

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**

**Chwył teatralny**

**(zarys instrumentalnej teorii teatru)**

Tower Press 2000

*Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000*

## PRÓBY TEORII

Co to jest teatr? Gdzie go szukać? Czy istnieje niezależnie od form literackich? Czy jest z nimi trwale związany? Czy można określić teatr jako podawczą formę dramatu, czy też trzeba w nim uznać sztukę samoistną, rządzącą się sobie tylko właściwymi prawami? A może sztuka teatru jest teoretyczną fikcją? Może zjawisko to, którego elementów w odróżnieniu od wszelkich innych produktów artystycznych nie możemy dotknąć, zważyć, zmierzyć ani policzyć, stanowi cechę naszego życia zbiorowego? Cechę, która z równą siłą ujawnia się podczas nabożeństwa, manifestacji, happeningu – jak i na scenie?

Czy więc teatr jest zjawiskiem estetycznym czy społecznym? A jeśli jest sztuką, to czy realizuje się tylko w literackim słowie, syntetyzuje tworzywa artystyczne, czy też istnieje coś – na przykład fenomen aktorstwa – co przesądza o prawach teatru? Czy działalność teatralna może zostać rozpoznana po jakichś specyficznych regułach opracowywania rzeczywistości, czy też teatr nabudowuje się na elementach wcześniej skomponowanych w sposób artystyczny?

Oto zasadnicze pytania teorii teatru. Pytania, na które odpowiadano ongi gromkimi zawołaniami Wielkiej Reformy, których rozstrzygnięć szukają liczni badacze, krytycy i artyści sceniczni, a które wciąż od nowa muszą być stawiane po to, by uprzytamniały ludziom, jak są bezradni, jak mało wiedzą i jak niewiele potrafią zrozumieć.

Wiemy, że teatr jest. Posługujemy się nazwą, która ma dla nas realne znaczenie. Choć nie umiemy wskazać konkretnego desygnatu słowa „teatr”, potrafimy przecież rozpoznać zjawiska sceniczne. Odróżniamy intuicyjnie fenomeny stricte i parateatralne. Wiążemy z teatrem pewną sferę przeżyć, które znamy, choć specyfiki ich ani istoty wywołujących je zjawisk nie jesteśmy w stanie określić.

Przez długi czas uważano, że teatr zawdzięcza swoją egzystencję literaturze. Sądzono, że jego rola sprowadza się wyłącznie do ilustrowania, że wszelka artystyczna jakość jest zawarta w utworze dramatycznym. Wybitne osiągnięcia sztuki scenicznej w okresie Wielkiej Reformy położyły kres tego rodzaju złudzeniom. Udowodniły, że teatr może być sztuką swoistą, różną od literatury. Nikt już nie łączy dzisiaj teatru wyłącznie z dramatem. Uznano samoistność i specyfikę sceny.

O ile jest rzeczą pewną istnienie rodzaju przedstawień, w których można się obyć bez dramatu (np. teatr poetycki, teatralna adaptacja powieści), czy też w ogóle bez literatury pięknej (np. teatr faktu, dokumentu, teatr polityczny czy religijny), a nawet bez tworzywa słownego (np. pantomima lub balet), to nie ulega wątpliwości, że dramat jako taki, wbrew twierdzeniu Stefanii Skwarczyńskiej, nie osiąga swojej pełni „dopiero w inscenizacji, do której jest ze swej natury przeznaczony”<sup>1</sup>. Istnieje bowiem wiele form dramatu – co podkreśla także autorka *Zagadnień dramatu* – które nic bez inscenizacji nie tracą (tzw. Buchdrama, Lesedrama). Nie można jednak zaprzeczyć, że istnieją dramaty nastawione na konkretyzację sceniczną i w niej dopiero uzyskujące swój pełny kształt. Istnieć też musi

---

<sup>1</sup> Stefania Skwarczyńska, *Zagadnienia dramatu*, (w:) *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i opracowanie Janusz Degler, t. I, „Dramat i teatr”, Wrocław 1976, s. 55.

sposób ich uobecnienia, nastawiona na przedstawienie takiego tekstu reprezentacja sceniczna. Otrzymujemy w efekcie nową jakość, której nie można zaliczyć w całości ani do stanowiącej element literatury sztuki dramatycznej, ani też do dziedziny teatru. Jakość tę zwykło się określać mianem teatru dramatycznego.

Okazuje się wobec tego bezprzedmiotowość długotrwałych sporów w rodzaju: – dramat nie jest rodzajem literackim, lecz w całości należy do sztuki teatralnej, przeciwstawionych twierdzeniu, które głosi: – nie ma teatru bez dramatu, czyli jest on służebny wobec literatury. Obydwa poglądy są w pewnej mierze słuszne, a ich różnica wynika z rozmaitych zakresów przypisywanych takim nazwom jak „dramat” i „teatr”. Jeśli bowiem mowa o teatrze jako takim, a o dramacie w ogóle, poglądy te są sprzeczne i niesłuszne. Wiadomo, że istnieją gatunki dramatyczne, które obywają się bez przedstawienia teatralnego, a także typy konwencji scenicznych, w których może brakować pierwiastka dramatycznego. Przystanął natomiast chętnie na to, że **dramat sceniczny** nie może się wyrazić w pełni bez **reprezentacji scenicznej**, obydwie zaś realizują się najlepiej w ramach **teatru dramatycznego**.

Muszę się przy tej okazji zastrzec, że odróżniając teatr dramatyczny od sztuki teatru, nie widzę powodu wprowadzania jeszcze szerszej kategorii „sztuki widowiskowej”. Określając tę ostatnią jako „imprezy, których przebieg i rozwiązanie są z góry przewidziane i zaplanowane, których tok, a zwłaszcza końcowy rezultat nie mogą być w sposób istotny zmienione w wyniku niekontrolowanej interwencji życia”<sup>2</sup>, Tadeusz Kowzan klasyfikuje łącznie teatr dramatyczny i nabożeństwo. Zjawisko estetyczne i autoteliczne zestawia z faktem mistycznym i religijnym. Opierając się na formalnym podobieństwie, autor *Littérature et spectacle* zapomina o jedynie w tym wypadku istotnych różnicach funkcjonalnych.

Odrzucając zatem definicję sztuki widowiskowej Kowzana, jako obejmującą swoim zakresem również zjawiska ewidentnie nie mające nic wspólnego ze sztuką, poszukiwać będę powszechników teatralnych, uznając, że każda z form specyficznych: teatr dramatyczny, muzyczny, plastyczny etc., zawiera się w ramach działań teatralnych, o których sztuczności ani rzeczywistości nie zamierzam rozstrzygać, dopóki nie zdołam wyabstrahować specyfiki tego zjawiska. Wychodząc z założenia, że technika przedstawienia nie różni się wiele od techniki nabożeństwa czy Parteitagu, będę poszukiwał jakościowych rozróżnień, określając słowem „teatralny” cały kompleks estetycznych, politycznych, religijnych czy towarzyskich **agitacji widowiskowych**. Kiedy jednak wspomnę o dziele scenicznym, postaci scenicznej albo scenicznej grze, będzie to znaczyło, że mowa o zjawiskach czysto artystycznych.

Inicjator teatralny może zaadaptować do swoich celów dramaty niesceniczne, poezje, powieści, fragmenty dokumentów. Może się też bez nich obyć, posługując się elementami napotykanymi w życiu: kolorem, dźwiękiem, ruchem, ogniem lub światłem – wszystkim, co istnieje. Każdy z tych tekstów czy morfemów żyje poza tym swoim własnym życiem. Może to być egzystencja w ramach jakiejś sztuki, z której teatr je wydobywa. Może to być też realne istnienie. A więc pozostając w formie zapisanej, tekst należy do literatury. Wprowadzony zaś do teatru podporządkowuje się jego prawom i tworzy nowe wartości.

Czy w teatrze zmienia się zewnętrzny wygląd elementów pożyczonych ze świata? Czy można opowiedzieć, na czym polega ich teatralna metamorfoza? – Zasadniczy problem wszelkiej nauki o teatrze polega na tym, że nie sposób wskazać pierwotnego faktu czy artefaktu scenicznego. Jak pisała Małgorzata Świerkowska, „literatura ma teksty, socjolog – społeczeństwo, teoretycy filmu – film, a co zostaje do dyspozycji teatrologa? Ma dane przedstawienie jako przedmiot opisu. Ale podczas gdy filmolodzy mają film, gotowy niejako tekst do analizy, badacz zajmujący się teatrem musi dopiero «przygotować» sobie

---

<sup>2</sup> Tadeusz Kowzan, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, „Dialog” 1969, nr 11, s. 90.

obiekt badania”<sup>3</sup>. Trudności poznania dzieła teatralnego mają zatem dwa źródła. Z jednej strony nie sposób wskazać charakterystycznego tworzywa, w którym „pisze się teksty” (reżyseruje przedstawienia) teatralne. Nie wiadomo, czy *differentiam specificam* teatru stanowi słowo, gest, kolor, dźwięk, czy też jakaś, a jeżeli tak – to jaka?, kombinacja tych elementów. Z drugiej zaś strony nie ma jak utrwalić gotowego spektaklu teatralnego i trudno poddać go rzetelnej ocenie. W tej sytuacji zarówno próbujący opisywać dzieło teatralne historycy, jak i starający się odkryć *spiritum moventem* tego zjawiska teoretycy zdani zostają na marzycielstwo i hipostazy. Poza wrażeniami i nieścisłymi relacjami, poza fałszującymi perspektywę zdjęciami i wyrwanymi z kontekstu sytuacyjnego nagraniami, poza dokumentem filmowym, który wydobywa z rzeczywistości to tylko, co odpowiada jego technicznym możliwościom rejestracji, nic konkretnego nie jest teatrologom dane. Ginie więc bezpowrotnie wywołany przez reżysera nastrój. Przepadają doznawane przez uczestników spektaklu wrażenia. Owe wrażenia, po których poznajemy z reguły, że mamy do czynienia z dziełem teatralnymi.

„Bądź co bądź my jedni – pisał Zbigniew Raszewski – badamy dzieła, których nie ma”<sup>4</sup>.

Teoretyczna refleksja nad teatrem nie ma zbyt długiej tradycji. W każdym razie stosunkowo nowym pomysłem jest wiedza o teatrze pojmowanym jako byt samoistny, nie związany z innymi elementami rzeczywistości. Ale też tego rodzaju nauka nie rokuje specjalnych perspektyw. Nic więc dziwnego, że prócz donośniejszych artystycznie niż naukowo manifestów Craiga czy Artauda teoria sztuki teatru nie wydała dojrzałych owoców. Przełom, który w nauce o teatrze uczynił Craig swoją książką *O sztuce teatru*, polegał przede wszystkim na tym, że gdy dotąd odkrywano prawa teatralne mimo woli, przechodząc do innych zagadnień, teraz sam teatr postawiony został w centrum uwagi badaczy.

Nie znaczy to bynajmniej, że zajmujący się tragedią Arystoteles, analizujący sztukę aktorską Diderot czy wykorzystujący przedstawienia sceniczne dla potrzeb jezuickiej dydaktyki religijnej generał Aquaviva mało wiedzieli o teatrze. Wiedzieli o nim dosyć, choć scena nie stanowiła obiektu ich zainteresowań i ani im w głowie było czcić w teatrze samoistną sztukę. Zawarte na przykład w *Rafio studiorum* przepisy dotyczące urządzania spektakli teatralnych, choć traktowanych wyłącznie jako środek do spełniania religijnego celu, dostarczają nie mniej wiadomości o barokowym teatrze niż współczesne studia z tak zwanej „socjologii teatru” mogą powiedzieć o sztuce scenicznej naszej doby.

Chociaż teatrem długo nie zajmowano się jako takim, chociaż tutaj – podobnie jak w wielu innych dyscyplinach szczegółowych, późno pojawili się zawodowi teoretycy, to jednak w pismach licznych myślicieli i artystów można odnaleźć *implicite* zawarte koncepcje sceny. Najczęściej werbalizowano je oczywiście rozważając zagadnienia poetyki dramatu, biografie aktorów, czy też po prostu zagłębiając się w zagadnienia psychologii i etyki roli społecznej: socjotechniki, jak byśmy dziś powiedzieli. Zasadniczo jednak aż do Wielkiej Reformy istniały głównie teorie teatru opierające się o literackie kryterium stosunku aktora do bohatera. Zanim ukształtowała się teatrologia, a z nią cały nurt akademickich koncepcji, można już mówić o przeciwstawnych artystycznych poglądach Denisa Diderota, który twierdzi, że aktor powinien „udawać”, zachowywać dystans do roli, i Gottholda Lessinga, według którego aktor powinien identyfikować się z bohaterem.

Ta ostatnia, iluzjonistyczna teoria teatru, zgodnie z którą aktor ma „przeżywać” swoją rolę, rozwinięta została w system z końcem XIX wieku przez Konstantego Stanisławskiego.

---

<sup>3</sup> Małgorzata Świerkowska, *Zapis i opis*, „Dialog” 1975, nr 7, s. 119.

<sup>4</sup> Zbigniew Raszewski, *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*, (w:) *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i opracowanie Janusz Degler, t. III, „Widz – Krytyk – Badacz”, Wrocław 1978, s. 528.

Prawdziwa erupcja prac o teatrze nastąpiła jednak w XX wieku. Romantyczny mit sztuk pięknych oraz pozytywistyczny kult badań szczegółowych, atmosfera poszukiwania nowych fenomenów godnych naukowej analizy nie pozostały bez wpływu na rozwój nowej wiedzy. Dwa prądy teatrologii zasługują już dziś na wyodrębnienie.

Rozprawy Craiga, Artauda, Brechta, Piscatora, Witkacego czy Brooka, niezależnie od większej czy mniejszej erudycyjności, reprezentują ten sam nurt **artystyczny**, związany z praktyką sceniczną. Prace te stanowią podsumowanie doświadczeń, funkcjonują jako manifesty, mają często charakter postulatywny i – kiedy trafiają na podatny grunt – bywają natchnieniem dla twórców. Koncepcje XX-wiecznych reformatorów sceny charakteryzuje ściśle związanie poglądów na teatr nie tylko z problematyką aktora, lecz także oparcie ich o sceniczne kryterium reakcji widza. Pośród licznych, nieraz mało precyzyjnych teorii artystycznych wyróżnić trzeba, podobnie jak u Stanisławskiego traktującą zadania aktora, ekstatyczną teorię Antonina Artauda, który, podkreślał, że widz powinien emocjonalnie „uczestniczyć” w spektaklu, oraz związaną z poglądem Diderota na funkcję aktora refleksyjną koncepcję Bertolta Brechta, uważającego, że widz także powinien z oddalenia „ogłądać” wyobcowany spektakl.

Współcześnie coraz silniejsza staje się tendencja wiązania praktyki scenicznej z nauką. Wybitni artyści, a zarazem wizjonerzy w rodzaju Grotowskiego czy Brooka odczuwają potrzebę teoretycznego podbudowania swych osiągnięć. Naukowcy zaś, jak na przykład Richard Schechner, zakładają zespoły teatralne, które w ich rękach stają się eksperymentalnymi narzędziami badawczymi. Można dziś wskazać w świecie cały szereg na poły naukowych, na poły artystycznych instytutów, laboratoriów, centrów poszukiwań teatralnych. Wobec dręczącej niemożliwości utrwalenia spektaklu w jego właściwym kształcie ludzie teatru pragną pozostawić po sobie przynajmniej wiecznie żywe systemy. Ogólnie można je podzielić na **kreacyjne**, w których nacisk kładzie się na literackie kryterium stosunku aktora do roli, oraz na **spontaniczne**, akcentujące sceniczną relację widzów i aktorów. Takie czy inne artystyczne teorie mają najczęściej pretensje do uniwersalności, posługują się metaforami, wygłaszane bywają w sposób natchniony i autorytatywny. One też tylko zostają, gdy spektakle przemijają. Stanowią literackie świadectwo zmiennych mód, stylów i artystycznych prądów.

Równolegle jednak rozwija się w XX wieku wypierający się artystycznego subiektywizmu nurt aspirujący do naukowości refleksji **akademickiej**. Obiektem jej zainteresowania stają się (a w każdym razie mogą się stać) w równej mierze manifesty literackie, jak i konkretne fenomeny teatralne. Oderwawszy się od nauki o literaturze teoretycy teatru dążą do wypracowania własnych metod. Wzorem bujnie rozwijających się w naszym stuleciu różnorodnych nauk szczegółowych teatrologia prędko uświadomiła sobie swą niesamoistność. Wyparłszy się filologii, teoria teatru szuka dziś ratunku w analizach socjologicznych, psychologicznych czy semiotycznych, a nawet zwraca się wprost do filozofii.

W ciągu minionego półwiecza nowa nauka nie wypracowała wprawdzie swoistej metody, jednak prócz ogromnej ilości bardziej lub mniej inspirujących analiz odnotować już można kilka fundamentalnych opracowań. Do nich zaliczyć trzeba rozprawy Henri Gouhiera, Etienne’a Souriau, Maurice’a Descotes’a, André Villiersa, Jeana Duvignauda, André Yeinsteina, Juliusa Baba, Dietricha Steinbecka, Franca Ruffiniego czy Tadeusza Kowzana. Mówi się tam o teatrze, że jest on rodzajem interakcji społecznej, aktem komunikacji międzyludzkiej, że wiąże się z rytualnymi i mitotwórczymi skłonnościami człowieka. Określa się teatr jako rodzaj działalności znakowej. Używa się pojęć gry i rytuału, interakcji i sytuacji, znaku i kodu.

Dokładniejsza analiza poszczególnych koncepcji budzi jednak wątpliwości, czy odniesienia, o których była mowa, rzeczywiście stanowią genus proximum zjawiska teatralnego, czy też funkcjonują w ramach przyjętej płaszczyzny metodologicznej, dla stosowania któ-

rej teatr jest tylko wygodnym przykładem. Inwazja metod socjologicznych, psychologicznych i semiotycznych sprawia, że coraz trudniej dostrzec te cechy teatru, które różnią go od rzeczywistych sytuacji społecznych, rzeczywistych mitów i wierzeń, i rzeczywistej komunikacji. Z jednej strony bowiem problematykę teatralną przedstawia się w kategoriach opisujących każdy proces komunikacji, z drugiej – specyficzna nomenklatura, pojęcia: roli, postaci, konfliktu, gry czy rekwizytu, wykorzystywane bywają przez socjologów jako metafory dla opisu interakcji społecznej. Język teorii informacji, którym chętnie posługują się ostatnio teoretycy teatru, sugeruje, że teatr jako komunikat jest ze światem jednaki; z kolei zaś z analiz mikrosocjologicznej szkoły chicagowskiej wywnioskować można, że cały świat jest teatrem. (Mam tu na myśli prace Roberta Parka, Herberta Blumera, Everetta Hughesa, Howarda Beckera czy Ervinga Goffmana).

Oderwanie teatru od literatury sprawiło, że badacze zajmują się przede wszystkim tymi cechami dzieła scenicznego, które zbliżają je do innych form współżycia zbiorowego. Richard Schechner, zwracając uwagę na rytualne aspekty teatru, postawił nawet tezę, którą tymi słowami referuje autorka *Współczesnej refleksji o teatrze* Irena Sławińska: „Nie ma ścisłych i ontologicznych różnic między obrzędem, rozrywką i zwykłym życiem. Dystynkcje tworzą kontekst, nie struktura; kontekst i konwencja, «umowa społeczna» między widzami i aktorem. I tak rytuał, przeniesiony do sali teatralnej (czy w ogóle wyjęty ze swego naturalnego, ekologicznego kontekstu) staje się teatrem; na odwrót, teatr może wrócić do obrzędu<sup>5</sup>”.

Niejasność statusu ontologicznego dzieła scenicznego sprawia także, że teatr staje się wygodną metaforą w sporach filozoficznych. Pytania o istnienie „teatralności”, dyskusje o poznawalności fenomenów scenicznych, a nawet próby analizy faktów teatralnych na poziomie języka możliwe stają się dopiero po rozstrzygnięciu wątpliwości natury metafizycznej i epistemologicznej. Mimo rozmaitych kierunków spojrzenia, a nawet innych punktów dojścia, trudno niekiedy wyznaczyć miejsce różnorodnym poglądom. Tatologiczne koncepcje egzystencjalisty Henri Guuhlora czy fenomenologa Dietricha Steinbecka odwołują się do ustaleń socjologów i psychologów. Psychoanalityczne i psychokrytyczne analizy prowadzą zaś znów do filozofii i koło się zamyka. W orientacji psychologicznej łatwo odnaleźć rudymenty filologii, historii i antropologii.

Najbliższa jednak rzeczywistym sprawom teatru wydaje się problematyka psychologii społecznej. Teatr analizuje się tutaj w kategoriach wzorów osobowych, mitów, ekologicznych rytów, gry i naśladownictwa. Jego działanie tłumaczy się (w zasadzie funkcjonalistycznie) jako formę uzewnętrzniania przeżyć zbiorowych. W odróżnieniu od tych badań funkcjonalistyczno-behawioralnych, psychospołecznych i antropologiczno-filozoficznych, analiza semiotyczno-matematyczna dąży do opisanie teatru przy pomocy abstrakcyjnych formuł logicznych.

