wojem sztuki scenicznej oraz praktycznych i teoretycznych prób odkrycia jego specyfiki. Teatr nie ustąpił bowiem miejsca filmowi, którego też nie sposób uznać za jego prostą odmianę.

W drugim więc ekspresjonistycznym okresie Wielkiej Reformy – związanym z nazwiskami Appii, Wyspiańskiego, Craiga, Leona Schillera, Piscatora, Meyerholda, Artauda i Brechta – formuje się oblicze nowoczesnego teatru, kształt powstający z uznania za jego istotną wartość ulotności, której przewyciężeniu służy film. Wszyscy dwudziestowieczni krytycy, teoretycy i estetycy muszą więc uznać za specyfikę sztuki scenicznej fakt jej uobecnienia się w czasie i przestrzeni, bezpośredniego przedstawienia działań i realności spotkania autentycznej publiczności z żywymi aktorami.

## II. ESTETYKA TEATRU

Uświadomienie przez reformatorów dziewiętnastowiecznej sceny i nazwanie przez Craiga sztuki teatralnej tym nowym imieniem sprawiło, że w dwudziestym wieku objawił się teatr jako samoistny podmiot refleksji. Podmiot ten domaga się definicji i określenia struktury. Zgodnie z duchem nauki dwudziestowiecznej wydziela też natychmiast szereg problemów szczegółowych, wiąże się ze zmiennymi prądami myślowymi, odkrywa związki z kształtującymi się równolegle (głównie wskutek rozpadu filozoficznej teorii poznania) takimi naukami, jak: psychologia, socjologia, semiologia, teoria komunikacji czy – wyakcentowana przez Irenę Sławińską we *Współczesnej refleksji o teatrze* – antropologia.

Metody stosowane przez te nauki okazują swoją szczególną przydatność dla analizy poszczególnych składników teatru. We Francji, w pracach André Villiersa i Jeana Duvignauda, rozwija się więc psychologia i socjologia aktora. Socjologia publiczności była przedmiotem studiów Juliusa Baha w Niemczech, Jeana Duvignauda i Maurice'a Descotesa we Francji, a także – jeszcze przed wojną – Aleksandra Hertza w Polsce. Stosunkowo najnowsze są próby analizy inscenizacji w kategoriach semiologicznych, podejmowane przez takich autorów, jak Franco Ruffini we Włoszech oraz Tadeusz Kowzan czy Sten Jansen – obydwaj piszący swe prace po francusku, próby analizy spektaklu z punktu wadzenia teorii komunikacji podejmują tacy badacze, jak Zbigniew Osiński i Edward Balcerzan w Polsce czy Ivo Osolbe z Czechosłowacji.

Prowadzi to jednak do zagubienia w analizowanych z bardzo szerokiej perspektywy wycinkach teatru elementów stanowiących o specyfice zjawiska. Ich wskazaniu służyć się stara refleksja filozofująca, stawiająca pytania o tożsamość, o status bytowy i estetyczny zjawiska scenicznego. Podejmowano takie próby kolejno w kategoriach historyczno-literackich, wiążąc teorię teatru z nauką o dramacie (Jean Hytier), strukturalistycznych (Otakar Zich, Jindřich Honzl, Jan Mukařovsky), egzystencjalistycznych (Henri Gouhier), fenomenologicznych (Dietrich Steinbeck), semiologicznych (Franco Ruffini), a w końcu najbliższa dzisiejszym dniom tendencja zwraca się w kierunku filozoficznego socjologizmu, wywiedzionego – jak np. u Jeana Duvignauda – z teorii społecznej Emila Durkheima lub z prac etnograficznie zorientowanych socjologów amerykańskich wywierających wpływ na analizy teatralizacji przeprowadzone przez Ervinga Goffmana.

## I. Kwestia tożsamości zdarzenia teatralnego

Teoretyczna refleksja o teatrze opiera się na pewnych wspólnych założeniach. W pierwszym rzędzie nurtujące jest dziś pytanie ontologiczne o status bytowy fenomenu teatralnego. Wiadomo, że nie jest on trwały. Ulotność zdarzenia teatralnego zasadza się na interakcji (jak powiadają jedni), na komunikacji (jak zechcą inni), na komunii faktycznej (jak powie ktoś trzeci). Współczesnemu badaczowi teatru nasuwa się wobec tego pytanie o estetyczną tożsamość zjawiska. Techniki aktorskie i dekoratorskie oraz organizacje zgromadzeń właściwe są przecież niezliczonym uroczystościom religijnym i państwowym, igrzyskom sportowym, a nawet towarzyskim spotkaniom. Morfologia spektaklu, gdy się jej dokładniej przyjrzeć, odpowiada zaś składnikom cywilizacji, w której osobę nazywa się aktorem, zgromadzenie widzami, a miejsce spotkania teatralną salą.

Tan wątek znany był renesansowym myślicielom. Pojawiał się już w skupionych na technice scenicznej rozważaniach Leone Di Somi. Rozpoczynając swój traktat od stwierdzenia, że „ten nasz padół został nazwany przez wielu filozofów, po równi starożytnych, jak i współczesnych, ziemską sceną”, analizując potem postępowanie ludzi jako grę kreowanej na co dzień postaci, kończąc zaś opisem spektaklu, zwieńczonego teatralizacją uczty, w której uczestniczyli bez scenicznego oddalenia aktorzy na równi z widzami – Di Somi sygnalizuje wyraźnie kwestię dwuznacznego statusu bytowego aktora i aktywnej roli widza, bez którego spektakl, nie mógłby się obyć.

Refleksja jego ustawia się w rzędzie tego rodzaju spostrzeżeń, które uprawniły Hugona od św. Wiktora do zapożyczenia od teatru i nazwy dla sztuki organizacji wszelkich zgromadzeń zbiorowych; skłoniły Franciszka Bacona do określenia mianem „błędu teatru” bezkrytycznego uznawania autorytetów; sprowadziły na teatr potępienie Jana Jakuba Rousseau; a dzisiaj posłużyły Ervingowi Goffmanowi do analizy relacji między jednostką a grupą w kategoriach technik najlepiej dostrzegalnych w teatrze. Nie ulega wątpliwości, że doskonałą w teatrze technikę wystawiania się, poruszania i fascynowania ludzi musi sobie przyswoić każdy, kto chce zyskać powszechne uznanie, zrobić karierę, osiągnąć sukces utożsamiony z prestiżem, pieniędzmi, miłością – tym wszystkim, co w teatrze bywa nagradzane brawami.

Jest rzeczą wiadomą, że w życiu codziennym trzeba posługiwać się metodami analogicznymi do teatralnych, metodami, które w starożytności, a także w szkołach klasztornych – od średniowiecza aż po oświecenie – były przedmiotem nauczania na lekcjach retoryki. Nie ulega także wątpliwości, że właśnie w czasach oświecenia dostrzeżony jako sztuka (zajmująca miejsce w rzędzie wymienionych przez Charlesa Batteux w 1747, a nazwanych przez Aleksandra Baumgartena w roku 1750 zjawisk estetycznych.) teatr długo nie mógł określić właściwego sobie tworzywa ani wyznaczyć artystycznych celów. Kiedy zaś uczynił to na początku XX stulecia Gordon Craig, to zaakcentowane przezeń techniki aktorskie i reżyserskie wkrótce znalazły dla siebie ujście w – noszącej wszelkie znamiona sztuki – twórczości filmowej.

Rodzi się wobec tego pytanie, czy słusznie przypisuje się status estetyczny zjawiskom teatralnym, które spostrzegamy w rzeczywistości? Czy nie należałoby opisywać teatru w kategoriach realnego faktu społecznego (*theatrum mundi*), faktu, którego estetyczną postać odnajdujemy w kinie? W czasach, gdy rewolucyjne agitacje widowiskowe porwały masy do budowy komunizmu w Radzieckiej Rosji, gdy *Parteiagi* wywoływały fanatyzm wśród rzesz hitlerowców, gdy psycho- i socjodramę wykorzystują lekarze w celach terapeutycznych, warto zapytać, czy teoria teatru, teoria międzyludzkiej gry, epatowania przez jednostkę zgromadzenia może uchodzić za teorię sztuki.