Podczas lektury tych niezmiernie zawiłych i najczęściej bardzo abstrakcyjnych analiz musi jednak narodzić się pytanie o sens akademickich teorii teatru. Praktycy, widzowie, a nawet krytycy odnoszą się zazwyczaj do nich sceptycznie. Wolą czytać eseje Craiga, Artauda, Brechta, Witkacego czy Brooka. Sądzą, że ścisła, naukowa definicja teatru jest mrzonką, natomiast różne artystyczne koncepcje sztuki scenicznej zawierają w sobie istotne problemy.

Recenzując na łamach „Życia Literackiego” sumującą stan akademickich badań teatru książkę Ireny Sławińskiej *Współczesna refleksja o teatrze* Zygmunt Greń pisał: „można zgrabnie i pochlebnie mówić o bardzo złych przedstawieniach. Wystarczy wyprowadzić je z opłotków kultury w obejścia nowej nauki, wystarczy zerwać ciągłość, nadszarpnąć świadomość tradycji, a w zamian zabłysnąć matematycznie ścisłą terminologią, pożonglować

---

<sup>5</sup> Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 111–112.



pojęciami znaku i znaczonego, stylistyce zaś nadać pozór uczonej hermetyczności. I niech się wtedy znajdzie śmiałek, który zlekceważy te wymyślne szatki i powie, że król jest nagi (...) Filozofia współczesna – pisze w konkluzji Greń – brnie wciąż przez swoje zagadnienia dotyczące rzeczywistości bytu, tu wszakże zatrzymała się na poziomie teatru, nie proponuje więc odkryć i nowych formuł, lecz tylko nową terminologię<sup>6</sup>.

Podniesiona tutaj kwestia wpisuje się w szerszy, dotyczący nie tylko teatrologii spór między teoretykami a praktykami. Wszelkim dyscyplinom humanistycznym: teorii literatury, sztuk pięknych, nawet językoznawstwu, często zarzuca się hermetyczność języka i brak związków z rzeczywistością. Spór ten jest w gruncie rzeczy wyrazem wątpliwości co do sensowności unaukowanej humanistyki z jednej strony, z drugiej zaś – paradoksalnie – uzewnętrznia się w nim pozytywistyczna wiara w możliwość naukowego opisanie wszystkich faktów czy artefaktów. Polemiki tak generalnej nie sposób naturalnie jednym zdaniem rozstrzygnąć. Jeśli jednak przyjąć, że akademickie teorie i systemy mają jakikolwiek sens, zapytać trzeba, czy rozwijająca się przynajmniej od półwiecza nauka wypracowała już jakieś twierdzenia i tezy, na których oprzeć się mogą badacze przyszłości?

W zakończeniu *Współczesnej refleksji o teatrze* Irena Sławińska grupuje główne problemy opisywanej dyscypliny. Okazuje się jednak, że ujęte w pary pojęcia: sytuacji i postaci, gestu i słowa, przestrzeni i czasu – wyzwolone z systemowych więzów nabierają takiej wolności, takiej wieloznaczności i szerokości zakresu, że nie tylko nie przybliżają nas ku stricte teatralnej problematyce, lecz przeciwnie: prowadzą na niezmiernie tereny zagadnień filozoficznych i, jak sama autorka wyznaje, starają się przede wszystkim „powiązać zjawiska na poziomie ogólniejszych syndromów kultury”<sup>7</sup>.

Niemniej jednak uważnie studiując najistotniejsze rozprawy teoretyczne, można moim zdaniem odnaleźć szereg pojęć i stwierdzeń, które choć różnie wyrażane, trzeba uznać za powtarzalne i dla nauki o teatrze swoiste.

Od czasu Otakara Zicha teoretycy teatru mówią na przykład o postaci aktorskiej, owym tworze pośrednim między konkretnym aktorem a fikcyjnym bohaterem. I choć dla Otakara Zicha czy Jindřicha Honzla „herecka postava” będzie to „struktura, dzieło samego aktora, jego kreacja, a zarazem znak, którego desygnatem jest postać według koncepcji reżysera, inscenizatora, a w najdalszym odniesieniu – także autora dramatycznego<sup>8</sup>, dla Henri Gouhiera – postać aktorska zmierza do realnego uobecnienia osoby; a zdaniem Dietricha Steinbecka wreszcie – postać aktorska (Rollentraeger) jest to „twór schematyczny, w którym zawarta już jest intencja aktora jako system dookreśleń (als ein System der Bestimmtheiten)”<sup>9</sup>, jednak samą tę kategorię można chyba uznać za wspólną.

Również słynna teza Henri Gouhiera, zgodnie z którą „przedstawienie jest uobecnieniem w teraźniejszości”<sup>10</sup>, stała się jednym z pierwszych stwierdzeń większości prac o teatrze.

Powszechnie zwraca się uwagę, a dobitnie ujął to Steinbeck, że dzieło teatralne jest ulotne, że nie może zostać opisane, że stanowi proces. Przedstawienie sceniczne nie pozostawia wystarczających śladów, by krytyczny sąd o nim mógł zostać poddany obiektywnej weryfikacji.

Teoretykom teatru wspólne zdaje się być mniemanie, że zjawisko teatralne, jak każdy wytwór kultury jest pewnym komunikatem i opisywać je można jedynie odkrywając prawa rządzącego nim kodu czy języka.

---

<sup>6</sup> Zygmunt Greń, *Słowa*, „Życie Literackie” 1979, nr 19.

<sup>7</sup> Irena Sławińska, op. cit., s. 9.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 199.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>10</sup> Por. Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, Paris 1943.

Wiele się w końcu mówi o wyjątkowej roli widzów w kształtowaniu dzieła scenicznego. O tym, że jego zaistnienie nie jest możliwe bez mniej lub bardziej aktywnego udziału publiczności. I choć nie wiadomo czy specyficzna dla sytuacji teatralnej jest interakcja, komunika fatyczna czy jeszcze inny rodzaj więzi łączącej widzów i aktorów, to przecież nie ulega wątpliwości, że kolektywność w równym stopniu łączy przedstawienia teatralne z rytuałem i sportowym igrzyskiem jak fabularność wiąże je z literaturą.

Ale tu właśnie dotykamy problemu centralnego dla sztuki teatru. Intuicyjnie odczuwane czynniki teatralne są obecne w każdej interakcji społecznej: w rytuale, obrzędzie, świeckiej ceremonii, w sportowych igrzyskach, a nawet po prostu w jakiegokolwiek sytuacji zbiorowej. Lecz projekt ich wyczytać można także z „wizji scenicznej” zawartej w utworze dramatycznym przez jego autora. Akademickie teorie sztuki teatralnej podzielić można z tego względu na **literackie**, w których przywiązuje się większą wagę do relacji między aktorem a bohaterem, oraz **sceniczne**, w których większą wagę przywiązuje się do roli spełnianej przez widza. Wśród tych ostatnich zmieszczą się najróżniejsze koncepcje socjologiczne, psychologiczne, czy antropologiczne.

W oparciu o wymienione powyżej sądy powszechne, dążąc do określenia **teatru**, które odróżni go od rytuału i literatury, zdefiniować go można jako: *sztukę posiadającą swoisty język (kod znakowy), który aktualizuje się jako ulotny i niepodległy utrwaleniu proces interakcji pomiędzy uobecniającą się w teraźniejszości postacią aktorską a odbiorcami estetycznego komunikatu.*

Taką eklektyczną definicję teatru w większym lub mniejszym stopniu zdają się akceptować zarówno Gouhier jak Steinbeck, Duvignaud czy Ruffini. Zapytać jednak trzeba, co wiemy o pojęciach służących takiemu określeniu za *genus proximum* i *differentiam specificam*. Zapytać trzeba, czy cechy, które uznawane są za charakterystyczne dla sztuki teatru, wyróżniają ją w istocie? Dalej, odpowiedzieć powinienem, czy dysponujemy jasnym rozumieniem sztuki i komunikatu estetycznego? Czy wiemy, na czym polega i jak objawia się w przedstawieniu interakcja widzów i aktorów. Nareszcie, czy posiadamy wiedzę na temat postaci aktorskiej i emanacji, której ów „znak”, „schematyczny twór” czy owa „osoba” udziela zebrany?

Posługując się wymienionymi pojęciami można zapewne mówić o zjawiskach teatralnych. Ale czy tylko? Czy pojęcia kodu, komunikacji, interakcji nie określają dużo szerszej sfery? – Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba określić granice ontologiczne fenomenów scenicznych. Rozumiejąc, że teatr funkcjonuje dziś także poza tekstem literackim, przyjmę jednak, że w dramacie scenicznym najłatwiej zidentyfikować cechy swoiście teatralne. A potem, jeśli uda mi się je rozpoznać, będę mógł pisać o wszystkich wcieleniach teatru bez obawy pomylenia go z czymś, co już teatrem nie jest.

## POETYKA REKWIZYTU

Antoni Czechów powiedział: „nie wolno ustawiać na scenie naładowanej strzelby, jeżeli nikt nie ma zamiaru z niej strzelić”<sup>11</sup>.

Czym jest ta osławiona „strzelba”? – Jest przedmiotem, który pełni na scenie określoną funkcję. Gwintówką z *Zemsty* i pistoletami generała Gablera, słomkowym kapeluszem ze sztuki Labiche’a i chusteczką Desdemony, wachlarzem Amelii z *Mazepy* i listem Morwicza z *Wilków w nocy* Rittnera. Jest rekwizytem, który pojawiając się na scenie, skupia na sobie zainteresowanie widza i powinien w końcu zaspokoić jego ciekawość. Znaleźć się, jeśli został ukryty. Wydać tajemnicę, która jest z nim związana. Przynieść zniszczenie, jeśli może ku temu posłużyć. Jest rekwizytem, to znaczy drobnym przedmiotem, niezmiernie ułatwiającym aktorom działania sceniczne.

Ale – powie ktoś – Czechowowi nie chodziło przecież tylko o strzelbę, nie chodziło mu nawet o jakąś konkretną rzecz. Rekwizyt bywa nosicielem tajemnicy, która może także ukazać się pośrednio. Jeżeli na przykład na początku dramatu dowiemy się, że ktoś posiada wiadomość ważną dla innej osoby, a nie znaną jej, łatwo się domyślić, że w dobrze skomponowanym utworze sprawa wydobycia tej wieści stanie się osią konfliktu. Będzie skupiać na sobie zainteresowanie i wywoływać napięcie.

Dlaczego zresztą ograniczać problem jedynie do dramatu? Czyż zasada ta nie obowiązuje w równym stopniu w powieści i w filmie? Czyż nie dotyczy każdej konsekwentnie budowanej, to znaczy zamykającej się w sobie fabuły? I tu, i tam, zarówno w powieści, jak i w dramacie, rekwizyty służą czasami ukazywaniu fabularnych zawikłań. Rekwizyty nie są więc charakterystyczne jedynie dla form scenicznych. Rękopis, który pragnie poznać Meir Ezofowicz, bohater powieści Orzeszkowej, nie różni się niczym od tego, którego zniszczenie powoduje śmierć Eilerta Lövborga, gdy grają *Hedde Gabler* Ibsena.

Czy rzeczywiście niczym? Czy kompozycja dramatu nie różni się od kompozycji powieści przygodowej, kryminalnej, słowem – od powieści z wątkiem dramatycznym? Oczywiście że nie. Czechow w czysto literackim brzmieniu określił, dostrzegając też przez teoretyków rodzaju, zasadę kompozycji dramatycznej polegającą na koncentracji. Jeżeli podkreśla się ją mocniej w teorii dramatu niż w teorii prozy narracyjnej, to chyba dlatego tylko, że w tym rodzaju częściej się ona ujawnia. Wpływa na to ograniczenie czasowe spektaklu, które zmusza pisarzy scenicznych do przekazywania treści utworu w bardziej skondensowanej i bezpośredniej formie. Ale i to nie jest naturalnie regułą. Znamy teksty dramatyczne, które nie podporządkowują się tego rodzaju ograniczeniom. Podobnie istnieją też utwory epickie ściśle realizujące zasady konstrukcji dramatycznej.

Rzecz w tym, że dramat i dramatyczność to jakości różnorodne. Dramat to rodzaj literacki, w którym autor nie wypowiada się wprost, lecz jedynie poprzez stworzone postaci. Dramatyzm polega zaś na przedstawianiu zdarzeń w ich współczesnym rozwoju.

Tę istotę dramatyzmu mając na myśli, mówi Peter Szondi o absolutnej terażniejszości (Gegenwartsfolge). W tym rozumieniu terażniejszość nie polega na równoległym z grą

---

<sup>11</sup> Antoni Czechow, *Aforyzmy*, tłum. Natalia Gałczyńska, Warszawa 1975, s. 36–37 (nr 170).

rozwijaniu się przedstawionego czasu. Nie polega na tym, choć wtedy realizuje się najlepiej. Aby uzyskać efekt teraźniejszości, nie można się obyć bez teatru, bez formy ujęcia dramatyczności w cielesne kształty.

Efekt dramatyczny można osiągnąć poprzez opis. Dramatyczną formą jest *praesens historicum*. Dramatyczna może być nawet opowieść wypowiedziana w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu przeszłego, jeśli krok po kroku będzie relacjonowała wypadki w ich współczesnej zmienności. Jedność czasu: ograniczenie go do dwudziestu czterech godzin czy nawet dokładna odpowiedniość czasu przedstawienia i czasu przedstawionego, jest tylko często pożyteczną, ale niekonieczną wcale konsekwencją bezwzględnej zasady, która od tekstu mającego aspiracje do dramatyczności wymaga – równego tempa relacji. Zachowanie go polega na bezpośrednim przedstawianiu dialektyki zdarzeń fizycznych lub psychicznych w procesie ich kształtowania. Na zrezygnowaniu z komentarza wyrażonego *explicite* lub poprzez zaznaczenie dystansu rozbijającego ciągłość opisu. Relacja niejednolita może wydobywać dalekie skojarzenia o charakterze lirycznym, bądź też podkreślać powiązanie opisywanych wypadków ze zdarzeniami wcześniejszymi lub późniejszymi, zwracać uwagę na elementy towarzyszące im, podkreślać rolę ludzi i charakter miejsc, słowem: rzucać je na szersze, epickie tło.

Skoro więc zrozumiemy, że dramat nie zawsze musi być dramatyczny, że charakter dramatyczny mogą mieć różne dzieła literackie, a w końcu, że sceniczność i dramatyczność też nie warunkują się wzajemnie – z innej perspektywy możemy spojrzeć na arystotelesowskie jedności czasu, miejsca i akcji. Kategorie te, o których tak wielu teoretyków poezji dramatycznej się wypowiadało, a których tylko nieliczni autorzy sceniczni przestrzegają, formułowano bowiem mając na względzie zastosowania literackie, podczas gdy one odkrywają cechy charakterystyczne teatralnych uwikłań działalności ludzkiej.

Postulat jedności czasu nie sprowadza się przecież ani do nieprzekraczania 24 godzin akcji, ani nawet nie zaspokoi go dokładna odpowiedniość czasu przedstawionego wobec cyklu czasowego odbiorcy. Tu chodzi o *coś* ważniejszego. Chodzi o to, że wszystkie osoby dramatu występujące na scenie muszą się poddać teraźniejszości. Muszą przyjąć do wiadomości, że czas, który przedstawiają, i czas trwania przedstawienia jest tym samym czasem. Wtedy gdy narusza się tę zasadę, ze sceny zaczyna wionąć literatura, której dobrym prawem jest opowiadać, snuć skojarzenia, przenosić się z miejsca na miejsce. W teatrze zaś nikt nie ma prawa zniknąć ani zostać opowiedzianym. Relacja, skrót czasowy podważają teatralność. Na scenie więc odpowiednikiem niejasnej i nie bardzo wiadomo komu potrzebnej dramatycznej jedności czasu jest bezwzględny wymóg koniecznej **obecności** elementu prezentowanego na scenie. Tu trzeba być.

I trzeba mieć miejsce, w którym elementy grające mogłyby się ukazywać. Nie chodzi tu o to, by miejsce się nie zmieniło. Zasadę jedności miejsca naruszali wszyscy dramatopisarze od Ajschylosa, poprzez Eurypidesa” Szekspira, Ibsena. Chodzi o to, by miejsce, w którym uobecnia się bohater, było równie jak on konkretne. Mówiąc krótko, jedność miejsca, jego niewątpliwe istnienie wyraża teatralną zasadę **realności**.

Na koniec jedność akcji, tak różnie interpretowana: Ogólnie jako zasada jednowątkowości, bądź szczegółowo jako zakaz ukazywania na scenie działań, które dokonały się poza miejscem konfliktu, nie była niczym innym niż znalezieniem formuły dla teatralnej zasady wyrażania konfliktu poprzez słowne czy konkretne działania. Chodziło przecież o to, by zewnętrzna ingerencja, opowieść lub żywe obrazy nie zakłóciły konfliktu rozgrywającego się w miejscu akcji przed oczyma widzów. Zatem jedność akcji sprowadzać można do teatralnej zasady **działania**.

Spektakl teatralny, tak samo jak utwór literacki może mieć charakter dramatyczny, ale nie jest to bezwzględnie konieczne. Trudno np. ów dramatyzm odnaleźć w *Beniowskim*, reżyserowanym przez Adama Hanuszkiewicza, natomiast *Meir Ezołowicz Orzeszkowej*

jest nim silnie nasycony. Nie ma charakteru dramatycznego *Ameryka* Kafki, ale miał go oczywiście spektakl *Króla Lira* reżyserowany przez Petera Brooka. Dramatyzm jest bowiem kategorią estetyczną. Nie można wyznaczać granic sztuk ani ich rodzajów.

W literaturze i na scenie potrzebne są pewne przedmioty. I tu, i tam mogą one służyć podkreśleniu dramatyzmu, choć w obydwu tych sztukach są zupełnie inaczej ukazywane. Obcując z dziełem literackim, dokonujemy własnej konkretyzacji przedstawionego świata. Na podstawie zawartych w tekście informacji i zależnie od naszych doświadczeń, od pamięci o przedmiotach, stwarzamy sobie wyobrażenie tego na przykład rękopisu, który pragnął poznać Meir Ezofowicz. Świat przedstawiony w dziele literackim konstituuje się bowiem: „w przeciwieństwie do malarskiego czy filmowego (i scenicznego – A.T.K.) (...) pośrednio, poprzez warstwę znaków językowych i ich znaczeń”<sup>12</sup>. Tak samo jak obraz literacki jest elementem świata przedstawionego, obraz sceniczny jest fragmentem **świata uobecnionego**. Na scenie bowiem kompozycję kształtuje się bezpośrednio. Składają się na nią prawdziwi ludzie i prawdziwe przedmioty. Powstały zaś twór oglądamy tu i teraz, wspólnie i zasadniczo w jednakowy sposób.

Różnica między rękopisem z Orzeszkowej a tym, którego używa się w przedstawieniu sztuki Ibsena, na tym się właśnie zasadza, że jeden z nich wyobrażamy sobie każdy na swój sposób, drugi zaś zobaczymy wszyscy realnie tak samo jak twórca spektaklu.

Istnieje więc sztuka sceniczna i istnieje literatura. Literatura dramatyczna przystosowana do prezentacji na scenie winna pamiętać o ograniczeniach ogólnie ujętych w tradycyjnych zasadach jedności: czasu, miejsca oraz akcji. Jeśli zaś dramaturg nie przestrzega scenicznych ograniczeń, to zadaniem inscenizatora musi się stać spełnienie teatralnych wymogów: obecności, realności oraz działania.

Spróbujmy zatem rozpoznać teatr. Czechów coś mówił o strzelbie. O konkretnym przedmiocie, który pojawią się na scenie. Jest jednym z elementów teatralnych. Budulcem przedstawienia, wiążącym działania aktora z treścią uobecnianego konfliktu. Scenicznych składników można naliczyć wiele. Autor *Litterature et spectacle* Tadeusz Kowzan ustalił, że jest ich trzynaście. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że gdyby złożyć na powrót owe teatralne znaki, z wyodrębnionych przez Kowzana: słów i intonacji, gestów, mimiki i ruchu, fryzury, kostiumu i charakteryzacji, rekwizytu, oświetlenia i dekoracji, a także muzyki i efektów dźwiękowych – dałoby się może zrekonstruować świat, lecz niekoniecznie w jego teatralnej postaci.

Analiza Kowzana jest bowiem czysto ilościowa. Starając się poznać przedmiot teatralny, opisuje on przedmiot w ogóle: a więc i ten, do którego modlimy się, i ten, którym się posługujemy, i ów w końcu, który staje się przedmiotem bezinteresownej kontemplacji. Nie znając *spiritus moventis* teatralnego zdarzenia, zapoznając jego gramatykę, jako warunek konieczny i wystarczający sztuki scenicznej określa on wyodrębniony precyzyjnie system leksykalny.