Craig i kontynuatorzy jego myśli odkryli niewątpliwie ważne, rozwijające się od tysiącleci, a w miarę rozwoju instytucji poddawane coraz ściślejszej kontroli i chętnie wykorzystywane zjawisko, fenomen rządzący się sobie właściwymi prawami. Ale czy te zabiegi – które służyły



władzy państwowej podczas festiwalu ateńskich, kapłanom boga Asklepiosa budującym najwspanialszy teatr starożytnej Grecji dla potrzeb pacjentów leczonych w uzdrowiskowym Epidaurus, belgijskim patriotom wykorzystującym spektakl *Niemiej z Portici* z roku 1830 do wywołania zwycięskiego powstania, na koniec religijnym bądź politycznym fanatykom widzącym w teatrze środek wywoływania emocji zbiorowych – czy te techniki i prawa mają charakter artystyczny, a wywoływane przez nie zjawiska czy godzi się nazywać estetycznymi?

Zwolennik estetyki formalistów radzieckich nie będzie miał wielkiego kłopotu z odpowiedzią na to pytanie. Po prostu podzieli byty, zgadzając się, że te zjawiska zbiorowe, które mają charakter celowościowy (teologiczny), nie pełnią funkcji estetycznej, lecz są realne, zaś status sztuki pięknej przypisze tylko tej reżyserii, temu aktorstwu, tej publiczności, która odsłania tajniki swojego scenariusza, udając przyznaje się do swojej gry i jednocząc ludzi zarazem odsłania więzi, które się wytwarzają. Słowem za artystyczne wypadnie uznać tylko bezinteresowne działania teatralne. Takie, których jedynym celem jest odsłonięcie metod, jakimi przywódcy grup posługują się w życiu. Nie każde zjawisko teatralne jest przeto sztuką, lecz to tylko, które nie na cel, lecz samo ku sobie się zwraca – ma charakter autoteliczny.

Teoria teatru rozumianego jako sztuka musi więc wyrzucić poza siebie naukę o organizowaniu emocji zbiorowych. Nazwawszy ją psychologią społeczną czy socjotechniką, będzie czerpać z jej prawideł w tym samym stopniu, w jakim teoria malarstwa opiera się na optyce, teoria literatury korzysta z gramatyki, a teoria muzyki wykorzystuje akustyczne prawa. Uświadomienie postępującej teatralizacji życia codziennego to względnie nowa sprawa charakterystyczna dla XX wieku. Odkrył ją z końcem minionego stulecia Gustaw Le Bon w swojej *Psychologii tłumy*, a w latach pięćdziesiątych naszego wieku Erving Goffman wskazał w życiu społecznym wiele elementów scenicznych, pisząc *Człowieka w teatrze życia codziennego*.

Jednak rozdzielając teatr artystyczny (sztukę sceniczną) od rzeczywistych teatralizacji społecznych trzeba pamiętać, że współcześni teoretycy i artyści, a także twórcy doktryn teatralnych – tacy jak Artaud, Brecht czy Grotowski – niechętnie zgodzą się uznać w teatrze bezcelowy i bezinteresowny estetyczny ornament. Przeciwnie, ich rozumienie teatru zaciera granice między sztuką a rzeczywistością, służy określeniu spójnej sfery podległej teatrowi i wprowadzeniu go w życie. A że bardzo o to łatwo, przeto wraz z teatrem chcą poprzez happening realnie wpływać na kształt codzienności zarówno pisarze, malarze, jak rzeźbiarze czy muzycy – liczni awangardowi artyści.

Teatralizacji życia codziennego w jego aspektach religijnych, politycznych i towarzysko-społecznych towarzyszy teatralizacja innych sztuk pięknych. Więc teoretyk zapyta, czy ten teatr – który, służąc kapłanowi albo politykowi dla zyskania sukcesu, nie jest już sztuką – przestaje być również artystyczny, gdy twórcy wykorzystują go w celu zwrócenia na siebie uwagi? Chcąc pozostać wiernym estetyce formalistycznej, trzeba by, zgodzić się z takim twierdzeniem. A zgodziwszy się, poszukać kategorii umożliwiających opisanie fenomenów scenicznych odpowiadających ich artystycznej oraz rzeczywistej postaci.

## 2. Zagadnienie opisu zjawiska scenicznego

Funkcjonujący jako instytucja zdolna oddziaływać na społeczeństwo teatr osiąga pełnię, towarzysząc kształtowaniu się silnych organizacji i służąc im, bądź też instytucjonalizując się jako niezależna struktura. Ze względu na jego istotę trzeba więc opisywać teatr w kategoriach socjologicznych, rozróżniając czysto artystyczne (autoteliczne) i celowościowe (teologiczne) funkcje spełniane przez ten w życiu społecznym. Niezależnie jednak od tego, czy konkretne jego wcielenie ma status realny, czy też estetyczny, stwierdzimy, że teatr o tyle przypomina

wszelkie społeczne twory, że, w miarę jak się kształtuje, dąży do utrwalenia swojego istnienia. Widzimy więc, jak wraz z powstawaniem silnych organizacji sprzyjających teatrowi pojawia się dość naturalna tendencja do utrwalenia jego osiągnięć.

Przykładem działalności tego typu może być decyzja władz zakonu jezuitów nakazująca kierownikom bibliotek kolegiackich prowadzenie specjalnej księgi i wpisywanie w nią tekstów wszystkich występów scenicznych. Towarzyszyła jej tendencja do utrwalenia – poprzez unormowanie w poetykach, a także w przepisach *Ratio Studiorum* – metod realizacji scenicznej, liznąwszy więc technikę teatralną za element niezmienny, jezuita skupili się głównie na opisie literackiej warstwy spektaklu. A wynikało to między innymi z braku narzędzi teoretycznych dla opisu elementów „wystawy”.

Zdawał sobie z tego sprawę prowadzący w tym samym czasie we Francji królewski teatr Jean Baptiste Poquelin, czyli Molière. On także odczuwał potrzebę utrwalenia swoich osiągnięć i ułatwienia przez to dalszego prowadzenia kierowanej przez siebie instytucji. Pisząc sztuki, które raz stworzywszy mógł przypominać w dowolnej chwili, tym silniej zapewne odczuwał ulotność równie dlań ważnej pracy aktorskiej i reżyserskiej, to której ani on sam, ani potomni nie spotkają śladu. Cytowany przez Zbigniewa Raszewskiego w tekście o *Partyturze teatralnej* ksiądz Du Bos twierdzi, że Molière w pewnej mierze uporał się z tym problemem, gdy – na wzór notacji figur baletowych i zapisów muzycznych kształtujących się w XVII wieku – „wynałazł nuty służące do oznaczania tonów, które wypadło mu brać w deklamacji ról, i (dzięki temu) recytował je zawsze tak samo”.

Rysująca się w drugim (po antycznych osiągnięciach Greków z V w. p.n.e.), siedemnastowiecznym okresie gwałtownego wzrostu roli teatru w życiu społecznym i artystycznym tendencja do systematycznej analizy zjawiska scenicznego nie utrzymała się jednak. Teoretycy wieku XVIII i XIX poza literaturą interesowali się także sztuką aktorską, nie łącząc w praktyce – aż do przełomowego sformułowania Craiga – poszczególnych sfer teatru w zwartą całość. Nic więc dziwnego, że kształtująca się w początkach naszego stulecia nauka o teatrze zacząć musiała od określenia sfer swego zainteresowania.

Nastąpiło to w praktyce w pierwszym dwudziestopięcioletniu XX wieku, w kręgu badaczy skupionych na berlińskim uniwersytecie wokół Maxa Hermanna. To on ukuł i spopularyzował termin *Theaterwissenschaft*, któremu w Polsce Leon Schiller, Władysław Zawistowski Wiktor Brumer i inni badacze nadali imię teatrologii, czyli nauki o teatrze. Poszukiwanie kategorii opisu dla przedmiotu badań zaczęło się od metodologii powołanej w tym celu nauki. Nauki, w obrębie której najchętniej wymienia się dziś historię i teorię teatru.