Rekwizyty przekazują zawiłania fabularne w powieści i na scenie. Występują w nich one pod różnymi postaciami. Zauważmy też, że oprócz wymienionych przedmiotów, tak w powieści Orzeszkowej, jak i podczas reprezentacji scenicznej *Heddy Gabler*, pojawia się wiele innych sprzętów, t.j.: rękawiczek, krzeseł, noży itp. Ich rola nie polega już na dramatyzowaniu akcji, lecz na dostarczaniu informacji o innych ważnych elementach obrazowanego świata. Oczywiście przedmioty opisane w *Meirze Ezofowiczu* stwarzają świat przedstawiony, te zaś, które oglądamy na scenie, prezentują świat uobecniony. I tu właśnie ujawnia się zasadnicza różnica funkcjonalna między znakiem literackim a teatralnym elementem. W wyobraźni odtwarzamy fragmenty rzeczywistości na tyle dokładnie, na ile wryły nam się w pamięć. Pisarzowi wystarczy więc zasugerować tylko jakieś działanie,

---

<sup>12</sup> Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 42.

byśmy zdali sobie z niego sprawę. Ani autor, ani czytelnik nie muszą, bez szczególnego powodu, zawracać sobie głowy szczegółami. Teatr dramatyczny polega zaś na szczegółach. Tu niczego nie można pominąć. Wszystko musi być jak w życiu – bo aktor żyje. Aktor nie może wstać, jeśli przedtem ‘nie usiadł. Nie może usiąść, jeśli nie ma na scenie krzesła. Ponadto, kiedy się stoi i mówi wobec publiczności, trzeba coś sensownego zrobić z rękami. Trzeba działać, a czyny powinny pozostawać w związku z treścią wypowiedzianych na scenie zdań. Należy dążyć do zachowania równowagi między słowem a czynem. Powinny być one ze sobą związane. Wynikać wzajemnie z siebie.

Działania ludzkie dokonują się zwykle za pośrednictwem przedmiotów, które służą do pracy i pomagają odpoczywać. Nie można bez nich wyjść na ulicę ani położyć się w domu. Aktor porusza się wśród krzeseł, na których może usiąść, w ubraniu, które chroni go od chłodu, w rękę trzyma przedmioty konieczne do scenicznego życia. Tak więc aktor jednocześnie żyje i na scenie ukazuje ludziom swoje życie. Słowa, które wypowiada, jego ruchy, mimika, intonacja i gesty określają wiek, temperament, samopoczucie i problemy stwarzanego bohatera. Charakteryzacja mówi o jego cechach szczególnych, fryzura, kostium i dekoracja informują nas o jego guście, określają środowisko i pozycję społeczną bohatera. Oświetlenie, muzyka i efekty dźwiękowe wskazują na porę dnia, dostarczają dodatkowych wiadomości o miejscu akcji i upodobaniach jego mieszkańców.

Na scenie pojawiają się rozmaite przedmioty. Niektóre z nich spełniają ważną rolę, zawierają w sobie istotną dla akcji tajemnicę. Wszystkie pełnią **funkcję ilustracyjną**, budują świat uobecniony i służą pomocą grającemu na scenie aktorowi. Na ich rolę zwracał uwagę Konstanty Stanisławski pisząc: „artyście potrzebny jest przedmiot, na którym może skupić swoją uwagę, nie na widowni jednak, lecz na scenie. Im bardziej atrakcyjny jest ten przedmiot, tym większa jego władza nad uwagę artysty.

Nie ma chwili w życiu człowieka, żeby uwaga jego nie była skierowana na jakiś przedmiot. Żeby oderwać artystę od widowni, trzeba mu zρέcznie podsunąć interesujący przedmiot tu, na scenie”<sup>13</sup>.

Wstąpmy więc na deski sceniczne. Pojawił się na nich aktor grający Mazepę. Mówi: „Tej nocy muszę widzieć się z Wojewodzina”<sup>14</sup>. Udaje się do jej komnaty. Słyszac jednak, że Amelia wraca w towarzystwie, zmuszony jest ukryć się. Pisze na pozostawionym wachlarzu: „odeszlij tve niewiasty, jestem tu (rzuca wachlarz)”<sup>15</sup>. Następnie „wchodzi do alkowy i zasłania firanki”<sup>16</sup>, zza których mimowolnie wysłuchuje rozmowy Amelii ze Zbigniewem. W tej chwili ukształtowało się silne napięcie sceniczne. Mazepa zniknął, ale pozostawił widomy dowód swej obecności – zapisany wachlarz. Przedmiot ten staje się dla widza ośrodkiem uwagi, nosicielem napięcia. Przed aktorami otwierają się możliwości potęgowania go lub zmniejszania. Wystarczy, by Amelia bezwiednie wzięła wachlarz do ręki i, na przykład, położyła w innym miejscu, by widownia zamarła.

**Napięcie sceniczne** kształtuje się wtedy, gdy widz zdaje sobie sprawę z istnienia elementu, którego ujawnienie się wywoła jakąś intrygującą czynność. (W tym wypadku nie wiemy, co stanie się z Mazepą, jeśli wachlarz zostanie znaleziony). Uwaga widzów, niezależnie od tego, że śledzą przebieg zupełnie nie związanego z obecnością Mazepy dialogu, koncentruje się wokół pytania: czy Amelia lub Zbigniew znajdą wachlarz, czy też nie. Ciekawe, że najbardziej dramatyczny efekt sceny Amelia–Zbigniew, kiedy Zbigniew mdleje, nie potęguje bynajmniej napięcia. Wzrasta ono dopiero w chwilę potem, gdy na scenę wkracza Wojewoda. Obecność Mazepy ukrytego za firankami zaczyna odgrywać

---

<sup>13</sup> Konstanty Stanisławski, *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, tłum. Aleksander Męczyński, (w:) *Pisma*, red. Edward Csató, t. II, Warszawa 1953, s. 98–99.

<sup>14</sup> Juliusz Słowacki, *Mazepa, Dzieła wybrane*, red. Julian Krzyżanowski, t. IV, Wrocław 1974, s. 307.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 310.

<sup>16</sup> Loc. cit.

dużo znaczącą rolę. Dopóki widz wiedział to, czego aktorzy w ogóle się nie spodziewali, ale czego mogli się dowiedzieć za pośrednictwem rekwizytu, napięcie sceniczne związane z wachlarzem występowało osobno wobec dramatycznego napięcia, wywoływanego przez rozmowę Amelii i Zbigniewa. **Z napięciem dramatycznym** spotykamy się wtedy, gdy widz zdaje sobie sprawę z istnienia jakiejś tajemnicy (problemu) i interesuje go, czy zostanie ona odkryta (rozwiązany) oraz jakie będą tego skutki. (Tutaj napięcie dramatyczne rodziło się na skutek zainteresowania widza, czy Zbigniew wyzna Amelii swoją miłość).

Na scenie zarysował się pełny konflikt. Mazepa jest ukryty. Wojewoda go szuka. Amelia nic nie wie. Zbigniew broni Amelii, a wachlarz leży na stole i w każdej chwili może zostać znaleziony. Napięcie sceniczne związane z pytaniem: czy wachlarz zostanie odkryty, i dramatyczne – ujęte w słowach: „Waćpani masz w sypialnym pokoju człowieka”<sup>17</sup>, streszczające się w pytaniu: czy Amelia dowie się, że jest to prawdą, związały się ze sobą. Narodził się jedyny w swoim rodzaju efekt napięcia teatralnego.

**Z napięciem teatralnym** mamy do czynienia wówczas, gdy stopniowo odsłaniana tajemnica ukazuje się nie tylko poprzez relacje bohaterów, lecz ma także swój materialny nośnik. Ukazuje się naszym oczom i wyjaśnia naszemu rozumowi.

Skoro przed wejściem Wojewody dialog był o tyle słabszym nośnikiem napięcia niż wachlarz, cóż dopiero mówić o innych przedmiotach, których pełno jest na scenie podczas reprezentacji scenicznej *Mazepy*. O elementach kostiumu wszystkich występujących postaci, o świecy, którą Chmara Zbigniewowi pod nos podtyka etc. Jest jakaś istotna, jakościowa różnica między wachlarzem a tą świeczką chociażby. Ale też stopień jej różności zależy od momentu akcji, w którym zwrócimy na dany przedmiot uwagę. Na początku trzeciego aktu, kiedy ukazuje się naszym oczom komnata Amelii, wśród wielu innych przedmiotów dostrzec można leżący na biurku wachlarz i świecę palącą się w lichtarzu. Ich funkcja jest jednakowa, polega na ilustrowaniu scenicznego świata. Dowiadujemy się za pośrednictwem tych elementów, że jest wieczór i że właścicielką pokoju jest dama. Potem wachlarz zwraca na siebie uwagę, zaczyna spełniać swoistą rolę nośnika scenicznego napięcia. Odkąd na scenie pojawiają się Wojewoda i jego towarzysze, wachlarz pozornie nie spełnia już tak ważnej roli; autor pozwala nam o nim zapomnieć. Funkcję nośnika napięcia scenicznego przejmują kolejno: świeca, gdy posłuży Chmarze do przekonania się, czy Zbigniew żyje; pistolet w rękach Zbigniewa; dochodzące zza firanek szmery.

Wszystkie wymienione tu przedmioty nazwano by w praktyce teatralnej rekwizytami. Aktorzy obejmują tą nazwą każdy przedmiot, który „gra” na scenie. Widać jednak, że nie wszystkie przedmioty i nie zawsze „grają”. Bywa, że ich rola ogranicza się jedynie do ilustrowania. Niekiedy służą one aktorom, gdy ci nie wiedzą „co zrobić z rękami”. Przyjmują na siebie funkcję nośników napięć scenicznych, to znów – jak ów wachlarz po wejściu Wojewody – pozostawiając innym elementom potęgowanie napięcia na scenie, ukryte, stają się nośnikami napięcia teatralnego.

Nie wszystkie przedmioty grają na scenie i nie wszystkie grają z równą mocą. Daniel Olbrychski, kreując bohatera *Czystej miłości* na scenie Teatru Małego pali dużo papierosów. Zofia Kucówna ukazując w tym samym spektaklu dramat Marii, popija herbatę i posługuje się okularami. Papieros ułatwia Olbrychskiemu zachowanie się na scenie. Okulary pomagają Kucównie przeistaczać się w naszych oczach z Redaktorki w Marię. Rzeczy, którymi posługują się ci aktorzy, to rekwizyty. Ale takie rekwizyty, bez których można by się od biedy obyć. Aktorowi byłoby pewnie trudniej bez nich grać. Myślę jednak, że byłby w stanie przezwyciężyć trudności i osiągnąć ten sam wpływ na widza, posługując się jedynie ciałem swym i głosem. Podobnie w *Mazepie*, pod warunkiem skreślenia słów Woje-

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 315.

wody: „synowi memu pod nos świecą”<sup>18</sup>, można by bez straty dla rozwoju wydarzeń dramatycznych zrezygnować z tego rekwizytu. Ale czy można bez zmian sięgających podstaw tej tragedii wyrzucić wachlarz? Uważam to za niemożliwe. Jestem też przekonany, że reprezentacja sceniczna III aktu *Mazepy* dostarcza widzowi dużo pełniejszych wrażeń niż sama lektura tekstu.

Zarówno wachlarz, jak i świeca budują przez pewien czas napięcia sceniczne. Może je też stwarzać papieros, którego zdenerwowany bohater *Czystej miłości* nie będzie mógł zapalić. Każdy z tych elementów może zostać nazwany rekwizytem. Jednak wachlarz tym różni się od pozostałych, że nie tylko podobnie jak one pełni funkcję ilustracyjną i potęguje napięcie sceniczne, lecz od pewnego momentu staje się nośnikiem napięcia teatralnego. Dzięki niemu reprezentacja sceniczna sztuki mocniej działa na widza. Odkrycie napięcia teatralnego wkomponowanego w akcję literackiego utworu przekona nas, że mamy do czynienia z dramatem scenicznym, z utworem, który – jak na przykład *Mazepa* Słowackiego – został napisany dla teatru dramatycznego.

Ale – zapyta ktoś – pod jaką postacią pokazują się rekwizyty na scenie? Z jakiej materii są zbudowane? Jak się mają do tych przedmiotów, które zwykło się nazywać tak samo, a których funkcja sprowadza się do ilustrowania działań i uobecniania świata scenicznego?

Tadeusz Kowzan wyróżnia rekwizyt jako jeden z trzynastu znaków teatralnych, obok kostiumu, dekoracji, fryzury itp. Stwierdza przy tym, że może on być elementem dekoracji lub kostiumu, „Gotów jest zań uznać każdy „przedmiot istniejący w naturze czy w życiu społecznym”<sup>19</sup>, który poprzez fakt pojawienia się na scenie weźmie udział w procesie kształtowania lub artystycznego kreowania związanych z nim sensów. Potocznie utarło się obejmować tą nazwą drobne przedmioty niezbędne do odegrania jakiejś sceny (np. popielniczki, szklanki, tace itp.). Granice między rekwizytem a dekoracją, kostiumem czy fryzurą nie są ostre. Jeżeli na scenie na dwóch stołach znajdują się popielniczki, ale używana jest tylko jedna, to ta druga jest rekwizytem czy elementem dekoracji? Albo dwóch aktorów używa rękawiczek, z których jedne posiadają monogram wyhaftowany ręką byłej kochanki – czy wtedy rękawiczki noszone przez drugiego aktora również są rekwizytem, czy raczej elementem kostiumu? To samo dotyczy może fryzury (np. pukiel włosów, diadem, peruka), charakteryzacji (znak szczególny) czy gestu (np. masońskie powitanie). Łacińska etymologia słowa: *requisitus* – poszukiwany, utwierdzi nas w przekonaniu, że rekwizyt nie jest obojętną rzeczą, ale rzeczą ważną, poszukiwaną.

Każdy element pojawiający się na scenie pełni jakąś osobliwą funkcję w kompozycji. Musi być celowy i spełniać funkcję ilustracyjną. Strzelba wisząca na ścianie informuje nas, że jesteśmy w domu myśliwego lub żołnierza, stojący na stole krzyż dodaje, że to człowiek wierzący. Ale kiedy ktoś do kogoś z tej strzelby wypali, kiedy chwyci w dłoń krucyfiks i każe nań przysiąc, kiedy ktoś zdejmie rękawiczki i spoliczkuje nimi protagonistę lub kiedy Chmara chwyci jedną z oświetlających pokój świec i podetknie ją pod nos Zbigniewowi, dany przedmiot wyłamie się z właściwego mu systemu elementarnego (w tym wypadku przestanie być częścią oświetlenia i dekoracji), zwróci na siebie uwagę i przekształci się w instrument rozwoju wydarzeń. Określony element stanie się rekwizytem. Obok ilustracyjnej, będzie spełniał sobie tylko właściwą **funkcję instrumentalną**.

Tak więc zarówno wachlarz, jak i świeca z *Mazepy* są na początku trzeciego aktu elementami dekoracji, a później stają się rekwizytami. Ową prawidłowość dostrzegł już w 1940 roku Jiří Veltruský, który w artykule *Człowiek i przedmiot w teatrze* pisał: „Wydaje mi się, że w pewnych sytuacjach ten sam przedmiot bywa składnikiem dekoracji albo ko-

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 313.

<sup>19</sup> Tadeusz Kowzan, *Znak w teatrze*, (w:) *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, wybór i opracowanie Janusz Degler, t. I, „Dramat – Teatr”, Wrocław 1976, s. 314.



stiumu, a w innych rekwizytem”<sup>20</sup>. Przedmioty wprowadzone w nurt akcji pełnią funkcję instrumentalną, stają się nośnikami napięcia scenicznego. Losy rekwizytów bywają jednak różne. Żaden element nie nabiera od razu funkcji instrumentalnej. Staje się to poprzez ruch. Poprzez powodowane przez aktora krążenie przedmiotu między różnymi systemami elementarnymi. Rekwizyt zwykle do czegoś służy i przez to skupia na sobie uwagę. Rzadko jednak spełnia równie ważną rolę przez cały czas trwania spektaklu. Rekwizyty szybko męczą się swoją funkcją. Ustępują miejsca innym. Wracają do właściwego im systemu ilustracyjnego, ulegają zniszczeniu lub zostają ukryte. Czasem stają się symbolami. Wtedy zaś, gdy są symbolami nie tylko dla widza, ale także i dla bohaterów, mają szansę przez dłuższy czas wywierać wpływ na działania sceniczne (np. dzika kaczka w sztuce Ibsena).

W określonym momencie funkcję instrumentalną może spełniać tylko jeden rekwizyt. Uwaga widzów musi być bowiem skupiona. Wachlarz rozpoczął w trzecim akcie *Mazepy* swoistą grę rekwizytów. Był nośnikiem napięcia scenicznego podczas rozmowy Amelii i Zbigniewa. Odkąd w drzwiach komnaty pojawił się poszukujący Mazepy Wojewoda, wachlarz stał się materialnym wyznacznikiem napięcia teatralnego. Ale bohaterowie nic nie wiedzą o pozostawionym przez pазia widomym znaku jego bliskiej obecności. Ich działania muszą być ukierunkowane na inne przedmioty. Autor odwraca uwagę widzów od wachlarza, nadając funkcję instrumentalną świecy, pistoletowi, krucyfikowski, szmerom etc. Gra rekwizytów i innych elementów w funkcji instrumentalnej doprowadziła do wyodrębnienia firanek odgraniczających alkowę od komnaty. Nie mogąc, nawet pozornie (tak jak wachlarz), wrócić do właściwego im systemu dekoracyjnego, firanki zwielokrotniły swoją ilustracyjną funkcję. Przemienione w mur stały się symbolem, pomnikiem stoczonej walki. Ukształtowany symbol miał spowodować powrót wszystkich kolejno wyodrębniających się rekwizytów do rodzimych systemów elementarnych – wziąć ich funkcję na siebie. Niestety, w momencie odkrycia wachlarza, to się nie udało. Wachlarz, który był nośnikiem napięcia scenicznego i przyczynił się do wywołania napięcia teatralnego. Wachlarz, który tracił swoją instrumentalność na korzyść innych elementów, by w opozycji do nich odświeżać swe siły. Ten wachlarz sam jeden może zwalczyć mur. Napięcie zostało podtrzymane. Trwa do końca, aż do momentu wyzwolenia Mazepy. Elementy teatralne w funkcji instrumentalnej nadały ostatecznie postaci Mazepy rolę nośnika napięcia dramatycznego. Będzie on nim do końca. Wspólnie z wytwarzającymi się w dalszym ciągu rekwizytami (np. broń, trumna etc.) budować będzie napięcia teatralne.

Widzimy więc, że rekwizytu nie można wyodrębnić ilościowo, lecz stanowi on jakość, która pojawia się między systemami elementarnymi. Nie tworzy jeszcze jednego, trzynastego systemu – jak by tego chciał Kowzan – lecz zawierając się w jednym z trzech: kostiumie (np. rękawiczka), dekoracji (np. wisząca na ścianie strzelba) lub fryzurze (np. pukiel włosów), ujawnia się wtedy, gdy się spośród nich wyłamuje.

Nie chcąc popadać w konflikt z obowiązującym uzusem językowym, staram się nie rozszerzać zbyt pojęcia: rekwizyt. Przyjęło się obejmować tą nazwą tylko drobne przedmioty i były ku temu powody. Jeśli bowiem przyjrzymy się dramatom scenicznym w ich historycznym rozwoju, stwierdzimy, że elementami, które najczęściej pełnią funkcję instrumentalną, były w nich właśnie: strzelby, pistolety, rękawiczki, chusteczki do nosa, laski, tabakierki, kapelusze, sakiewki etc. Rozważając hasło „rekwizyt” w *Słowniku współczesnego teatru francuskiego* Alfred Simon podkreśla: „Realizm skłania zatem do mnożenia przedmiotów: bibelotów, przyrządów, broni, okularów, fajek, lasek itp. Przeciwnie, symbolizm wróg materii, oczyszcza scenę z ich ciężkiej i kłopotliwej obecności, stosuje pantomimę, sugerującą przedmioty pod ich nieobecność. Historia współczesnego teatru to dzieje stałego przechodzenia z jednego stadium w drugie”<sup>21</sup>. Widać stąd, że funkcję in-

<sup>20</sup> Jiří Veltruský, *Člověk a předmět na divadle*, „Slovo a Slovesnost” 1940, t. VI, s. 156.

<sup>21</sup> Alfred Simon, *Słownik współczesnego teatru francuskiego*, tłum. Wiktor Dłuski, Witold Kalinowski, Piotr

strumentalną mogą spełniać nie tylko przedmioty, z którymi rolę rekwizytu związała realistyczna tradycja. Ale jest też rzeczą jasną, że kategorii tej nie ma sensu zbyt rozszerzać ani wyodrębniać rekwizytu według kryteriów ilościowych. Różnica między rekwizytem a elementem dowolnego, innego systemu jest sprawą funkcji, a nie postaci. I na to zwracał uwagę Veltruský: „Rekwizyt bywa zazwyczaj określany jako bierne narzędzie czynnego działania aktorskiego. To jednak nie oddaje w pełni jego istoty. Jest w nim siła (oznaczyliśmy ją jako siłę akcyjną), która przyciąga do niego określone działania”<sup>22</sup>. Istnieje więc co najwyżej dwanaście (sic!) elementów teatralnych. Trzy z nich: fryzurę, kostium i dekorację, określić można wspólnym mianem: elementów przedmiotowych.

Teraz dopiero mogę ostatecznie zdefiniować **rekwizyt** jako: *taki element przedmiotowy, który niezależnie od związanej z właściwym mu systemem elementarnym funkcji ilustracyjnej, pełni jeszcze instrumentalną, swoistą dlań rolę.*

Na tym kończy się zakres tradycyjnego rekwizytu. Nie kończy się jednak rola funkcji instrumentalnej. Jak się bowiem pokazało kilkakrotnie, bywa i tak, że nieprzedmiotowy element (np. gest powitania czy szmer ukrytej osoby) może nie tylko ilustrować świat uobecniony, lecz pełnić swoistą funkcję. Autorzy dramatyczni często zwracają uwagę widza na inne elementy sceniczne.

Elementy przedmiotowe niewątpliwie najlepiej nadawały się do budowania napięć na scenie. Ale w końcu liczba rekwizytów jest ograniczona, ich kombinacje wyczerpują się. Aktor, który wie, że nie zdoła zainteresować widza fabułą prezentowanej sztuki, stara się zainteresować go sobą. Dodaje rozmaite gierki, a więc: gesty i ruchy, wzbogaca mimikę i intonację. Dopóki wszakże efekty te nie zaplatają się dramatycznie z wypowiedzianym tekstem, mogą stanowić ozdobnik, wzbogacać inscenizację, wywoływać napięcia sceniczne, ale nie przyczynią się do zbudowania napięcia teatralnego.

Ale oto w *W małym domku* Rittnera Marynia mówi „sennym, płaczącym głosem, jak dziecko”<sup>23</sup>. Ta intonacja jest wyraźnie skontrastowana z sytuacją, w której została użyta. (Doktor przygotowuje się do zabicia zdradzającej go żony). Intonacja, którą posługuje się Maria, jeszcze bardziej powiększa dystans między protagonistami. W zakończeniu dramatu Doktor powie: „Przysięgli nie wiedzieli, że ja dziecko zabiłem... nie kobietę... lecz dziecko. Bo kiedy do niej strzeliłem, skarżyła się jak dziecko: Dlaczego mnie wzięłeś Lolek?”<sup>24</sup>

Instrumentalna funkcja intonacji ujawnia się rozmaicie. Konstrukcja rytmiczna wypowiedzianej frazy może spełniać swoistą rolę wobec ogólnej melodii dialogu. W ten sposób brzmia zdania wypowiedziane przez Marię we wspomnianej rozmowie z mężem. Kiedy indziej intonacja może być skontrastowana z sensem, pogłębiać znaczenie zdania, na którym jest oparta. Tak jest w *W małym domku*, kiedy podczas rozmowy przy stole wiele osób odbywa się „ironicznie”. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Głupim Jakubie* Rittnera. Stary Szambelan dowiedziawszy się o Jakubie, że nie jest jego ojcem, mówi: „(powoli) On był mi zawsze bardzo niesympatyczny”<sup>25</sup>. Oczywiście sformułowanie to nie znaczy tego, co znaczy, a różnicę tę aktor wydobyć musi przy pomocy intonacji. Właściwy sens tego zdania można wyłożyć np.: – Tak go kochałem, a on mną wzgardził. Stąd autorska sugestia powolnego wymawiania tej frazy. Jak ważną rolę pełni to zdanie, jak bardzo zmiana sposobu jego wypowiedzenia (intonacja) wyznacza ewolucję postawy Szambelana,

---

Szymanowski, Warszawa 1979, s. 166.

<sup>22</sup> Jiří Veltruský, op. cit., s. 157.

<sup>23</sup> Tadeusz Rittner, *W małym domku*, Wrocław 1956, s. 104.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>25</sup> Idem, *Głupi Jakub*, (w:) *Głupi Jakub, Wilki w nocy*, Wrocław 1956, s. 124.

przekonuje nas zakończenie *Głupiego Jakuba* i to, co wtedy mówi Karol: „Ludzie są straszni! Wszyscy niesympatyczni, wszyscy... Tylko ty jedna...”<sup>26</sup>

Tadeusz Rittner był wśród dramatopisarzy polskich jednym z tych, którzy wobec kryzysu tradycyjnej piece bien faite znaleźli środki umożliwiające odnowienie teatru dramatycznego. Można powiedzieć ogólnie, że styl teatralny jego dramatów charakteryzuje wykorzystywanie nieprzedmiotowych elementów w funkcji nośników napięć. Nadawanie im funkcji instrumentalnej.

Współczesna dramaturgia czerpie wiele z innowacji teatralnych. Dostrzegł to Edward Csató, który tak pisał: „w naszych oczach rozwija się kilka odgałęzień awangardy dramatycznej, z których każda w sposób bardzo wyraźny nawiązuje do czysto inscenizatorskich i technicznych osiągnięć awangardy teatralnej z pierwszych trzydziestu lat naszego wieku: Beckett, Ionesco, Genet, Pinter, Osborne, Brecht, u nas Witkacy, Mrozek, Różewicz – to jedynie wybrane przykłady”<sup>27</sup>.

Jeśli wiek dziewiętnasty był czasem wielkich aktorów, takich jak: Irving, Duse czy Modrzejewska, a styl gwiazdorski wpłynął na powstanie wielkich ról w realistyczno-psychologicznych sztukach (np. *Nora*, *Hedda Gabler* czy *Głupi Jakub*), to w dwudziestym stuleciu sceną zawładnęli inscenizatorzy. Od Piscatora aż po Brooka ukazują oni nowe możliwości sceniczne, aktywizują martwe dotychczas elementy. Alfred Simon pisze: „Od Antoine’a do Copeau, od Vilara do Brechta, od sceny przeładowanej przedmiotami, których materialność jest estetycznie wykorzystana poprzez piękno surowca (wełna, skóra, drewno, metal) i przez prawdę gestu (rąbanie drzewa, krajanie mięsa), do sceny zredukowanej do koniecznego minimum: powierzchnia sceny, tekst i aktor. Przedmiot przestaje być konieczny, staje się dowodem rzeczowym (broń, narzędzie) albo według formuły Jean Genêta, «znakiem obciążonym znakami». Niektóre przedstawienia nadały przedmiotowi rolę specjalną: wniesienie sztandarów zdobytych na wrogu w *Księżciu Hamburgu* w T.N.P., poszczególne elementy kostiumu pontyfikalnego w *Życiu Galileusza* w Berliner Ensemble, krzesła mnożące się w sztuce Ionesco. Nie chodzi już wówczas o rekwizyty, lecz o istotne przedmioty, które stały się rzeczywistymi aktorami akcji dramatycznej”<sup>28</sup>. Kontynuacją tej tradycji są powstające dziś teatry plastyczne, ruchowe, epickie – jakie chcecie. Pisze się scenariusze dla takich przedstawień: dramaty Brechta, *Apocalypsis cum figuris* czy *Gulgutierę*. W spektaklach takich wzrasta rola światła i dźwięku, ruchu i charakteryzacji aktora. Nie chcąc poprzestawać na wirtuozerii technicznej, a mając do dyspozycji czysto formalne środki, wykorzystują inscenizatorzy najprostszy sposób wytwarzania głębszego znaczenia, jakim jest zbudowanie symbolu.

Symbol nietrudno ukonstytuować na scenie. Trudniej uzasadnić jego obecność. Wystarczy zmienić oświetlenie jakiegoś przedmiotu. Wprowadzić na scenę element, który pozornie nie współbrzmi z jej wystrojem. Jakiś element przedmiotowy przesadnie, poprzez usytuowanie na scenie wyeksponować, a na dźwiękowy lub świetlny zwrócić uwagę, nadając mu szczególny charakter lub wyjątkowe napięcie. Słowem, wystarczy posłużyć się elementem, którego obecność nie jest oczywista, który wyróżnia się spośród otoczenia – przy czym konsekwentnie powtarzany lub trwający niewzruszenie, traci wszelkie znamiona śmieszności – by wytworzyć potrzebę dalszych asocjacji, zbudować symbol.

Symbole rozpanoszyły się we współczesnym teatrze. Późne dramaty Ibsena, *Ślepcy* Maeterlincka, wczesne sztuki. Szaniawskiego to jeszcze dramaty liryczne, rozwijające się wokół symbolicznego motywu konstrukcyjnego. Nie są też one dramatami scenicznymi, lecz utworami pisanymi dla teatru poetyckiego. Motywy symboliczne pojawiają się jednak

---

<sup>26</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>27</sup> Edward Csató, *Uwagi o tzw. „sceniczności”*, (w:) *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, Toruń 1967, s. 422.

<sup>28</sup> Alfred Simon, loc. cit.

także i w innych dramatach. Chociażby dźwięk kuriera, który towarzyszy akcji W *małym domku*, czy ryk syreny przeciwnogielnej w *Zmierzchu długiego dnia* O’Neilla. Pełno ich w dramatach Brechta. Znaleźć je można także w spektaklach Grotowskiego. Gesty aktorów, światło i muzyka, dziwne kostiumy i wieloznaczne dekoracje pojawiają się w przedstawieniach najróżniejszych sztuk.

Objawiły się nowe środki wyrazu scenicznego. Środki, które wzbogacając inscenizację, wpłynęły w konsekwencji na rozwój dramaturgii scenicznej. W *Ślubie* Witolda Gombrowicza nie chodzi o to, czy ceremonia się odbędzie, ale jak do niego dojdzie. Chodzi o formę ślubu, o rodzaj sztuczności, która go stworzy. Chodzi o to, jaki gest nabierze cech „aktu”. Gesty nie znaczą ze względu na treść z nimi związaną, ale są ważne, jeśli ludzie przywiązują do nich wagę. Koncentrując się na określonym elemencie, uznajemy go w jego instrumentalnej funkcji. Uwaga ludzi okazuje się jednak od nich niezależna. Pijkowi udało się tak nią pokierować, że uważniej przyglądamy się jego „palicowi” niż biskupowi Pandulfowi. Specyficzność palca polega na tym, że został on wyrwany z właściwego mu otoczenia:

„KANCLERZ ha, ha, ha! (*wskazuje palcem drzwi*)

Wynoś się, mówię!

PIJAK (*z podziwem*) Palic!

KANCLERZ Wynoś się!

PIJAK Palic !

DWÓR Ha, ha, ha, palic, palic!”<sup>29</sup>

Kanclerz chciał przy pomocy palca zilustrować fakt wyrzucenia Pijaka za drzwi. Ten ostatni jednak, zatrzymawszy na palcu uwagę zebranych, przekształcił go w samodzielną jakość. Służy temu dodatkowo, świadomie przez Pijaka stosowana, dziwna, gwarowa forma słowa. Uporczywie zwracając uwagę na jeden szczegół, osiągnął Pijak efekt komiczny. To wystarczyło, by rozbić Formę, którą przyjął wobec niego Kanclerz. Kierując teraz coraz mocniej uwagę widzów na ów palec, sprawił Pijak, że efekt komiczny prysł, a z palcem związane zostało nie określone bliżej, głębsze znaczenie. Przeciwwstawiając palcowi Kanclerza swój własny „palic” wymógł Pijak na obecnych, że gest „dotknięcia palcem” określił się wśród nich jako instrument dalszego rozwoju wydarzeń:

„PIJAK (...) (*głośno*) A to się na mój palic zapatrzyły, jakby ón Nadzwyczajny był! A czym bardziej się patrzom, tem bardziej on Nadzwyczajny, a czym bardziej Nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej się patrzom, tem bardziej Nadzwyczajny, a czym bardziej Nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej się patrzom, tem bardziej Nadzwyczajny...”

To nadzwyczajny palic!

To silny Palic!

A to mnie palic napompowały!

A jakbym ja kogo tera tem palicem mojem tak... dutkn...”<sup>30</sup>

Tak oto gest dotknięcia palcem ukonstytuował się jako element w funkcji instrumentalnej, stał się silny. Wiadomo już, że walkę rozstrzygnie ten, kto użyje go lepiej („mądrzej”). Kiedy więc Henryk poszukuje instrumentu, za pośrednictwem którego mógłby sam sobie ślubu udzielić – nie pozostaje mu nic innego, jak posłużyć się palcem. Użycie tego elementu nie jest już tylko deklaracją zerwania z uświęconymi symbolami. Nie oznacza też

---

<sup>29</sup> Witold Gombrowicz, *Ślub*, (w:) *Teatr*, Paryż 1971, s. 97–98.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 98.

jedynie, że nowy król pragnie je sam stwarzać wobec drugich. Wynika przede wszystkim z konieczności przyjęcia walki, którą rozpoczął Pijak:

„HENRYK (...) Ja zbliżę się do niej i... i co? I, na przykład, dotknę ją... tym palcem... i to będzie oznaczać, że ją poślubiam i że stała się moją prawowitą, legalną, wierną, niewinną i czystą małżonką. Nie potrzebuję innych ceremonii. Ja sam sobie stwarzam moje ceremonie. A gdy tylko dotknę jej, wy macie paść na kolana i padnięciem podnieść moje dotknięcie do wyżyn przenajświętszej świętości... do wyżyn małżeńskiego obrządku...”<sup>31</sup>

W *Ślubie* Gombrowicza robi się tylko to, co wynika z Formy, którą się stworzyło wobec innych. Analizuje się każdy krok i każdy musi się zrozumieć. Henryk śniąc, nie może zrobić niczego bezmyślnie. Nie może uwięzić żadnej postaci – bo ich nie ma. Bo one są tylko personifikacją jego wyzwolonych wątpliwości. Może się on jedynie „upić”. To znaczy stracić dystans do stworzonej przez siebie rzeczywistości. Uznać, że jest ona dana. A wtedy więzić, mordować – walczyć. Henryk jest zarazem reżyserem, bohaterem ślubu i jego widzem.

Dramat Gombrowicza to dramat sztuczności. Widzi się elementy w ruchu. W momencie kiedy nie wiążą się z określonymi systemami ilustracji, ale wtedy, gdy wyzwalają się pomiędzy nich. Kiedy grają. Kiedy pełnią funkcję nośników napięć scenicznych. Instrumentalna funkcja elementu teatralnego jest tu projektowana przez bohatera. Spełniwszy się na skutek skupienia uwagi widza na wybranym elemencie teatralnym, staje się rzeczywistą siłą. Odgrywa równie ważną rolę dla widza jak i dla bohatera dramatu.

Rezerwując więc ostatecznie nazwę – rekwizyt dla wywołujących napięcia sceniczne przedmiotowych elementów teatralnych, można mówić także o innych, nieprzedmiotowych **instrumentach gry** (np. intonacja, dźwięk, gest etc.).

Beckett napisał dramat o czekaniu. Nic się w nim nie dzieje. Nic nie było i nic się nie stanie. Przedmioty, którymi posługują się postaci, nie zdradziły nic ze swojej historii. Niczego nie ilustrują, o nic nie można ich podejrzewać. One po prostu są wobec widza, który przyjąwszy konwencję oglądania, interesuje się ich bytem. Wobec widza, który traktując je jako elementy kompozycji, widzi je w osobliwym świetle. Aktorzy też nie mają nic do zrobienia, poza potwierdzeniem własnego jestestwa. Ich każdy gest, każdy ruch zwraca się ku sobie. A więc jest istotny, ilustruje samoświadome istnienie. W *Czekając na Godota* słowo przeistacza się w „słowo”, znaczy tyle, że zostało wypowiedziane. Beckett uobecnił swój dramat w pełni. Sprawił, że sytuacja spotkania i oczekiwania przeistoczyła się w stwierdzenie swej obecności. Jeśli w życiu czekam na nikogo, to nie znaczy, że czekam, ale chcę czekać. Odgrywam czekanie. Na scenie fakt gry jest pierwotny, równorzędny realnemu bytowi. Tak więc akt czekania na nikogo staje się tutaj abstrakcją czekania. Przytomność widzów sprawia, że każde, nawet najbanalniejsze zdanie, potwierdzając sytuację postaci, nabiera charakteru dramatycznego. Obojętne, a związane z oczekiwaniem działania wywołują zaś napięcie na scenie. Nic nie wynika stąd, że Lucky – człowiek, występuje jako koń, nad którym znęca się Pozzo. Ale fakt, że Lucky nie umie porzucić bijącego go pana, wstrząsa do głębi. Dramat ukazuje się nagi, bez motywacji. Tym tragiczniejszy przeto. Konflikt rozgrywa się, rzecz można, na płaszczyźnie formalnej. Dramat czasu wywołuje walkę między ruchem a trwaniem, byciem a działaniem, między ilustracyjną a instrumentalną funkcją elementu teatralnego. Widz przeżywa napięcia teatralne nie dlatego, że interesuje go, jak dojdzie do jakiejś zmiany, ale dlatego, że aktorzy poprzez swe słowa i czyny pokazują mu, jak to się stanie, że nic się nie stanie.

Dramaty sceniczne mogą być fabularne lub afabularne. Zawsze jednak ich ostatecznym celem będzie wytworzenie napięcia teatralnego. Jeżeli opierają się na fabule, efekt teatral-

---

<sup>31</sup> Ibidem, s. 143.

ny pokryje się z freytagowskim punktem kulminacyjnym. W dramatach afabularnych lub takich, w których fabuła staje się tylko pretekstem, nie sposób wynaleźć punktu kulminacyjnego. Można jednak, analizując instrumentalną funkcję elementów gry, stwierdzić, kiedy wiążą się one bezpośrednio z ukrytą w tekście tajemnicą (problemem), motywują ją i rozwijają.

A więc bez strzelby ani rusz! Bez strzelby, czyli takiego elementu, który przemieniając się w instrument gry, wyznacza rozwój wydarzeń. Bez strzelby, która odkąd określi się jako swoista jednostka, aż do momentu, w którym wypali, jest nośnikiem napięcia scenicznego, budulcem napięć teatralnych, a przeto warunkiem sine qua non teatru dramatycznego.

## INSTRUMENT GRY

Istnieje pogląd, że istota teatru zawiera się w aktorstwie. Tylko aktor, człowiek obdarzony zdolnością wcielania różnych osób, wyznacza granice teatru, ożywia elementy gry i oddziela sztukę sceniczną od innych agtacji widowiskowych. Grano już spektakle bez dekoracji i kostiumów. Obywano się bez rekwizytów, a nawet wystawiano sztuki w miejscach, gdzie nie było mowy o jakimkolwiek architektonicznym wyróżnieniu sceny i widowni. Ale zawsze grali aktorzy! To wszystko prawda. Nie można sobie wyobrazić teatru bez aktora, tak samo jak nie wyjaśni się tajemnicy żadnej sfery ludzkiej działalności bez odwołania się do człowieka. Rzecz jednak w tym, czy udział człowieka w spektaklu implikuje jego realną obecność na scenie? Czy człowiek nie może się ukryć, pozostawiając innym elementom teatralnym uobecnianie scenicznego świata?

Po cóż szukać daleko? Istnienie różnorodnych form teatru lalek, mechanizmów, cieni, w których na scenie nie znajdzie się żywego człowieka, w których nawet głos ludzki nie jest koniecznie potrzebny, dowodzi, że trudno utrzymać tezę, jakoby teatr zawierał się w aktorze.

Jeśli nawet, powodowany jakimś normatywnym pedantyzmem, wyłączyłbym poza nawias zjawisk ściśle teatralnych te prastare formy sceniczne, okazałoby się zaraz, że zafascynowani głównie wschodnim teatrem awangardowi twórcy Wielkiej Reformy związali je organicznie ze współczesną praktyką europejskiej sceny. Trudno zatem mówić, że obecność aktora specyfikuje teatr w czasach, gdy gra rekwizytów, pusta przestrzeń, a nawet nieobecność aktora pełni artystyczne funkcje w spektaklu scenicznym.

Współcześni badacze podkreślają ten moment. Staje się on źródłem filozoficznych uogólnień. „*Milczenie* – pisze Irena Sławińska – to nie tylko zjawisko mowy; należy ono również do wielu innych obszarów wiąże się z gestyką i ruchem scenicznym, z problematyką czasu i przestrzeni, ze sferą semantycznej interpretacji, tak wiele wyraża i tak wiele znaczy. (...) Może powstanie w przyszłości *teatrologia milczenia* gdzie zająłby w pełni jego bogactwo, polisemia, dynamika, wielofunkcyjność, siła sceniczna, możliwość przywołania tego, co nieobecne i tego, co nieświadome: l’Absence i l’Inconscient”<sup>32</sup>.

Milczenie, bezruch, ciemność i pustka stają się dość często cechami stylu negatywnego. Nasycają się znaczeniami w opozycji do odrzucanych konwencji. Można w oparciu o nie zbudować współczesną hermeneutykę; ale też nie sposób ich pominąć w rozważaniach synchronicznych. Zdaje się bowiem, że charakterystyczna dla programowo ubogiego teatru naszych czasów praktyka eliminacji stwarza wyśmienitą okazję odróżnienia elementów koniecznych od wystarczających dla zaistnienia fenomenu teatralnego. Można się przy tej okazji wyżyć wielu złudzeń. W ich poczet wpisuję przeświadczenie o koniecznej obecności aktora na scenie.