Historia teatru zajęła zresztą od razu w teatrologii uprzywilejowane miejsce. Wpłynął na to fakt, iż badacz teatru nie dysponuje gotowym dziełem, gdyż ono znika już w chwili swego narodzenia. Przedmiotem obiektywnej analizy mogą więc być jedynie pisemne świadectwa oraz dokumenty przebrzmiałych przedstawień. Badacz teatru, zdający sobie sprawę z ulotności analizowanego zjawiska, ma zawsze do czynienia ze szczątkowymi świadectwami, z okruciami, które nie zachowują struktury artystycznej i uniemożliwiają wtórną ocenę i hierarchizację źródeł. Przed teatrologiem stają zatem dwa konkretne zadania: stworzyć metody rekonstrukcji minionych spektakli na podstawie zachowanych opisów krytycznych, notatek reżyserskich, afiszy, malowideł, projektów plastycznych, w końcu didaskaliów i tekstów dramatycznych – to jedno; drugie zaś nakazuje wykorzystać zebraną wiedzę i metody utrwalania tego, co znika, po to, by przedłużyć istnienie współcześnie kształtowanych zjawisk scenicznych.

Cel pierwotny historii teatru sprowadza się zatem do uświadomienia procesu dziejowego i ocalenia faktów scenicznych od zapomnienia. Służą temu zadaniu dawne krytyki, służą wszelkie ocalałe koncepcje, opisy i poetyki o tyle, o ile wzbogacają podstawową dla historyka bazę faktów i składają się na dokumentację.

Jeśli historia teatru zaopatrzona jest w przeszłość, choćby tę sprzed chwili, to dla teorii istotny jest moment obecny i przyszłość – nawet ta najbliższa. Bez świadomości teoretycznej nie można napisać historii teatru ani stworzyć spektaklu. Teoria łączy bowiem w sobie świadomość składników zjawiska i ich dziejów. Można z tego względu wydzielić w niej poetykę aktorstwa, publiczności oraz reżyserii. Każda z wymienionych poetyk może mieć charakter historyczny (porównawczo-diachroniczny) bądź opisowy (normatywno-synchroniczny). Podział ten, bardzo zresztą nieostry w praktyce, wynika z przypisywanego sobie przez wszelką teorię, a nigdy nie osiąganego w pełni, obiektywizmu. Musi być bowiem wszelka teoria teatru uwikłana w zmieniające postać rzeczy przekonania, uczucia i preferencje metodologiczne.

Teoria jest pomostem między obiektywnością historycznego faktu a subiektywizmem krytycznej oceny, odwołującej się do wybranego porządku idei. Bazą teorii jest naturalnie morfologia zjawiska (tu: poetyka teatru). W przekonaniu licznych badaczy składają się nań: struktura dźwięków i sensów wyartykułowanych (tj. problematyka dramatu), historycznie zmienne techniki aktorskie, sposoby aranżacji miejsca spotkania widzów z aktorami (tj. zagadnienie widowni), a w końcu – tzw. reguły sceniczne, mieszczące się w pojęciu artystycznej reżyserii. Jednak przystając na taki podział należy pamiętać, że inne uporządkowanie tych elementów – łączne potraktowanie jednych czy eliminacja drugich – wynika ze światopoglądu teoretyka i w rezultacie zmienia kształt zjawiska, którego obiektywnego opisu miano dokonać.

Zależnie od tego, czy autor będzie więc fenomenologiem uznającym dominację sensu literackiego w spektaklu, czy semiologiem traktującym wszelki kod jako produkcję sensów – można mówić (jak czynił to Roman Ingarden) o przedstawieniu teatralnym, wskazując na istnienie w nim warstw strukturalnie nakładających się na siebie, bądź też (tak jak proponuje Tadeusz Kowzan) dostrzeżemy w spektaklu równoległość pewnej liczby kodów znakowych, takich jak gest, intonacja, charakteryzacja, mimika, oświetlenie, słowo, muzyka i temu podobne. Jest bowiem teoria teatru zależna nie tylko od systemu filozoficznego i światopoglądu swego twórcy, lecz wikła się także w zależności od wartości etycznych i praktyki socjotechnicznej z jednej strony oraz powszechnie uznawanego kanonu wartości estetycznych i praktyk artystycznych – z drugiej.