Problematyce pogranicznych funkcji człowieka przedmiotu na scenie poświęcił przed laty uwagę Jiří Veltruský w artykule *Człowiek i przedmiot w teatrze*. Przeprowadzona tam

---

<sup>32</sup> Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 326–327.

analiza dokonana została w kluczu semiotycznym i opiera się na pojęciach wyabstrahowanych przez zainteresowanych teatrem językoznawców ze szkoły strukturalnej. Podsumowując wkład badaczy z kręgu praskiego koła lingwistycznego (Zich, Bogatyriew, Mukařovský, Bruřak, Honzl, Veltruský) do nauki o teatrze Irena Sławińska pisze: „Dwa zespoły znaków teatralnych skupiły szczególną uwagę badaczy czeskich: znaki odniesione do aktora i gry aktorskiej oraz znaki wyrażające przestrzeń teatralną. Zwłaszcza w zakresie pierwszego problemu wpływ prażan wolno określić jako prekursorski i trwałe. Wypracowano pojęcie postaci aktorskiej (*herecká postava*), funkcjonujące w nie zmienionej formie i dzisiaj; postawiono szerzej problem podmiotu gry (aktor, lalka, rekwizyt, przedmiot), zanalizowano procesy polaryzacyjne (od aktora do przedmiotu i od przedmiotu do aktora), gestykę i mimikę w aspekcie semiologicznym i strukturalnym; zastosowano do gry aktorskiej pojęcie aktualizacji”<sup>33</sup>.

W koncepcji Veltruskiego podmiot gry jest pojęciem nadrzędnym w stosunku do postaci aktorskiej. „Postać aktorska to dynamiczny związek całego zbioru znaków, których nośnikiem może być ciało aktora, głos, ruch, a także rozmaite przedmioty od składników kostiumu aż po dekoracje”<sup>34</sup>. Podmiotu gry Veltruský nie definiuje. Zwraca tylko uwagę, że może on mieć charakter osobowy lub przedmiotowy. Podkreślając niemożność wyznaczenia ścisłych, ontologicznych granic, rozdzielających poszczególne funkcje znaków teatralnych autor artykułu *Człowiek i przedmiot w teatrze* pisze: „Dlatego też nie można przeprowadzić linii granicznych między podmiotem a przedmiotem, każdy składnik jest potencjalnie jednym i drugim. Było widać na różnych przykładach, jak przedmiot może wymieniać miejsce z człowiekiem, człowiek może zmieniać się w rzecz, a rzecz w żywą istotę. Nie można zatem mówić o dwóch ograniczających się wzajemnie obszarach. Stosunek człowieka i przedmiotu w teatrze trzeba scharakteryzować jako *dialektyczną antynomię*”<sup>35</sup>.

Veltruský pokazuje, jak w pewnych sytuacjach postać aktorska może zostać wyparta przez przedmioty, przejmujące funkcję podmiotu gry. Choć przykłady, jakimi operuje, odnoszą się zazwyczaj do teatru realistycznego, którego znaki aktywizują poznawczą kompetencję widzów, nie popadając w konflikt z wywodem Veltruskiego, można sobie wyobrazić spektakle, w których kreowane obiekty skupiają uwagę zebranych nie tyle ze względu na kojarzone z nimi treści, lecz raczej z racji efektownego sposobu, w jaki narzucają się podsemantycznym receptorom człowieka. Jiři Veltruský opisywał jednak spektakl teatralny zgodnie z ustaleniami Otakara Zicha, którego tezy streściła autorka *Współczesnej refleksji o teatrze*: „Postać aktorska jest znakiem postaci dramatycznej: znakiem ikonycznym, jak byśmy dziś powiedzieli. (...) W aspekcie technicznym aktor tworzy postać aktorską przy pomocy maski, kostiumu, mowy i gry; powstaje w ten sposób twór dwoisty, fizjologiczny i psychologiczny, ale również i struktura znaczeniowa”<sup>36</sup>. Trudno nie zgodzić się z tym stanowiskiem. Trzeba jednak pamiętać, że odczytanie takiej struktury znaczeniowej możliwe jest dopiero, gdy się ona utrwali i poddana zostanie interpretacji. Jeśli zaś jest prawdą, że sytuacja teatralna ma mobilny i ulotny charakter, analiza dzieła scenicznego (w odróżnieniu od dramatycznego) staje się możliwa dopiero wtedy, gdy teatr przestaje być sobą. Gdy utrwala się w formie rytuału.

Jiři Veltruský świadom jest owej mobilności zdarzenia teatralnego. Wskazuje na nią, gdy dostrzega ulotność podmiotu gry, którego chwiejny status ontologiczny umożliwia nawet grę pod nieobecność człowieka. „Odwrotne postępowanie odsłania związek rekwizytu z określonym działaniem przy grze z nieobecnym podmiotem. Powstaje to wtedy, gdy na scenie nie ma aktora, a mimo to akcja nie zatrzymuje się. Z całą mocą ujawnia się wte-

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>34</sup> Jiři Veltruský, *Človek a předmět na divadle*, „Slovo a Slovesnost” 1940, t. VI, s. 154.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 159.

<sup>36</sup> Irena Sławińska, op.cit., s. 203.



dy aktywna siła przedmiotu. Przedmioty na scenie – ewentualnie jeszcze ich mechaniczne poruszanie się, jak np. ruch wahadła zegarowego – wykorzystują naszą świadomość ciągłości działań i wywołują w nas poczucie akcji. Bez żadnego aktorskiego zabiegu rekwizyty rozwijają akcję. Nie są to już narzędzia aktorskie. Odbieramy je jako samorodne podmioty równoważne postaci aktorskiej”<sup>37</sup>.

A więc nie tylko postać aktorska, nie tylko osobowo traktowany podmiot gry spełnia na scenie funkcję instrumentalną. Do kompanii trzeba jeszcze przypuścić przedmioty, a może nawet efekty świetlne czy dźwiękowe. Wiadomo o nich na razie, że doskonale pomagają skoncentrować uwagę na podmiocie gry, któremu służą. Wiemy także, że w pewnych warunkach mogą one same na siebie wskazywać.

Przedmioty lub efekty, o których mowa, posiadają często znaczenie symboliczne: krzyż, gołąbki pokoju, sztandary etc. Ich pojawienie staje się konwencjonalnym znakiem zapraszającym ludzi do wzięcia udziału w dawno wyzwolonym spod władzy teatru: artystycznym, religijnym czy politycznym rytuale. Bywa jednak, że przedmiot, który zwrócił na siebie uwagę, nie posiada żadnego znaczenia. Zawartość emocjonalna, zdobyta przez taki element, bierze się stąd, że stając się obiektem powszechnej uwagi, skupia on w sobie, i jak zwierciadło odbija w stronę siedzących na widowni jednostek, scałkowaną emocję zgromadzenia. Może to trwać naturalnie tylko krótką chwilę. Nie obciążone semantycznie, kulturowo ani symbolicznie elementy szybko trąca swoją moc. Dla jej utrzymania potrzebny jest człowiek, który poruszając się między przedmiotami, zwraca jać na nie uwagę albo ukrywając je, będzie stymulować napięcie. Spośród znanych czynników wywołujących napięcia sceniczne tylko żywy człowiek lub jego atrapa (np. lalka, cień, zaprogramowany mechanizm) może przez długi czas ogniskować emocje widzów.

Jak powiedziałem, zdarza się od czasu do czasu, że człowiek może zostać zastąpiony przez przedmioty. Kompromitujący list pozostawiony na scenie w sytuacji gdy nie wiadomo czy wróci po niego właściciel, czy też wpadnie w niepowołane ręce, może przez kilkanaście sekund utrzymywać napięcie. Ale stymulować go nie będzie w stanie. Stymuluje je człowiek. Bohater, który – jak to już na przykładzie Mazepy opisałem – reguluje napięcia sceniczne, krążąc wokół rekwizytu.

Możliwości wcielania przedmiotów w postać aktorską dostrzegał również Jindřich Honzl. W artykule *Ruch znaku teatralnego* tak pisał: „(...) aktor bywa zazwyczaj *człowiekiem* mówiącym i poruszającym się po scenie, ale istoty aktorstwa nie tworzy fakt, że jest to *człowiek*, który mówi i rusza się po scenie – aktorstwo zasadza się w tym, że człowiek na scenie kogoś *przedstawia*, że *oznacza postać dramatyczną*. Nieważne przy tym, że to jest człowiek. Mógłby to być równie dobrze i kawałek drzewa. Jeśli to drewno będzie się poruszać i jeśli ktoś powie, że można przy pomocy tego kawałka drzewa przedstawić postać dramatyczną, i drzewo może być aktorem”<sup>38</sup>. Przykład Honzla dowodzi, że również i w antyrealistycznym teatrze można z przedmiotem tak wiele funkcji, iż pozostawienie go, upuszczenie, oddanie partnerowi gry lub widzowi stanie się wydarzeniem istotnym, choć nieznane będzie jego znaczenie. Po cóż zresztą zwierzęta czy przedmioty... sama naga scena, określona uprzednio jako przestrzeń gry, może przykuć uwagę, gdy nagle opustoszeje. Fakt, że się na niej nic nie dzieje, może oznaczać śmierć, oczekiwanie albo po prostu wywoływać wśród widzów nieokreślony smutek, niepewność czy nadzieję. Może przykuwać uwagę i budzić emocje.

Taką możliwość dostrzegał również Jan Mukařovský: „I sam aktor, nosiciel akcji dramatycznej, może być, przynajmniej częściowo, nieobecny na scenie – jego rolę przejmuje zaś inny składnik, np. światło (w Burianowskiej inscenizacji *Cyrulika sewilskiego* światło w połączeniu z hukiem burzy wyrażało swymi rozbłyskami i zmianami barwy domyślne

<sup>37</sup> Jiři Veltruský, op. cit., s. 157

<sup>38</sup> Jindřich Honzl, *Pohyb divadelního znaku*, „Slovo a Slovesnost” 1940, t. VI, s. 177.

wzburzenie ludu za sceną – sama scena była opustoszała) albo nawet pusta, nieruchoma scena, która właśnie swą pustką wyrażać może decydujący zwrot w akcji (takie «pauzy sceniczne» stosowali z upodobaniem Moskwiczanie)<sup>39</sup>. Podobny efekt zastosował w swojej inscenizacji *Balladyny* Adam Hanuszkiewicz. Bitwa została tu oddana przy pomocy światła i dźwięku oraz poruszających się po scenie mechanicznych zabawek wojskowych. Nie było człowieka na scenie.

Zatem podmiot, przedmiot albo przestrzeń gry mogą, zwróciwszy na siebie uwagę, skupić emocję zbiorową i wywoływać napięcie wśród widzów. W rozumieniu prażan podmiot gry obejmuje zarówno grające osoby, jak i wchodzące w ich kompetencje przedmioty. W odniesieniu do rzeczy określenie „podmiot” nie zostało jednak szczęśliwie użyte. Uściślając więc terminologię czeskich strukturalistów umówmy się, że mówiąc „postać aktorska” albo „podmiot gry” będę miał zawsze na myśli człowieka spełniającego instrumentalne funkcje. Dla przedmiotów występujących w tej roli zachowam określenie obiektów, lub po prostu „przedmiotów gry”. Terminem **instrument gry** będę się zaś posługiwał, aby wskazać jakikolwiek: *złożony lub prosty, żywy czy też martwy, twórczy bądź podporządkowany, słowem – podmiotowy albo przedmiotowy element teatralny, występujący w funkcji instrumentalnej*.

Pojęcie „postaci aktorskiej” żywot swój rozpoczęło jeszcze u Otakara Zicha. Na niego też będą się powoływać późniejsi badacze. Postać aktorską można określić jako dwustronną strukturę znaczeniową. Żywy człowiek, którego nazywa się aktorem, stanowi o zasadzie wiązania się znaków teatralnych i jest – jako postać – ich ostateczną formą. Przemiana aktora polega na tym, że zwracając uwagę na swoje zachowanie, a więc działając autotelicznie, staje się on znakiem samego siebie. Znakiem, w którym przez postać aktorską można rozumieć jego właściwości związane z planem wyrażania (signifiant), z bohaterem zaś (postacią dramatyczną – w terminologii Zicha) łączyć te, które odpowiadają treści (signifié).

Semiologiczny klucz, którym – ze względu na jego precyzję, jak i wyjątkowe osiągnięcia praskich strukturalistów w domenie teorii teatru – posłużyłem się dla wyabstrahowania specyfiki żywego aktora uwikłanego w spór o własne istnienie, pozwala określić jego cechy jako osoby komunikującej i struktury znaczącej. Kiedy jednak mowa o aktorze w teatrze, należy ostrożnie posługiwać się semiologiczną terminologią. Abstrahuje ona bowiem od specyficznych cech opisywanego przedmiotu i sprawia, że miast mówić o artyście scenicznym w szczególności, rozprawia się o nadawcy komunikatów w ogóle. Toteż mówiąc o teatrze, korzystam nieraz z semiologicznych ustaleń, niechętnie jednak używam terminu „znak”. W to miejsce wolę wprowadzić mniej obciążone określenie „element”.

Rzecz w tym, że mówiąc o teatrze w kategoriach, semiologów, zakłada się istnienie zwrotnej relacji poznawczej między stroną aktorów a widzami. Sądzę tymczasem, że o zawartości intelektualnej dzieła teatralnego nie można mówić w ogóle wtedy, gdy spektakl się spełnia, a zatem jedynie realnie istnieje. Zjawisko teatralne zdaje się bowiem adresowane do podsemantycznych receptorów człowieka. Wywiera wpływ na jego emocje i w efekcie narzuca mu instrumenty, których istotą jest ogniskowanie emocji zbiorowej, a wtórną cechą dopisane im później znaczenie. Znaczenie jest ze swej istoty trwałe i dlatego przedmioty oraz podmioty, które zrosły się z jakąś treścią, funkcjonują w ramach powtarzających się rytuałów. One tylko mogą zostać poddane interpretacji znaczeniowej. Można rozprawiać o motywach postępowania ich koryfeuszy: agitatorów, których cechy są moim zdaniem identyczne z opisaną przez prażan postacią aktorską. Teatralny byt, który staram się określić, odróżnię więc, nazywając go **postacią sceniczną**. Mówiąc słowami profesora Zbigniewa Raszewskiego, jest to owa żywa istota, stworzona dla sceny na obraz i podo-

---

<sup>39</sup> Jan Mukařovský, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, (w:) *Wśród znaków i struktur*, tłum. Józef Mayen, Warszawa 1970, s. 352–353.

bieństwo człowieka, która przecież nie jest człowiekiem. To ów Hamlet, który żył tysiąc razy w najrozmaitszych wcieleniach. Posługując się ciałem Oliviera, Gielguda, Vojana czy Holoubka, za każdym razem żyjąc najprawdziwszym biologicznym życiem, był niezmiennie tą samą istotą.

Nawet stojący konsekwentnie na gruncie znakowej i tylko takiej analizy spektaklu Piotr Bogatyriew zauważył, że „jedynym żywym podmiotem jest w teatrze aktor. Mimo że aktor kostiumem wyraża godność królewską, chodem – cechę starości, swym językiem to, że gra cudzoziemca itd., mimo to wszystko widzimy w nim nie tylko system znaków, ale także żywą istotę. Że jest tak istotnie, najlepiej widać w sytuacjach, gdy widz obserwuje na scenie człowieka sobie bliskiego, na przykład gdy matka ogląda syna grającego króla, brat – brata występującego w roli diabła itp. To szczególne rozdwojenie artystyczne stanowi wielki efekt teatralny w teatrze ludowym, gdzie widzowie dobrze znają aktorów. To samo rozdwojenie przeżywa i widz, gdy widzi w różnych rolach tego samego aktora, którego już długo zna ze sceny. W mniejszym stopniu odczuwa to widz także wtedy, gdy widzi aktora po raz pierwszy”<sup>40</sup>.

Wynika stąd, że wielka gwiazda aktorska ma dużo mniejsze szansę wywoływania napięcia emocjonalnego wśród widzów niż artysta nikomu nie znany. Wrażenie bowiem, jakie wywarłe zostaje na widzach, polega na nagłym pojawieniu się w blasku rampy postaci scenicznej, która jest kimś ewidentnie innym od konkretnego aktora lub wyobrażonego bohatera. Doznanie teatralne sprowadza się zatem do wątpienia w realność postaci, o której nie wiemy, czy jest snem czy jawą. Doznanie to nie jest możliwe wtedy, gdy widz będzie niewzruszenie pewien, że nie ogląda na scenie ani Hamleta, ani żadnego cudu, lecz na przykład: wybitnego artystę, dyrektora dramatycznego i prezesa SPATiF-u Gustawa Holoubka. Albowiem, jak powiedział Bogatyriew: „podwójne rozumienie roli podkreśla, że grającego aktora nie można utożsamiać z przedstawianą postacią, że nie możemy stawiać znaku równości między aktorem i postacią, którą gra, że kostium, maska i gest aktora są tylko znakiem znaku osoby przez niego przedstawianej”<sup>41</sup>.

Zatem niepewność widza co do realności aktora bierze się stąd, że nie może on stawiać znaku równości między bohaterem a postacią sceniczną, ani też utożsamiać postaci scenicznej z aktorem, z konkretną, być może skądinąd znaną osobą fizyczną.

Istnieje więc jakaś różnica między postacią sceniczną a strukturą znaczącą, którą nazwano postacią aktorską. Nie działając po to, aby komunikować ludziom jakieś treści, którą to funkcję imputowali prażanie postaci aktorskiej, postać sceniczna nie dąży też, tak jak rytualny agitator, do utrwalania jakichkolwiek treści. Nie wymagając od uczestników żadnych działań, nie żąda, byśmy cokolwiek zapamiętywali. Nie tworzy symboli ani znaków, nie stara się ukształtować rytuału. Powracam więc do dystynkcji kantowskiej. Aktor jako człowiek może być interesowny, może chcieć się podobać, wymagać uwielbienia. Publiczność może też na coś liczyć. Jednak działania sceniczne są nie tylko ograniczenie w przestrzeni, ale i skończone w czasie. Od ludzi wymaga się, by doznali przeżycia teatralnego, lecz nie żąda się od nich, by utrzymali na stałe afektowany stosunek do świata. Nie żąda się tu żadnych trwałych deklaracji. Różnicę tę dostrzec można nawet obserwując działania widzów, którzy swoją obecnością warunkują wprawdzie działania aktorów, ale – gdy mają do czynienia z postacią sceniczną – uczestniczyć poprzez modlitwę czy okrzyki nie muszą ani nawet nie powinni.

Postać sceniczna, na którą tak samo jak na postać aktorską zwrócił uwagę jej twórca, czyli inicjator gry, w odróżnieniu od politycznego czy religijnego agitatora, na którego zwraca uwagę rytualny koryfeusz, podkreśla fakt, że gra i nie ukrywa chwilowości swoje-

---

<sup>40</sup> Piotr Bagatyriew, *Znaki teatralne*, (w:) *Semiotyka kultury ludowej*, tłum. Zygmunt Saloni, Warszawa 1975, s. 114.

<sup>41</sup> Loc. cit.

go istnienia. Daje to widzom do zrozumienia, grając na kontrze i zwracając się do publiczności na stronie. Recytuje z proscenium i przyjmując owacje na tle spadającej kurtyny. Jeśli więc o agitatorze (postaci aktorskiej) powiem, że zapośrednicza teleologiczną, a zatem znaczącą, więź emocjonalną w zgromadzeniu, o postaci scenicznej mówić trzeba jako o zwracającym uwagę na autoteliczność swych działań (gry) i akcentującym tymczasowość swojego istnienia żywym instrumencie gry, który zapośrednicza wśród widzów więź emocjonalną.

Uświadomiwszy sobie, że podmiot gry stanowi osobowy, a przedmiot gry rzeczowy przypadek instrumentu gry, że mogą się one wymieniać funkcjami, których inicjatorem może być aktor bądź nie utożsamiający się z postacią sceniczną aranżer (reżyser teatralny), można przyjąć, że wyabstrahowana w Pradze postać aktorska zawiera w sobie całą kategorię postaci scenicznej, na dodatek jej znaczeniową interpretację. Skoro zaś interesuje mnie mechanika i status bytowy dzieła scenicznego tylko w momencie jego aktualizacji, to nie powinien dziwić fakt, iż tę semantyczną nadwyżkę z uporem odrzucam. Powiem zatem, że:

**Instrument gry** obejmuje podmioty i przedmioty. Jest więc prawie dokładnym odpowiednikiem praskiego „podmiotu gry”. Instrumentem gry może być żywa istota, przedmiot, czynność lub zjawisko, jednym słowem element teatralny, to jest taki fragment rzeczywistości, który zostanie wyrwany z właściwego mu otoczenia i ukonstytuuje fizycznie oddaloną od miejsca, spotkania aktorów z widzami przestrzeń gry. Narzuciwszy uwadze zgromadzonych swą obecność, instrument gry zwróci na swoje czyny uwagę, a przeto zapośredniczy grę i napięcie emocji między sobą a przytomnymi tej operacji widzami.