### **3. Kryteria oceny spektaklu**

Wyształceni się instytucji teatru i prasy towarzyszyło powstanie na przełomie XVIII i XIX stulecia zjawiska pisanej krytyki. Recenzje teatralne zajmowały tu poczesne miejsce. Koncentrując się głównie na tekście dramatycznym dziennikarz nie pomijał jednak zalet gry aktorskiej, często starał się oceniać efekty inscenizacyjne w ten sposób przyczyniał się do popularyzowania co zdolniejszych ludzi teatru. Nie dysponując narzędziami obiektywnego opisu kreacji aktorskiej, lecz ferując subiektywne wyroki w rodzaju: „pan(i) X był(a) olśniewający(a)”, krytyka teatralna przyczyniła się niewątpliwie do ukształtowania zjawiska gwiazdy (vedety) teatralnej. Pogardzany jeszcze przez współczesnych Diderotowi za brak własnego charakteru i etyczną dwuznaczność tego, co wyprawia na scenie, aktor staje się w wieku XIX widomym znakiem sfery pośredniej między fikcją a rzeczywistością. Staje się przedmiotem podziwu i obiektem pożądania, jako ten, którego żywe ciało, dając życie martwym literom dialogu, sprawiło, że fantazja zbliżyła się do rzeczywistości.

Przeglądając się w zwierciadle rozwijających się sztuk społeczeństwo dziewiętnastowieczne dostrzegło sztuczność cywilizacji. Dostrzeżono istnienie póż i ról społecznych, świadome udawanie i pozorowane przeżycia. I skoro moralne potępienie tych cech nie jest w stanie odmienić rzeczywistości, uniewinniono je przynajmniej tam, gdzie udawanie nie osłania prak-

tycznych skutków. Odkryto, że w izolowanym, „wykluczonym ze stada”, na poły tylko rzeczywistym aktorze można bezkarnie uwielbiać te cechy naszego charakteru, którym na co dzień – choć ulegamy jak nałogowi – nie chcemy przypisywać cnoty.

Analiza literacka, wizja sceniczna, ocena aktorstwa, a w końcu plotka towarzyska stały się zatem przedmiotem zainteresowania wielorako uwikłanej, pobieżnej zazwyczaj i często tendencyjnej krytyki prasowej. A jednak pod piórem wybitnych recenzentów teatralnych – takich, jakim był Lessing z *Dramaturgii hamburskiej*, warszawscy Iksowie, Władysław Bogusławski (wnuk Wojciecha) czy Teofil Gautier we Francji – krytyki prasowe dostarczają bezcennych wiadomości na temat historii gry aktorskiej, inscenizacji i reżyserii. Werbalizują także i nowe trendy artystyczne, kształtując obok artystów i nauczycieli podwaliny nowoczesnej teorii teatru.

Powstanie instytucji krytyki teatralnej umożliwiło teoretyczną refleksję nad osiągnięciami sztuki scenicznej. W sferę takich rozważań wzbijają się felietony Lessinga, filozoficzne analizy Diderota, artystyczne manifesty Hugo lub wypowiedzi praktyków takich, jakim na przykład był Wagner. Stało się zatem, że obok praktyki również wypowiedzi pisane zaczynają niezależnie lansować propozycje optymalnego kształtu spektaklu scenicznego.

Recenzje teatralne mogą mieć charakter oceniający, opisowy albo postulatyczny. Często też, szczególnie w początkach naszego stulecia, krytycy teatralni skupiali się na swojej własnej działalności. Zastanawiając się nad optymalną formą analizy dzieła scenicznego głoszone postulaty zerwania z filologizmem, który sprawiał, iż ocena koncentrowała się głównie na literackiej warstwie spektaklu. W Polsce próby tego rodzaju podejmowali między innymi, zarówno w teorii jak i w praktyce, Tymon Terlecki czy Bohdan Korzeniewski. Recenzenci tacy poszukują obiektywnych punktów odniesienia, umożliwiających analizę zjawiska scenicznego ze względu na cechy istotne dla niego i tylko jemu właściwe. Pragnąc natrafić na ogólną zasadę scalającą elementy występujące w teatrze ocenia się grę aktorską ze względu na stopień identyfikacji postaci scenicznej z rolą, bądź akcentuje kwestię uczestnictwa widzów w spektaklu.