Pojęcie podmiotu gry wyraża semantyczną interpretację przekazu słownego lub graficznego, który dotyczy jakiegoś osobowego instrumentu gry. Zawiera się w nim postać sceniczną i postać gry. Postać **sceniczną**, w odróżnieniu od praskiej „postaci aktorskiej”, nie podlega interpretacji znaczeniowej, lecz zapośrednicza emocjonalną więź wśród widzów niepewnych co do rzeczywistości istnienia aktora na scenie. **Postać gry** natomiast to jakikolwiek człowiek, który spełnia na scenie funkcję instrumentalną. Bywa, że postaci gry to statysci lub nawet widzowie, jeśli inicjatorowi gry udało się zwrócić na nich uwagę publiczności. Charakterystycznego przykładu aktywizowania widzów może dostarczyć adaptacja *Ameryki* Franza Kafki, którą na Scenie 61 Teatru Ateneum inscenizował Jerzy Grzegorzewski. W trakcie spektaklu toczącego się na małej scenie teatru otwierano drzwi do hallu akurat w chwili, gdy przechodzili tamtędy widzowie opuszczający teatr po zakończeniu spektaklu na dużej scenie. Stosując ten nieco happeningowy chwyt, Grzegorzewski niespodziewanie przemianowywał kuluary teatru w przestrzeń gry i sprawiał, że publiczność jednego spektaklu pełniła funkcję statystów, ilustrując tłum portowy potrzebny w innym spektaklu.

Przedmiot czy też obiekt gry to rzecz spełniająca funkcję instrumentalną. Nie ma w nim także owej semantycznej nadwyżki, którą zawiera kategoria podmiotu gry. Wśród przedmiotów gry rozróżnić można **składniki sceniczne** (rekwizyty) oraz **składniki gry**, to jest czynności i zjawiska pełniące funkcję instrumentalną.

Tak więc to nie aktor, lecz instrument gry jest, owym czynnikiem, który zawiera w sobie istotę teatralności. Ale czy on jest człowiekiem? Czy też teatr jest jakąś nieludzką maskaradą przedmiotów? W sprzyjających okolicznościach człowieka może zastąpić na scenie jakiś, jak powiada Gouhier, „nabrzmiały historycznością akcji” przedmiot gry (składnik sceniczny albo składnik gry). W innych postacią sceniczną albo postacią gry będzie występować w roli instrumentu gry. Ale niezależnie od sytuacji instrument gry, który działa w sposób planowy i rozsądny, który komponuje swoje czynności, musi być kierowany przez istotę rozumną. A ona chyba jest człowiekiem. Mówię chyba, gdyż istotą teatru jest także i to, że aranżer sytuacji scenicznej, którego nazywam **inicjatorem gry**, do końca pozostaje nieznanym. Czasem odsłania się w programie lub podczas końcowej owacji. Czasem wystę-

puje także jako aktor na scenie, na której spełnia funkcję postaci scenicznej lub postaci gry, i można go utożsamić wtedy z postacią aktorską, ale czasem... Kim są ci, co organizują tysięczne agitacje widowiskowe o charakterze religijnym albo politycznym? Czy to przedmioty, ludzie, reżyserzy, herosi, diabli czy bogowie?

Odpowiedź nie jest prosta. Nastawiona na wywoływanie emocji zbiorowych kompozycja teatralna odsłania sens. Ale poza tym sensem ukryta jest irracjonalna tajemnica. Trzeba na nią natrafić, poszukując uniwersalnych praw rządzących teatrem. Wtedy bowiem odsłania się jego bliski związek z agitacjami widowiskowymi, z manifestacjami i rytuałami. Spektakle sceniczne, które spełniają artystyczne konwencje, zacierają niektóre tajemnice sensu stricte teatralne, po to by poruszać widza na przykład dramatycznymi konfliktami. Wtedy mniej nas dotyczy problem statusu bytowego instrumentu gry. Wiemy, że często się zdarza, iż inicjatorem gry jest aktor. Możemy zatem analizować spektakl w racjonalnych kategoriach i stwierdzić, że postać aktorska tożsama z postacią sceniczną poddała nam pod rozwagę określone problemy. Prawie zawsze znamy inicjatora gry nieobecnego na scenie z imienia i nazwiska, i wolno nam interpretować styl jego myślenia teatralnego. Na koniec wiemy, iż bardzo rzadko się zdarza, by przedmioty gry pełniły równie dobrze rolę instrumentów, jak postaci sceniczne. Czynnikiem różnicującym jest właśnie element podmiotowości (scil. swobody improwizacyjnej) pozostawionej aktorom przez reżysera. Obiekty gry muszą zazwyczaj korzystać z pomocy postaci scenicznych. To wszystko prawda. Abstrahując jednak od psychicznych doznań, swobody manewru improwizacyjnego, późniejszych ocen moralnych i analiz semantycznych, trzeba stwierdzić, że stricte teatralne sposoby przetwarzania realnych ludzi i rzeczywistych obiektów w instrumenty gry są identyczne.

## ŚWIATŁA RAMPY

Przyzwyczajiliśmy się do sceny pudełkowej. Do teatru z kurtyną i widowni z łozami. Tutaj nawet podczas najgorszego przedstawienia najgłupszej w świecie sztuki trudno się nudzić. Pozostaje zawsze rozglądanie się po widowni, spotkanie znajomych. A jeśli jeszcze teatr ma łoża... Można, nie zwracając na siebie uwagi, wyjść lub przespacerować się do toalety. Albo do bufetu. Wiadomo przecież, że w bufetach eleganckich teatrów sprzedają najlepsze, niedostępne gdzie indziej piwo. Czasem także ptasie mleczko tam bywa! Nie dziw przeto, że co zapobiegliwsi ajenci montują nad kontuarem monitorki. Pozwalają one znudzonemu widzowi udowodnić narzeczonej, że nic nie stracił z przedstawienia. No, a potem jest jeszcze przerwa. Zdecydowanie najmilsza część wieczoru. Prezentujemy wtedy pracowicie komponowane kreacje i porównujemy je z innymi. Wspólnie tworzymy stołeczny szyk.

Przeciętny widz teatralny, trudno się co do tego oszukiwać, nie ma zbyt wysoko rozwiniętych potrzeb estetycznych. Bez sztuki świetnie można żyć. W każdym razie bez tej, do której wstęp toruje się drogami biletami, bez tej, w świątyni której wypada pojawić się w niedzielę. Jeśli więc chodziliśmy, chodzimy i będziemy do teatru chodzić, to zapewne umiłowanie piękna nie jest tu głównym powodem. Gdyby tak było w istocie, nie unikaliby teatru estetycy i nie przychodziliby doń ludzie, którzy nigdy w życiu strofy poezji bez przymusu nie przeczytali. Lecz właśnie oni do teatru chodzą.

Tych, którzy bywają na artystycznych częściach akademii, gdzie oglądają swych znajomych na scenie. Tych, którzy puszczaają wianki na Wiśle i chętnie maszerują w pochodzie pierwszomajowym, a potem uczestniczą w procesji Bożego Ciała. Tych wszystkich statystyki teatralne nie obejmują. Bez straty zresztą, bo łącznie z tymi, co nie zniżają się do uczestnictwa w święcie „Trybuny Ludu”, ale za to bywają na kiermaszach książki, na sympozjach lub zebraniach, czy też w końcu spotykają znajomych w teatrze – taka lista frekwencyjna obejmowałaby pewnie wszystkich zdrowych obywateli.

Te wszystkie imprezy, którym z beztroską dezynwolturą nadaję miano teatru, charakteryzuje skupianie się ludzi wokół miejsc wyróżnionych i dostojnych. Wokół estrady, gdzie tańczy zespół ludowy, a potem recytuje Siemion, wokół stolika, gdzie pisarz rozdaje autografy czytelnikom, którzy, choć może dotąd nigdy o nim nie słyszeli, teraz kupują książeczkę, by stanąć oko w oko, a może nawet uścisnąć dłoń prawdziwego literata. Skupiamy się wokół katedr i trybun, wokół ambon i tysięcznych scen. Patrzymy na te miejsca podwyższone, miejsca rozjaśnione, sami maleńcy, pozornie czym innym zajęci, a jednak oscylujący stale wokół przestrzeni emanującej tajemnicą. Wiemy o tym, że granic jej nie wolno nam przekroczyć, że dostają się tam tylko wybrani – mający odwagę i umiejętność poruszania się w rejonach mistycznego świata, który zaczyna się za krawędzią rampy. Przyciągająca siła zjawiska teatralnego zawarta jest bowiem w narzuconej zbiorowości fascynacji uświęconym miejscem: wysokim, światłym i potężnym, z którego narzuca się naszej uwadze obiekty aspirujące do powszechnej akceptacji. Zaobserwowane zjawisko można łatwo empirycznie sprawdzić i przykładowo opisać. Jeśli jednak chcemy zrozumieć jego istotę, musimy abstrahować na chwilę od jedynie nam znanej rzeczywistości histo-

rycznych przemian. Musimy wyjaśnić, czy istnieją jakieś stałe reguły wyróżniania strefy „tabu”. Przestrzeni, którą Francuzi określają jako „lieu théâtral”.

Dążąc do określenia przestrzeni teatru „en rond” i nie znajdując w nim równie silnych, jak we „włoskim” teatrze, granic między widownią a sceną André Villiers tak pisze: „Publiczność bezbłędnie wyczuwa to, co się do niej zbliża, albo przeciwnie, to, co się od niej oddala. Związane z użyciem światła przemiany geometryczne, poszukując efektów kontaktu i dystansu, nadają znaczenia delikatnym odcieniom stosunków między widzem a aktorem, i wszystkim sugestiom narzucanym przez przestrzeń – rozciągniętą tak, aby w nią wprowadzać widza, lub ograniczoną o wielkość gry, prowadzonej w wyobrażonym obszarze”<sup>42</sup>. Działalność teatralną charakteryzuje wyróżnienie w **miejscu spotkania** widzów i aktorów specyficznej **przestrzeni gry**. Powiada Villiers: „Chcąc trzymać się niezbędnych wyznaczników scenograficznych trzeba by zatem określić praktycznie przestrzeń teatru arenowego jako – potencjalną i nie posiadającą materialnych granic – która odciska na ziemi ślad otaczający przestrzeń, gry”<sup>43</sup>. Inaczej mówiąc: – zwracając na siebie uwagę, element teatralny przeistacza się w instrument gry, który odciskając się w miejscu ukazania, uwidacznia granicę oddzielającą przestrzeń gry od pozostałego obszaru. Granicę tę określa materialnie z jednej strony **krawędź kontaktu** emocjonalnego pomiędzy oglądającymi a oglądanymi, z drugiej zaś **bariera dystansu** psychicznego. Granice te naturalnie wzajemnie się dopełniają i budują w miejscu spotkania psychofizyczną **strefę napięcia**.

Strefa napięcia – ktoś jej nie zna? Wykorzystuje ją ksiądz, chowa się za nią polityk, ukazuje ją aktor, a w widzu jej bliskość budzi atawistyczne odczucie tremy. Nawet najbardziej wykształcony, ale pozbawiony teatralnego instynktu człowiek nie jest się w stanie oprzeć wrażeniu, że gdyby stanął w wyróżnionym miejscu, spłonąłby w jednej chwili lub zapadł się pod ziemię, słowem: stałoby się coś strasznego. Mało który laik zdobędzie się też na przekroczenie scenicznego progu przy sali wypełnionej po brzegi.

Pozostaje zupełnie obojętne kim jest ten ktoś, kto uobecnia grozę. Może to być człowiek kreujący się na symbol władzy. Może to być animowany zmyślnie posąg obrazujący boga. Głos. Grom. Światło lub jakieś inne zmonumentalizowane zjawisko. Albowiem nie w rzeczy samej czy w równie jak rzecz dalekim animatorze zawiera się siła i strach. Ów strach, który jest ceną poczucia bezpieczeństwa, zawarty jest w napiętej antynomii psychicznego dystansu i kontaktu emocjonalnego. „Niezależnie od właściwych sobie funkcji wszystkie elementy teatralne wkraczają w generalny system kontaktu i dystansu: w sferę dźwięku, muzycznego otoczenia, rozplanowania sprzętów i elementów gry...”<sup>44</sup> Jeśli celem sytuacji teatralnej jest skupienie w instrumencie gry emocji zbiorowej, która zdolna jest zunifikować rzesze, to napięcie, jakie w tym celu inicjator gry musi wywołać, nie ukształtuje się bez fizycznych nośników.

Czy w takim razie trzeba mówić o związku spektaklu teatralnego z istnieniem architektonicznie utrwalonej dystynkcji między sceną i widownią? Czy można mówić o obowiązujących zasadach ograniczania przestrzeni gry? Współcześnie współwystępują przynajmniej dwa typy relacji między sceną a widownią. Utrwalony w dziewiętnastowiecznej tradycji typ teatru „włoskiego” czy pudełkowego, który Etienne Souriau nazwał **kubicznym**, oraz nawiązujący do antycznych wzorów typ teatru arenowego, sceny centralnej, nazywany przez autora słynnego artykułu *Le cube et la sphère* – **sferycznym**.

Historia teatru zna wiele technicznych sposobów oznaczania krawędzi kontaktu. Miewała ona charakter przestrzenny (różnica poziomów, rów, proscenium) i wizualny (zasłonięcie przestrzeni gry kurtyną, zróżnicowanie oświetlenia sceny i widowni początkowo przy pomocy rampy, później zaś przy wykorzystaniu elektrycznych reflektorów). Zwraca-

<sup>42</sup> André Villiers, *Le scène centrale, esthétique et pratique du théâtre en rond*, Paris 1977, s. 98.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 99.

no też na nią uwagę przy pomocy środków akustycznych (np. gong). Rozwój środków technicznych wpływa też na dzisiejszą dynamizację przestrzeni gry. Dzięki systemom zapadni, wielopoziomowych podestów, ruchliwości światła koncentrującego uwagę pogrążonej w ciemności widowni gra może się toczyć w coraz to innych miejscach, zaskakując widza nieoczekiwanym przeistoczeniem w przestrzeń gry miejsc początkowo traktowanych jako terytorium spotkania.

W swojej najnowszej książce, ukazującej estetyczne i praktyczne uwikłania teatru sferycznego, André Villiers poddaje uważnej egzegezie scenę centralną. Pokazuje, jak wyłoniła się ona na skutek kolejnego odrzucania granicznych słupów sceny pudełkowej. Jednym z głośniejszych i najmocniej obciążonym ideologią artystyczną krokiem na tej drodze był bunt przeciw rampie. Jej obecność lub nieobecność określa zdaniem Villiersa „zasadę uczestnictwa, rodzaj relacji między salą i sceną”<sup>45</sup>. – Precz z rampą! – wołali wizjonerzy czasu Wielkiej Reformy Teatru. I padła ona w istocie, a wkrótce po niej padła kurtyna, padł próg sceniczny i rozpadła się scena pudełkowa. Koniec sceny kubicznej zbiegł się w czasie ze zdecydowanym zwycięstwem teatru spontanicznego nad kreacyjnym. Typ teatru, w którym usidlano autorską ideę bohatera, przegrał w konfrontacji z modelem, w którym przedmiotem zabiegów są widzowie.

„Ognista zapora pada w tym samym czasie, gdy gra zwraca się w stronę sali i kiedy poszukuje się nowej komunii teatralnej”<sup>46</sup>. Nie ma już rampy, nie ma pudełkowej sceny, ale gdy staramy się określić przestrzeń gry w teatrze arenowym, z braku progu scenicznego i kurtyny powrócić trzeba znów do światła. Do tego samego światła, które konstituowało w swoim czasie efekty dostarczane przez rampę. „Technika oświetleniowa wkracza w pierwszej linii w grę kontaktu i dystansu, i daje jej przejmującą ilustrację. Światło służy nie tylko do rozjaśnienia aktorów, do wywoływania atmosfery, do stwarzania klimatu uczuciowego. W teatrze arenowym musi ono jeszcze ustanowić właściwą relację między płaszczyzną sceny a salą, poprzez właściwy związek oświetlenia sceny i widowni. Zmieniając kąt oświetlenia (...) wydobywa się lub ogranicza smugę cienia między salą i sceną”<sup>47</sup>. A więc przeszły rewolucje artystyczne, ale czy coś się naprawdę zmieniło? Czy powyższy opis nie przypomina pochwały rampy, o której Wiktor Hugo mówił: „że ta ognista zapora, która oddziela salę od sceny, była granicą realnego i idealnego”<sup>48</sup>.

Jeszcze rampa nie zginęła, póki my żyjemy! Granica sceny i widowni, owa strefa ‘napięcia musi uzewnętrznić się fizycznie w postaci kurtyny, rowu, chodnika, schodów, a najlepiej jakiejś świetlistej – „rampy”. Oczywiście nie będzie zawsze taka sama. Nie będzie podświetlała obiektów koniecznie z dołu. Poświeci z góry lub z boku, ale nie zgaśnie. Traktowana jako kategoria czysto pojęciowa i występująca pod wieloma postaciami „rampa” jest wzorem strefy napięcia. Wyznacza ona zasadniczy moduł gry scenicznej, który zależnie od stylistyki i epoki rozmaicie się materializuje.

Wyznaczona przez paradygmat „rampy” strefa napięcia staje się nośnikiem scenicznych napięć, na które składają się: stymulowany przez barierę dystansu („koturny”) **efekt wyolbrzymienia** i wywoływany przez krawędź kontaktu („maska”) **efekt zaskoczenia**. Podobnie jak postać sceniczna staje się nośnikiem „maski”, tak samo przestrzeń gry wciela paradygmat „koturnów”. „Rampa” zaś łączy cechy „maski” i „koturnów”, sprawia, że w miejscu spotkania zmaterializować się może osobowy lub bezosobowy instrument gry.

Stosowane przeze mnie metafory mają na celu przybliżenie koniecznych cech zjawiska teatralnego. Odnoszą się one jednak do konkretnych etapów historycznego rozwoju sceny. Za Etienne Souriau sprowadzić je można do opozycji antycznego modelu sceny arenowej,

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 40.

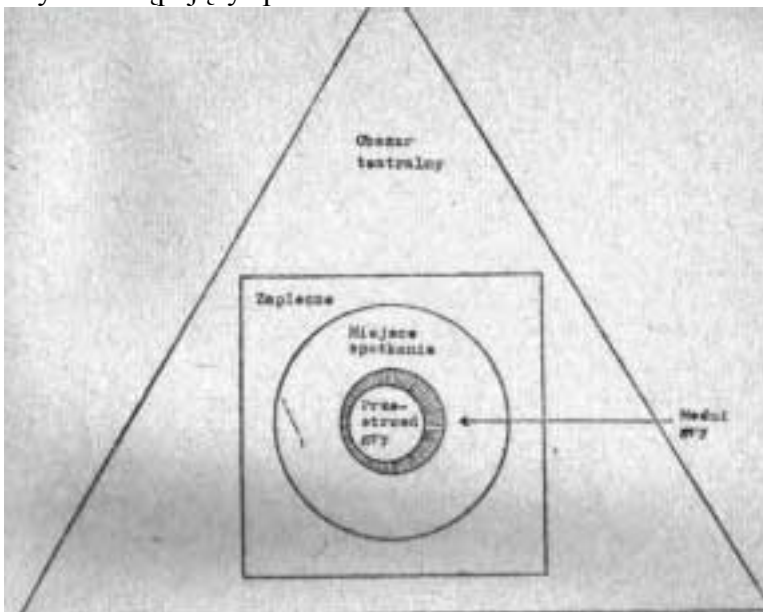
<sup>47</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 36.

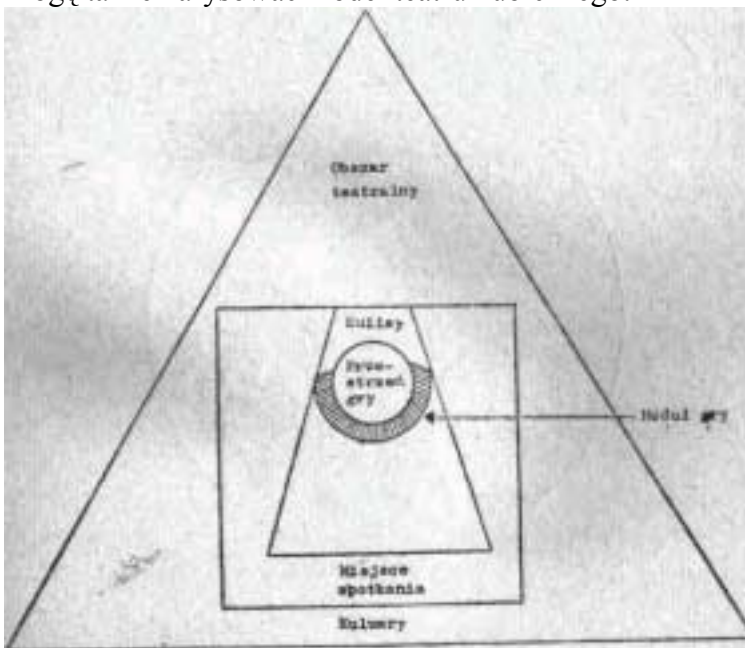


centralnej, „en rond”, czyli sferycznej, oraz upowszechniającej się od renesansu aż po naturalizm sceny pudełkowej, „à l’italienne” określonej jako kubiczna.

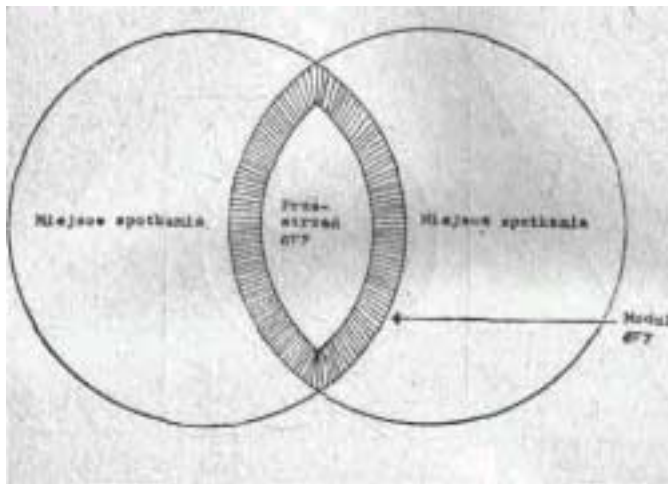
Posługując się wprowadzoną dotąd terminologią mogę wyobrazić graficznie model sferyczny w następujący sposób:



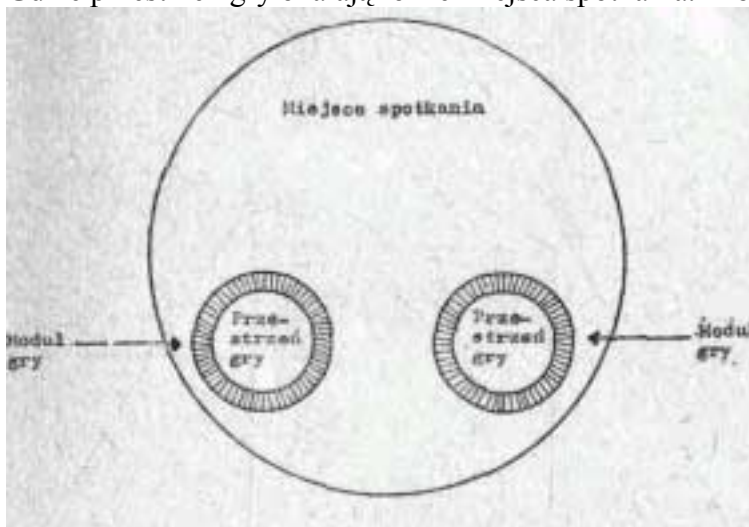
Mogę także narysować model teatru kubicznego:



Trudno rozstrzygnąć, czy te dwa modele wyczerpują możliwości inicjatyw twórczych artysty scenicznego. Teoretycznie można wyobrazić ich sobie wiele. Choćby:



Gdzie przestrzeń gry okalają różne miejsca spotkania. Albo:



gdzie w miejscu spotkania zawierają się liczne przestrzenie gry. Ale czegoś podobnego, mimo prowadzonych w tym kierunku eksperymentów Andrzeja Pronaszki czy Waltera Gropiusa, historia jeszcze nie zanotowała. Zdaje mi się jednak, że ‘nie sposób pozostawać w teatrze, jeśli się naruszy strukturę **modułu gry**. Strukturę, która najogólniej rzecz biorąc, sprowadza się do powiązania w przestrzeni gry elementów wyrwanych z miejsca spotkania. Ktokolwiek zatem nie tyle reformuje, co znosi zasadę stratyfikacji przestrzeni, ten – jak na przykład Grotowski w obecnej fazie swych eksperymentów – narusza budowę modułu gry i znajduje się poza teatrem. Wiedzą o tym współcześni inscenizatorzy, którzy raczej nie dążą do likwidacji modułu gry, lecz poszukują jego optymalnej formy.

Od czasu spopularyzowania idei teatru otwartego liczni praktycy teatru poszukują sposobów zbudowania idealnej strefy napięcia, idealnej „rampy”, idealnej relacji sceny i widowni, umożliwiającej różnorodne doświadczenia sceniczne. Projekty takie wykonywał między innymi związany z teatrem Erwina Piscatora inżynier Gropius. Stworzył on nigdy nie ucieleśnioną wizję „teatru totalnego”. W Polsce o teatrze jedności przestrzennej marzył Andrzej Pronaszko. Dążył on do zmiany stosunków między publicznością i aktorami. Pragnął umożliwić teatrowi pełne oddziaływanie na widza. Umożliwić skoncentrowanie uwagi zebranych poprzez eliminację wszystkich rozpraszających czynników pobocznych. Opracował więc Pronaszko projekt teatru symultanicznego (ruchomego), który to teatr miał – będąc odwróceniem zasady teatru arenowego (obrotowa widownia znajdowała się pośrodku przestrzeni scenicznej) – maksymalnie zintegrować widzów i aktorów. Ten nieco fantastyczny projekt także nie doczekał się realizacji. Ale zagadnienie kształtu przestrzeni teatralnej nadal nurtowało praktyków i teoretyków.

Teoretycznych uściśleń doczekała się ta problematyka w roku 1948, kiedy to Pierre Sonrel referatem zatytułowanym *Sale do zbudowania* rozpoczął dyskusję architektów i praktyków na temat kształtu teatrów, które należy wznieść i – jako że dyskusja odbywała się tuż po wojnie – odbudować. Czytamy tam między innymi: „Możliwym do osiągnięcia celem tworzenia obchodów dramatycznych jest połączenie dwóch światów: mitycznego i realnego. Wydaje mi się, że wspólną orientację wszystkich architektur można obecnie odnajdywać w poszukiwaniu granicy kontaktu (le front de contact – podkr. moje: A.T.K.), przy pomocy której można przenosić emocje z jednego planu na drugi, z grupy odprawiających do grupy przyjmujących (jeśli się dostrzeże, że widzowie i aktorzy uczestniczą wszyscy w obchodach)”<sup>49</sup>.

Jest rzeczą charakterystyczną, że dokonanie tego rodzaju uogólnienia staje się możliwe z punktu widzenia ortodoksyjnie spontanicznej teorii teatru. Rozumiejąc, że z teatrem mamy do czynienia wtedy i tylko wtedy (ale nie zawsze wtedy), gdy dochodzi do relacji między aktorem a widzami, Sonrel używa swobodnie w odniesieniu do opisywanego zjawiska terminologii religijnej, nazywając widzów „przyjmującymi komunie”, aktorów – „odprawiającymi mszę” (celebransami, oficjantami), spektakl określając zaś jako „uroczyste obchody” (celebrację). W dyskusji, jaka rozpełtała się po omawianym referacie, jego autor jeszcze wyraźniej sprecyzował swój pogląd, mówiąc: „Teatr jest świętem, obchodami, wykonaniem czegoś”<sup>50</sup>.

Problem krawędzi kontaktu jest jednym z centralnych zagadnień dla określenia charakteru przeżyć, których w teatralnej sali inicjator gry pragnie udzielić widzom. Kurtyna, rampa, próg sceniczny lub inne jeszcze techniczne sposoby oddalenia przedmiotów spotykanych na co dzień sprawiają, że dostrzegamy w nich cechy, które w kontakcie bezpośrednim uciekają naszej uwadze.

Analizując kategorię dystansu (czytaj: oddalenia) psychicznego jako czynnik sztuki i podstawę estetyki Edward Bullough pisał: „W konsekwencji to spojrzenie z dystansem na rzeczy nie jest i nie może być naszym normalnym spojrzeniem na świat. Doznania z reguły zwracają się ku nam tą samą swoją stroną, mianowicie tą, która ma najmocniejszą praktyczną siłę przyciągania. Zazwyczaj nie jesteśmy świadomi tych aspektów rzeczy, które nie dotyczą nas bezpośrednio i praktycznie, i najczęściej nie jesteśmy świadomi tych wrażeń, które są poza naszym własnym «ja», będącym pod wrażeniem. Nagłe ujście rzeczy z ich odwrotnej, normalnie nie zauważanej strony, spada na nas jak rewelacja, a takie rewelacje są właśnie rewelacjami Sztuki. W tym najogólniejszym sensie Dystans jest wyznacznikiem wszelkiej Sztuki”<sup>51</sup>.

Zdaniem Bullougha: „Dystans pojawia się między naszą jaźnią a afektami, jeśli przez afekty rozumie się coś, co cielesnie lub duchowo oddziałuje na naszą istotę, jak na przykład: doznania, postrzeżenia, stany emocjonalne lub idee. Można zatem często utożsamiać doznanie Dystansu z konkretnymi przedmiotami, będącymi źródłem takich afektów. (...) Powodując oddalenie się od praktycznych stron przedmiotów i od naszego praktycznego nastawienia do nich. Dystans ma aspekt negatywny, hamujący, jego strona pozytywna odsłania się jednak, gdy przetwarza doznania na nowych podstawach stwarzanych przez hamujące działanie dystansu”<sup>52</sup>. Toteż kiedy w teatrze jakiś element wkroczy w światła rampy i ukonstytuuje się jako instrument gry, niemożliwy się staje dotychczasowy, bezpośredni, poznawczy kontakt między podmiotem percypującym a obiektem powszechnej uwagi. Hamujące czynniki dystansu dostarczają jednak podstaw do nawiązania zbiorowego kon-

---

<sup>49</sup> Pierre Sonrel, *Les salles à construire*, (w:) *Architecture et dramaturgie*, Paris 1950, s. 107.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>51</sup> Edward Bullough, „*Psychical Distance*” as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, (w:) *Aesthetics*, London 1957, s. 95.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 95.

taktu instrumentu gry z całym zgromadzeniem, a także do zapośredniczenia przez ten instrument emocjonalnej więzi między obecnymi. Tę formę relacji instrumentu gry z tłumem określe mianem **kontakt z hieratyzowanego**.

Rozważając kategorię dystansu w jej różnorodnych uwikłaniach estetycznych, Edward Bullough dostrzegł również techniczne sposoby budowania bariery dystansu. Przykłady, którymi się posługuje, dotyczą głównie rzeźby i malarstwa, to jest tych sztuk, które podobnie jak teatr konstytuując się w przestrzeni, przestrzeń artystyczną muszą sobie przysposobić. Bullough obserwuje dystansujący efekt ramy obrazu (por. rama sceniczna), zwraca uwagę na rolę piedestału (por. podesty), który wydobywa rzeźbę ze wspólnego dla niej i dla widza kontekstu przestrzennego. Nareszcie dostrzega sceniczne techniki wywoływania dystansu psychicznego. Pisze: „Lecz jako przeciwieństwo pomieszenia z naturą inne cechy prezentacji scenicznej wywierają odwrotny wpływ. Takimi są podstawowe środowisko teatralne, ukształtowanie i kompozycja sceny, artystyczne oświetlenie, kostium, reżyseria i charakteryzacja, jak również język, szczególnie wiersz”<sup>53</sup>. Zdaniem Bullougha: „trudno przecenić znaczenie efektu dystansującego. Każdy bowiem rodzaj intencjonalnego zorganizowania wzmacnia dystans przez wyróżnienie przedmiotu z chaotycznych form aktualnego doświadczenia”<sup>54</sup>.

Animator zdarzenia publicznego musi się zatem odwołać do tej głęboko zakorzenionej, pierwotnej świadomości inności jednostki wobec otoczenia. Do tej kategorii, która dla jednych – jak dla Eliadego na przykład – określać będzie sferę „sacrum”, tajemnicę poniekąd konstytuującą człowieka, dla innych będzie tak jak dystans dla Bullougha służyć wyróżnieniu postawy estetycznej, a u Bertolta Brechta, jako V-Effekt, odnosić się będzie wprost do interesującego mnie problemu techniki scenicznej.

Mimo wielu różnych interpretacji pojęcie dystansu nosi w sobie przecież pewną dozę namacalności, która może się stać istotna dla jego ostatecznego określenia. Mnie zaś służy ono właśnie wtedy, gdy odkrywa to coś, co zauważył mówiący o obcości Brecht, czy Bullough wspominający o oddalającym działaniu takiej „ramy obrazu” na przykład. Zwracam uwagę głównie na techniczne sposoby budowania bariery dystansu, świadom, że prowokuje ona praktyczne określenie krawędzi kontaktu, z którą jest nierozzerwalnie związana. Tak samo bowiem jak aktor grecki nie mógł wystąpić w koturnach, ale bez maski, nie ma mowy o wywołaniu dystansu psychicznego ani z hieratyzowanego kontaktu emocjonalnego bez materialnego określenia strefy napięcia. Bez zbudowania „rampy” i wytyczenia nieprzekraczalnych dla zebranych granic. Bertolt Brecht też zdawał sobie z tego sprawę. Pisał: „efekt osobliwości zawodzi, kiedy aktor, przybierając obcą twarz, całkowicie zaciera swoją własną. Oto co powinien czynić: pokazać przenikanie się tych dwu twarzy”<sup>55</sup>. Zatem instrument gry konstytuuje przestrzeń gry, a jego działanie sprowadza się do akcji mającej na celu przeniknięcie się przestrzeni gry i miejsca spotkania. Aby jednak to przenikanie się było dostrzegalne i nie prowadziło do całkowitego wymieszania się terytoriów, granice między nimi muszą być widoczne, muszą mieć swoje materialne nośniki.

Jeśli bym więc zechciał wskazać cechę wspólną, łączącą wszystkie przedstawienia wszystkich epok, okazałoby się może, że dla sceny pudełkowej i centralnej, dla estradki i dla areny, dla przestrzeni kubicznej i dla sferycznej charakterystyczne jest określenie strefy napięcia – nieprzekraczalnych granic scenicznego progu, orkiestrowego rowu, kurtyny, rampy lub granicy cienia. Nie trzeba chyba podkreślać, że z techniki „rampy” korzysta tak samo kościelna ambona, sądowa wokanda, uniwersytecka katedra lub państwowa trybuna.

Nietrudno zauważyć, że jedyna różnica przedstawionych modeli teatru kubicznego i sferycznego sprowadza się do innej relacji przestrzeni gry i miejsca spotkania względem

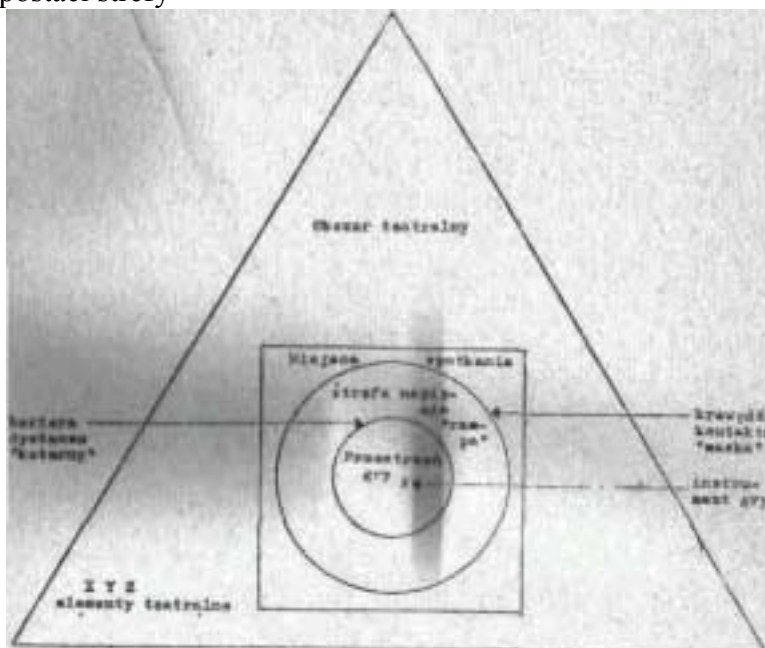
---

<sup>53</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 114–115.

<sup>55</sup> Bertolt Brecht, *Wartość mosiądzu*, przekład zespołowy, Warszawa 1975, s. 116.

zaplecza (kulis, kularów), które znajduje się w obszarze teatralnym stanowiącym punkt odniesienia schematów. Jeśli więc zrezygnuję z oznaczania zaplecza, zdołam wyobrazić abstrakcyjny **moduł gry** teatralnej w następującej postaci: (patrz rysunek poniżej). Kategoria dystansu objawiła się podwójnie. Raz: jako bardziej lub mniej uświadomione odczucie inności własnej jaźni względem afektów jednostki czy przesyconych nimi elementów otoczenia. Kiedy indziej: jako wywołująca te stany i jednocząca niepewnych wewnętrznie ludzi w pewną siebie grupę, konwencjonalna bariera oddzielająca świat codzienności od obcej i potężnej, niedostępnej krainy metafizycznej trwogi. Nośnikami dystansu stają się w życiu społecznym wszelkie miejsca wyróżnione (lieu théâtral), wobec których szary człowiek odczuwa swoją niższość. Fizyczne wydzielenie bariery dystansu i krawędzi kontaktu w postaci strefy



napięcia budzi lęki i nadzieje, wiązane ze sferą transcendencji. Sprawia, że towarzyszące człowiekowi, niedostępne w jego świadomym życiu atawizmy zostają utożsamione z tym, kto określił dystans. Wprowadza to tłumy w stan bezwolnej adoracji. Albowiem zaszczerpienie dystansu prowadzi do zhieratyzowania kontaktu i ograniczenia relacji poznawczej, a zarazem stając się katalizatorem emocji zawiązuje kontakt na nowej zasadzie.

Edward Bullough stwierdził, że postrzeżenie rzeczy z ich odwrotnej, dotąd nie znanej nam strony spada na nas jak rewelacja i wprowadza w świat sztuki. Koncepcja to nienowa i w oczywisty sposób spokrewniona z rozumieniem piękna, jakie wprowadził Plotyn, a rozwinął święty Augustyn. Odczucie piękna jako rewelacyjnego przypomnienia czegoś, cośmy już wcześniej znali, czego jednak wskazać ani nazwać nie byliśmy w stanie, łączy się z kalokagateicznym, wiążącym sferę doznań mistycznych i estetycznych, rozumieniem tej kategorii. Obserwując uważnie różnorodne możliwości wykorzystywania doznań prowokowanych przez stworzenie fizycznego dystansu, trudno nie dostrzec ich teleologicznej funkcji. W celach politycznych lub religijnych, dążąc do zunifikowania tłumy, agitator wykorzystuje uczucia prowokowane przez strefę napięcia, by narzucić swą wolę zebranym. W jednostce zagubionej wśród tłumy dostrzeżenie elementu, który skupia w sobie energię całego zgromadzenia, wywołuje atawistyczne odczucie tremy. Element ów wzbudza lęk, a zarazem jest przez rzesze pożądany. Albowiem tłum, odczuwając swą bliskość, a nie mogąc – z powodu ograniczonej pojemności organów recepcyjnych człowieka – wejść z sobą w bezpośrednią komunie, pożąda instrumentu, w którym zapośredniczona by została więź każdej jednostki ze wszystkimi. Spełniając funkcję przekaźnika emocji, element teatralny otrzymuje moc stymulowania wytwarzanej przez zbiorowość energii.

W celach artystycznych, religijnych lub politycznych, a funkcjonalistycznie rozumując – po to, by zaspokoić objawioną przez tłum żądzę unifikacji – wykorzystuje się efekty dystansujące, które obezwładniają ludzi (czytaj: mają aspekt hamujący), a następnie umożliwia się im nawiązanie między sobą kontaktu zapośredniczonego w elemencie konstytuującym przestrzeń gry. Ta chwilowa więź nie zna jeszcze żadnej motywacji. Dlatego jest czysto emocjonalna. Dopiero gdy ma zostać utrwalona, przekształca się w rytuał i – mówiąc językiem Bullougha – na podstawach stworzonych przez hamujące działanie dystansu przetwarza doznania, nadając im mistyczną, ideologiczną lub estetyczną treść.

Trudno więc powiedzieć, że dystans jest czynnikiem sztuki i tylko sztuki. Nie ulega jednak wątpliwości, że jego otworzenie przyczynia się walnie do wywołania postawy estetycznej wśród zgromadzenia nastawionego na praktyczne cele. Powiem zatem krótko, że dystans jest czynnikiem koniecznym, ale niewystarczającym dla przekształcenia elementów codzienności w obiekty sztuki.

Kategoria dystansu w rozumieniu Bullougha zbliża się przecież do kantowskiego postulatu bezinteresowności. To, co oddalone, wyobcowane, co nie zwraca się ku nam swą najmocniejszą, praktyczną siłą przyciągania, nie wywołuje w nas pożądania, a przez to zostawia wolne miejsce dla doznania estetycznych rewelacji. Idea kantowska zapłodniła tak wielu artystów i myślicieli, że dziś niewątpliwie postulat bezinteresowności można uznać za podstawowy element świadomości estetycznej przeciętnego odbiorcy sztuki. Jednak im bardziej upraszczana, tym mniej przekonująca staje się taka klauzula. Teoretycznie o bezinteresowności można mówić tylko ze strony widza. Trudno podejrzewać o nią artystę, dla którego sztuka jest najczęściej zawodem. Zresztą oglądanie oddalonego, a przeto odrealnionego przedmiotu także dla widza może mieć praktyczny cel. Artysta, który znajdzie się w sytuacji widza, może zechcieć podpatrzeć nowe formy wyrazu. Wykształcony odbiorca poszukuje często w kontakcie ze sztuką możliwości wzbogacenia swej wrażliwości. A ona też może być mu potrzebna w pracy. W końcu stworzenie bariery dystansu może związać z instrumentem gry metafizyczne trwogi i także nadzieje, a jego unifikacyjna rola pozwoli zjednoczonej grupie w pełni wykorzystywać ujawnioną siłę.