Wybór podstawowego kryterium i uznanie opisywanego postępowania artystów za właściwe lub naganne ściśle zależy od głoszonej przez krytyka lub nieświadomie przezeń przyjętej koncepcji estetycznej. Można bowiem widzieć w teatrze formę podawczą literackich treści dramatu, miejsce, w którym aktor przeistacza się w bohatera, bądź zdarzenie zawiązujące wspólnotę między widzami. Wybór tych wartości uzależniony jest jednak od światopoglądu oceniającego. I chociaż jest on bez wątpienia uwikłany w powszechne dla danej epoki przesądzenia czy urazy, w ostatniej instancji światopogląd krytyka okazuje się zasadniczym kryterium oceny spektaklu.

## KONKLUZJE

Wskazując na tworzywo zjawiska teatralnego wymienić trzeba przynajmniej działania aktora oraz obecność publiczności. Podobnie jak w stosunku do całości zjawiska, i w tym wypadku zapytać należy o status bytowy i estetyczną tożsamość tego, kto gra, i tego, dla kogo się gra. Wątek wątpliwości na temat statusu bytowego aktora obecny jest wszędzie tam, gdzie się podnosi kwestię moralnej oceny zawodu. Uznanie aktora za profesjonalnego kłamcę, udawacza prowadziło do ekskomuniki społecznej i religijnej. Jeszcze pod koniec XVIII wieku, w dobie wzrastającej popularności teatralnych gwiazd, Kościół katolicki nie wyrażał zgody na udzielenie aktorce kościelnego ślubu lub pogrzebanie komedianta w poświęconej ziemi. Z drugiej strony dostrzeżenie owej dwoistości człowieka, któremu kłamać się nie godzi, i posta-

ci, za którą on się na scenie podaje, wywołało postulat szczerego przejęcia się rolą. Postulat godnego pochwały przeżywania losów bohaterów przeciwstawiano od Di Somi do Lessinga nagannemu udawaniu.

Poza ukształtowaniem tych dwóch przeciwstawnych stylów gry aktorskiej za trwały dorobek teorii aktorstwa trzeba uznać uświadomione przez Diderota zawieszenie grającego aktora między fizyczną postacią a obrazem bohatera. Aktor sceniczny to twór pośredni między żywym człowiekiem a fikcyjnym bohaterem. Craig nazwał go NADMARIONETĄ, Otakar Zich i czescy strukturaliści – postacią aktorską, a fenomenolog Dietrich Steinbeck – *Rollenträger*, zresztą mniejsza o nazwę. Jest jednak faktem, że obok fizycznej osoby aktora i fikcyjnej kreacji bohatera istnieje efemeryczny byt, objawiający się na scenie i unicestwiający wraz z zapadnięciem kurtyny – postać sceniczna.

Określenie uznawanego za właściwy stosunku aktora do roli stanowi pierwszy etap kształtowania teorii sztuki scenicznej – etap formułowania poetyki normatywnej. Na tym poziomie zatrzymywali się autorzy starożytnych retoryk i siedemnastowiecznych teorii. Wskazywano tu najczęściej na czystsze moralnie przeżywanie jako na główny nakaz, którego spełnienie gwarantować miało sukces kreacji.

Drugi etap wyznacza rozróżnienie przeciwstawnych: możliwości. I choć żadna teoria nie uwolni się od wyboru, od ujawnienia preferencji swojego autora, to, broniąc w *Paradoksie o aktorze* praw aktora do udawania postaci i przeciwstawiając je znanym technikom przeżywania, Denis Diderot tworzy zręby poetyki opisowej. Pełna teoria wymagałaby jednak powiązania wszystkich elementów składających się na omawiane zjawisko. Obok postaci scenicznej trzeba uwzględnić też kształt sceny, na której ona występuje, pozycję widzów, dla których wystawiane jest przedstawienie, a także określoną przez reżyserię relację między przestrzenią gry a widownią i architekturę teatralnego wnętrza.

Ani opis aktorstwa pióra Diderota, ani porównawczo-normatywna systematyzacja zagadnienia dokonana przez Stanisławskiego nie artykułują tych czynników na tyle wyraźnie, byśmy je mogli awansować do roli wyeksplikowanej teorii sztuki scenicznej. Koncepcja Stanisławskiego jest jednak niewątpliwie pełniejsza. Jeśli nie wiąże elementów na poziomie dopiero przecież przez. Craiga wypowiedzianej idei sztuki teatru, to jednak – określiwszy stosunek postaci scenicznej do bohatera, wskazawszy najbliższy lansowanej poetyce realistyczny repertuar, opisawszy konstrukcję sceny z „czwartą ścianą” (wymagowaną przez aktora po to, by zdołać przeżyć losy postaci), a w końcu wskazawszy zadania reżysera i końcowe doznania napięcia i estetycznej iluzji – tworzy zręby poetyki składowych części sztuki scenicznej, zbliżając się do systematycznego ich powiązania na poziomie i l u z j o n i s t y c z n e j teorii teatru.

Natomiast postępowanie diachroniczne – w którym opisujemy metody kształtowania relacji scenicznych dążąc do sformułowania wpisanej w dzieło bez nazwania autorskiej teorii sztuki scenicznej – tworzy poetykę historyczną sztuki scenicznej. Zadaniem poetyki historycznej może być posługiwanie się później wykształconą aparaturą pojęciową dla opisania wcześniejszych poglądów, co stanowi etap na drodze kształtowania synchronicznej, odpowiadającej aktualnemu stanowi wiedzy i w miarę obiektywnej teorii sztuki scenicznej.

\*

Aktualny stan teoretycznej wiedzy o teatrze pozwolił nam wyróżnić dwa zasadnicze aspekty tego zjawiska: jego poetykę i estetykę. Na poetykę składają się: historyczna oraz teoretyczna analiza i systematyzacja sztuki aktorskiej, relacji przestrzennych między widzami, a także reżyserskich zasad kształtowania zgromadzeń. Refleksja estetyczna sprowadza się do uświadomienia uwikłania zagadnień teatru w filozoficzne problemy statusu bytowego, możliwości opisu i kryteriów oceny zjawiska. Zwraca uwagę, że fenomeny teatralne mają, jak wszystkie typy działalności człowieka, charakter rzeczowy i mogą zostać podporządkowane

konkretnej ideologii lub wierze, bądź też zyskują status estetyczny. Teoria teatru dąży zatem do obiektywizacji technicznych prawideł z punktu widzenia nauki o wartościach (aksjologii). Wartości te mogą koncentrować się na problemach profesjonalnej etyki, kiedy wskazania moralne określają światopogląd badacza praktyk scenicznych, bądź też przybiorą czysto estetyczny charakter wtedy, gdy uznanie wartości piękna, wzniosłości, fikcji, przeżycia autotelicznego, doznanie oczyszczenia lub dostrzeżenie jakiejś innej cnoty właściwej wyłącznie sztuce prowokuje do podporządkowania im techniki scenicznej.

Towarzysząca teatrowi od chwili jego powstania – w postaci filozoficznych sugestii, krytycznych wskazań, technicznych opisów – refleksja teoretyczna dopiero w XX wieku uzyskała samoświadomość i poczęła stwarzać swoją metodologię. Porządkując ją warto jednak pamiętać, że nadmierna specjalizacja nie musi sprzyjać pogłębieniu analiz. Najciekawsze i najoryginalniejsze teorie teatru niekoniecznie powstawały pod piórem zawodowych myślicieli. Nie byli nimi przecież ani Stanisławski, ani Brecht, a Craigowi czy Artaudowi przystoi raczej epitet twórców doktryn teatralnych niż filozofów czy estetyków sceny. Ale filozofami i estetykami byli bez wątpienia tacy teoretycy, jak Arystoteles, Lessing czy Diderot.

Toteż, gdy w naszych czasach zmieniają się formy i rozszerza pojęcie teatru, znowu nie wolno krępować wyobraźni i, tłumacząc jego cechy, odwoływać się trzeba do całej sfery otaczającej współczesnego człowieka i współczesny teatr rzeczywistości. Trzeba wyjaśniać związki między obowiązującymi zasadami dramaturgii, stylem gry aktorskiej, rolą publiczności oraz reżyserią relacji sceny z widownią, a także uświadomić, w jakiej postaci istnieją w zbiorowej świadomości zjawiska sceniczne. Jak są one postrzegane i o ile zostają poznane. O czym mówią. A także, jakie wartości zwykło się im przypisywać. Obok badań historycznych, opisów, krytyki i analiz trzeba – mimo całej ryzykowności tego przedsięwzięcia – dokonywać prób zrozumienia, uprawiać teorię teatru.