Powiem więc, że nie sam fakt stworzenia bariery dystansu, lecz zwrócenie uwagi na nią poprzez równoczesne określenie krawędzi kontaktu zawiąże wspólnotę sceniczną. Powstaje wówczas zapośredniczona przez instrument gry, pozostający ze zgromadzeniem w zhieratyzowanym kontakcie, specyficzna więź między zebranymi. Emocjonalne napięcie publiczności jest wolne od wszelkiego interesu, głównie dlatego, że wobec spękania kontaktu bezpośredniego niemożliwa się staje praktyczno–poznawcza komunikacja między ludźmi.

## CHWYT TEATRALNY

Pierwiastek teatralny dostrzegam we wszystkich sytuacjach, w których ludzie wstępują na trybunę, ambonę, katedrę, wokandę, odgradzają się od otoczenia barierą prezydialnego stołu, preżą się na białych koniach, otaczają świtą, na koniec poruszają się po scenie. Nie interesują mnie przy tym, co trzeba wyraźnie podkreślić, zewnętrzne okoliczności, które sprawiły, że zbiorowość godzi się uczestniczyć w spektaklu. Analiza historycznych, ekonomicznych albo politycznych czynników, wpływających na to, że sytuacja teatralna w ogóle może zaistnieć, przekracza ramy i ambicje tego studium. Skoro jednak doszło już do tego, że publiczność zebrała się w sali teatralnej albo grupa ludzi wyległa na rynek po to, by zjednoczyć się we wspólnym przeżyciu – trzeba się zastanowić, jakimi metodami muszą się posłużyć jednostki pragnące im umożliwić doznanie tych przeżyć. W różnych celach spełniając to samo zadanie, religijni, polityczni albo artystyczni agitatorzy posługują się wszakże podobnymi środkami. Środkami, które w zależności od sposobu użycia, mogą zapewnić sukces albo srogą spowodować klępkę.

Teatr powstaje wtedy, gdy dowolny element materialny zostanie poddany działaniu **chwytu teatralnego**. Istota chwytu sprowadza się do wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupi powszechną uwagę i jako instrument gry zogniskuje emocję zbiorową na ukonstytuowanej dla siebie specyficznej przestrzeni gry, ograniczonej przez strefę napięcia. Specyfika zdarzenia teatralnego sprowadza się zatem do realnego oddziaływania instrumentu gry na zgromadzenie obecne w jednym miejscu spotkania. Jednostki skupione wokół przestrzeni gry ulegają pod wpływem chwytu teatralnego emocjonalnej unifikacji i zostają podporządkowane instrumentowi gry.

Skoro ktoś oddali się od grupy i stanie na piedestale, zwyczajny – nie znający kulis – członek zbiorowości nie wie, kto przed nim stoi. Złudzenie perspektywy i odurzenie zmysłów sprawia, że śmiertelny, składający się z krwi i ciała agitator nie może zostać rozpoznany w swoich cechach egzystencjalnych. Wydaje się w ogóle ich nie posiadać, a przeto zdaje się uosabiać nadnaturalne moce.

Skąd to pochodzi? Czym są owe nadnaturalne moce? – Z pewnością skłonność do ich hipostazowania wynika z ograniczeń ludzkiego rozumu. Fakty i zjawiska, które przekraczają możliwości poznawcze i percepcyjne człowieka, tłumaczy on chętnie jako cudowne, boskie, irracjonalne. Nie miejsce tutaj rzecz prosta na banalizowanie problemów, które to-utes proportions gardées nękają filozofów oraz prostych ludzi. Nie pora także na wyznawanie epistemologicznych albo metafizycznych preferencji. W świecie teatru rozpoznaję bowiem tylko te efekty i chwyt, które można rozumowo wyjaśnić, mimo że komponowano je tak, aby wydawały się niepojęte. Trudno się też ludzi, że demaskując teatralne cechy religijnego nabożeństwa bądź manifestacji politycznej, wyjaśnia się istotę tych zjawisk. Ona znajdują się poza zasięgiem obserwacji, której celem zasadniczym jest rozpoznanie teatru w całym jego bogactwie.

Zasadniczą cechą zdarzenia teatralnego jest to, że adresowane do skupionej w jednym miejscu i czasie zbiorowości, stwarza sytuację wyjątkowo niekorzystną do racjonalizowania wrażeń. Na podstawie licznych doświadczeń stwierdzili to badacze takich zbiorowości,



którzy od Gustawa Le Bona aż po historyka publiczności teatralnej Maurice'a Descotes'a wysnuwają wspólny wniosek, zgodnie z którym, jak pisał ten ostatni: „bez wątpienia, inteligencja tłumu jest niższa od przeciętnej składających się nań ludzi, jednak tłum jest znacznie bardziej wrażliwy i ma bogatszą wyobraźnię”<sup>56</sup>.

Sytuacja teatralna określa się zatem w chwili, gdy jakiś przedmiot lub podmiot zostanie przez inicjatora gry narzucony powszechnej uwadze. Odurzeni tajemniczością jego „maski” i wielkością „koturnów”, ludzie spontanicznie przypisują demonstrowanej broni, sylwetce bądź twarzy cechy, których nie dostrzegają, kiedy są sami i patrzą na te elementy z bliska. Aspirant do roli wodza, który ma choć trochę teatralnego instynktu, musi zatem starać się o stworzenie efektu wyolbrzymienia i zaskoczenia. Musi wstąpić na „koturny” i przywdziać „maskę”, pilnie baczyć, by między instrumentami jego gry a publicznością została określona nieprzekraczalna strefa napięcia. Granica psychicznego dystansu i emocjonalnego kontaktu. Musi zostać zbudowana „rampa”, która wytycza przestrzeń gry, przestrzeń, wobec której rozum traci swoje prawa. Ukonstytuowana zostaje w ten sposób sfera świata. Przestrzeń, o której Mircea Eliade pisał: „Sacrum przejawiając się ustanawia ontologicznie świat. W przestrzeni jednorodnej i nieskończonej, bezkresnej, w której nie ma żadnego punktu oparcia, w której nie może być mowy o żadnym u k i e r u n k o w a n i u hierofania objawia absolutny «punkt stały», «środek»”<sup>57</sup>.

Pojawiający się w tak ukonstytuowanej przestrzeni gry instrument budzi w publiczności lęk. Strach widzów ma podłoże czysto irracjonalne i rodzi się na skutek akcji instrumentu gry, mającej na celu nawiązanie emocjonalnego kontaktu z obserwatorami. Zhieratyzowany kontakt zjednoczonych jednostek z podmiotem lub przedmiotem gry uspokaja zgromadzenie, którego członkowie czują, że warunkiem ich bezpieczeństwa jest niezwracanie na siebie uwagi. Po to jednak, by ludzie zdali sobie z tego sprawę, trzeba im tę oczywistość uprzytomnić. Trzeba by agitator „zawieszał” swoje działania na konkretnym widzu, by go niepokoił i uzmysławiał mu istnienie bariery dystansu. Tej granicy publiczność nie śmie przekroczyć. Zdaje się jej, że trzeba na to specjalnej kompetencji, jakiejś charyzmy, która czyni cuda bądź – bardziej to funkcjonalistycznie tłumacząc – pozwala wytrzymać skupioną w instrumencie gry energię psychiczną zgromadzenia.

Otoczona przez strefę napięcia przestrzeń gry budzi lęk i ciekawość. Scena odstrasza nas, lecz jednocześnie kusi, by jej próg przekroczyć. Wobec osoby pojawiającej się w blasku „rampy” odczuwamy podziw, nieufność i obawę. Nic więc dziwnego, że kiedy zetknijemy się z nią bezpośrednio, mamy ochotę dotknąć jej, dokonać zamachu, przekonać się, czy ona realnie istnieje. Zatrzymujemy się i patrzymy jak na dziwowisko. Ale rzadko robimy coś złego. Okazuje się bowiem, że w najgłębszych rejonach naszej podświadomości dokonywane na agitatorze (niech to będzie sportowiec, piosenkarz, papież, prezydent, wielki twórca lub aktor) zabiegi teatralizujące odrealniły go w tym stopniu, iż wydawał nam się przybyszem z innego świata, a nie takim jak my, zwyczajnym śmiertelnikiem. Nasze zbrodnicze instynkty, ożywione przez chęć doświadczenia śmiertelności idola, muszą więc ulec lękowi, jaki budzi nigdy nie znikająca z jego twarzy wyrazista „maska”.

Wysoce ambiwalentny jest stosunek widzów do elementów pojawiających się w blasku „rampy”. Aktora boimy się i podziwiamy go, ale zarazem nienawidzimy w nim tego, kto wspiał się wysoko. Mamy go ochotę utracić, zakrzyczeć, dokonać nań zamachu, albo przynajmniej skompromitować. Wiedząc o tej typowej niechęci wobec osób pragnących stać się obiektem kultu, ulegamy wrażeniu, że sięgając po władzę nad zgromadzeniem narazilibyśmy się nieuchronnie na nienawiść tłumu. Nie znając obronnej mocy dystansu, mamy wrażenie, że gdybyśmy tylko pokazali się pobratymcom na oczy, zginęlibyśmy bez

---

<sup>56</sup> Maurice Descotes, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris 1964, s. 15.

<sup>57</sup> Mircea Eliade, *Sakralne i świeckie*, (w:) *Sacrum, mit, historia*, tłum. Anna Tatariewicz, Warszawa 1970, s. 62.



ratunku. Nie czujemy przecież w sobie tej charyzmy, którą – sądzą – musi posiadać osoba pretendująca do powszechnej aprobaty. Nie wiemy, jak się tę charyzmę hipostazuje. Wiemy tylko, że są tacy ludzie, którzy potrafią przełamać treść i podziwiamy ich z całego serca. W głębi duszy nie wątpimy jednak, że posiadają oni jakieś „au delà” – tajemnicze zabezpieczenie. Agitator musi posiadać moc, która pozwala mu wytrzymać skoncentrowaną na nim energię psychiczną zbiorowości. I strach przed ową tajemniczą siłą „spoza”, przed ową transcendencją, którą kreuje się w miejscu świętym czy spolaryzowanym – jak by chciał Jean Duvignaud – paraliżuje nas ułatwiając jednostce władzę nad bezwonnym tłumem.

Tymczasem jedyną bronią aktora czy agitatora jest świadomość, że nic mu nie zrobią spojrzenia ludzi, oraz wiedza, że prawie nikt nie ośmieli się przekroczyć granicy wyróżnionego przezeń miejsca. Bronią podmiotu gry jest wewnętrzny spokój pewność siebie, A także umiejętność zwracania się do zgromadzenia w te słowa, których się odeń oczekuje, oraz niewykonywania gestów mogących tłum rozdrażnić.

Awantaż miejsca wyróżnionego chętnie wykorzystywał w swoich wystąpieniach Joseph Goebbels. Nauczył się tego zaraz na początku kariery, gdy nieopatrznie używszy prawicowe zabarwione zwrotu: „Meine Lieben deutschen Volksgenossen”, zwrócił przeciwko sobie zebranych, którzy „zareagowali pełnymi oburzenia lub szyderczymi okrzykami i śmiechem. Goebbels stał nie mogąc zagłuszyć hałasu. Ktoś wrzasnął na niego: «Ty kapitalistyczny wyzyskiwaczu!» To wzbudziło w nim gniew. Ile miał w kieszeni, by zasłużyć na taką obelgę? Ale instynkt przyszedł mu z pomocą. Jakimś cudem zorientował się, jak może pokonać taniego demagoga. Krzyknął w odpowiedzi: – Proszę, żeby ten pan, który właśnie nazwał mnie kapitalistycznym wyzyskiwaczem, łaskawie wszedł na podium i opróżnił swą portmonetkę. Wtedy zobaczymy, który z nas ma więcej pieniędzy. Przy tych zdaniach wyciągnął podniszczony pugilares i wytrząsnął parę miedziaków na mównicę. Tym instynktownym gestem zdobył sobie publiczność”<sup>58</sup>. Goebbels nie tylko zwrócił na siebie uwagę, lecz wykorzystawszy dystans, jaki stwarzała trybuna, zniszczył nie śmiejącego przekroczyć tej bariery „taniego demagoga”. Nawiązanie bezpośredniego kontaktu i dialogu było w tej sytuacji niemożliwe. Ale właśnie pozór jego podjęcia, pozór uznania racji i dyskusji z tłumem zjednał Goebbelsowi słuchaczy. Po tym posunięciu obecność w miejscu wyróżnionym zapewniała Goebbelsowi zwycięstwo nawet w sytuacji, gdyby jego oponent nie miał grosza przy duszy i chciał tego dowieść. Poprzez rzucenie miedziaków na mównicę, niejako na nowo konstytuując barierę dystansu, Goebbels podkreślił, że ma prawo przebywać w wyróżnionej przestrzeni, a nawet nie boi się spoza niej wychylić. Aby z nim walczyć, należałoby się posłużyć nie mniej; efektywnym chwytem, ukonstytuować konkurencyjną przestrzeń gry, przypisać sobie tajemniczą sankcję. Tak więc widać, że w opisanej sytuacji początkujący polityka który nie miał jeszcze za sobą przewagi popularności ani autorytetu instytucji, zrezygnował z wykorzystania przemawiająca na jego korzyść zdystansowaną stratyfikację przestrzeni.

Rodzi się w tym momencie pytanie, dlaczego obcowanie ze środkiem teatralnym sprawia ludziom przyjemność. Skąd to masochistyczne upodobanie grozy? – „Zawieszenie” słów na widzu, czy innego typu wychylenie się aktorów spoza „rampy” to rzadki środek. Oszczędnie też bywa stosowany, gdyż jego nadużycie może łatwo uświadomić wielu szarym widzom, że są z tej samej ulepieni gliny, co agitator. Może to ich sprowokować do oporu. Nauczyć, jakie stosować zabiegi. Wywołać inflację walczących o byt agitatorów. Z założenia przecież chwyt teatralny konstytuują instrumenty gry. Uwniosłają elementy teatralne, które znajdują się w zasięgu ich oddziaływania. Robią to, bywa, że kosztem aktywnego widza i potencjalnego agitatora, którego zawczasu mszczą. Ta możliwość wychylenia się agitatora spoza „rampy” i zmiążdżenia potencjalnego oponenta jeszcze silniej włącza

---

<sup>58</sup> Roger Manvell i Heinrich Fraenkel, *Goebbels*, tłum. Adam Kaska, Warszawa 1962, s. 59.

szarego widza w fotel i odstrasza od naruszania krawędzi kontaktu. Jednostka, która znajdzie się w ukonstytuowanym przez chwyt teatralny tłumie, staje się powolna inicjatorowi gry, ulega hipnotycznemu wpływowi realizujących tajemnicze nakazy instrumentów gry. Zwracał już na to uwagę Emil Durkheim, gdy zastanawiając się nad istotą faktu społecznego pisał: „Tak więc wielkie porywy entuzjazmu, zgorszenia czy litości (...) przychodzą (...) do każdego z nas od zewnątrz i są w stałe nas ogarniać wbrew naszej woli. Poddając się im, bez zastrzeżeń można niewątpliwie sprawić, że nie będzie się odczuwać nacisku, jaki na nas wywierają. Ale uwydatnia się on wtedy, gdy staramy się stawiać opór. Niechaj jednostka spróbuje się przeciwstawić jednej z owych manifestacji zbiorowych, a uczucia, których się wypiera, obróćą się przeciwko niej. Otóż jeśli ta siła zewnętrznej przynusy ujawnia się tak wydatnie w przypadkach oporu, to istnieje ona również, acz nie uświadamiana sobie przez jednostki, w przypadkach przeciwnych. Ulegając złudzeniu, wierzymy, że to, co narzuca się nam z zewnątrz, zostało stworzone przez nas samych. Wszelako uległość, z jaką pozwalamy się prowadzić, maskuje tylko doznane pchnięcie, bynajmniej go nie likwidując. Tak samo powietrze nie przestaje ważyć, choć jego ciężaru zupełnie nie odczuwamy. Nawet wtedy gdy żywiłowo współdziałaliśmy w wytworzeniu stanu emocji zbiorowej, doznane przez nas wrażenie jest zgoła inne aniżeli to, jakiego mogliśmy doświadczyć w pojedynkę. (...) W taki to sposób jednostki w większości wcale nieagresywne mogą – połączone w tłumie – dać się wciągnąć do aktów okrucieństwa. To, co mówimy o tych przejściowych wybuchach, stosuje się w równej mierze do trwalszych poruszeń opinii, jakie nieustannie mają miejsca wokół nas: już to na skalę całego społeczeństwa, już to na skalę bardziej ograniczoną – w sprawach religijnych, politycznych, literackich, artystycznych itd.”<sup>59</sup>

Zaobserwowane przez Durkheima ciśnienie emocji zbiorowej odczuwają jednostki także i wtedy, gdy instrument gry, z którym tłum swoją własną energię psychiczną utożsamia, wychyli się spoza strefy napięcia. Dopóki jednak nikt tej granicy nie narusza, dopóki ona rysuje się w przestrzeni i odciska w psychice, bierny widz może czuć się całkowicie bezpieczny. Na to też zwraca uwagę Jean Duvignaud, gdy pisze o przyjemności, jaką sprawia grupie przyglądanie się z bezpiecznej odległości mękom osoby, która wciela w siebie emocję zbiorową: „To nie lud cierpi z Prometeuszem, to lud oplakuje swojego bohatera, którego poddaje torturom dla własnego oczyszczenia”<sup>60</sup>.

Inaczej mówiąc, ludzie, którym w życiu ciągle coś zagraża, teraz konstatają z ulgą, że choć niebezpieczeństwo jest tak blisko – nie grozi im nic. Niebezpieczeństwo zostało bowiem ujawnione, zamknięte w klatce, można mu się przyglądać do woli w przeświadczeniu, że nic się nam nie stanie. Chroni nas konwencja, chroni nas błogosławiona stratyfikacja przestrzeni, chroni nas dostrzegalna bariera dystansu, którą musimy uszanować. Ludzie zatrzymują się wobec nieprzekraczalnej granicy w postaci fizycznej obstawy, konwencjonalnej „rampy”, ambony, trybuny. Wobec miejsca podwyższonego, miejsca rozjaśnionego, miejsca, w którym skanalizowano trwogę. Wiedzą, że dopóki nie naruszą reguł gry, nic im nie grozi. Znamy te reguły. Umiemy je zachowywać. Stać nas na bezpieczeństwo. Świadomość bezpieczeństwa upaja. Upaja odnalezienie wspólnej wszystkim ludziom kondycji strachu i natychmiastowe jej przekroczenie. Zgromadzeni są wdzięczni koryfeuszowi za to, że uświadomił im cud jednomysłności, której ulegli. Za to, że wcielił w siebie, i zużytkował dla zapośredniczenia kontaktu wśród grupy, potencjalną energię psychiczną, która drzemie w każdej zbiorowości. Za to, że określił miejsce sakralne, skupił w nim trwogę i obwarował ją strefą napięcia. Za to, że zunifikował grupę i narzucił jej reguły gry.

---

<sup>59</sup> Emil Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, tłum. Jerzy Szacki, Warszawa 1968, s. 33–34.

<sup>60</sup> Jean Duvignaud, *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna*, tłum. Renata Modrzewska-Węglińska, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 296.

Po to, by zjednoczyć ludzi, trzeba im przypomnieć atawizm tremy. Trzeba obudzić strach jednostki przed grupą. Uwolnić zebranych od strachu przed sobą, stwarzając fizyczny obraz, w którym skupiona zostanie energia zbiorowa i ucieleśniona, jak w zwierciadle, straszliwa siła wpatzonego weń tłumu. Kreowanie instrumentu gry, odbicie w nim energii zbiorowej, uwidocznienie jej i jednocześnie oddalenie czyni zeń ponure memento świętego strachu, jaki tłum czuje przed samym sobą. Sprawia to, że przerażona uosobioną w instrumencie gry potęgą zgromadzenia, zagubiona w tłumie jednostka zrobi wszystko, co jej agitator każe. Zrobi wszystko, albowiem utożsami z instrumentem gry skupioną w nim energię psychiczną zgromadzenia. Toteż wszystkie elementy pojawiające się w przestrzeni gry, czysto będą ludzkie, czy przedmioty, uosabiają trwogę jednostki przed zgromadzeniem, do którego ona sama należy. Elementom tym zostaje przypisana charyzma świętości.

Narodziny świętości przekonywająco opisał Emil Durkheim wykazując, że „zwyczajne względy, których przedmiotem są ludzie obdarzeni wysokimi funkcjami społecznymi, nie różnią się swym charakterem od religijnego poszanowania. Znajdują one wyraz w takich samych zachowaniach: zachowuje się dystans wobec wysokiej osobistości, nie zbliża się do niej bez zachowania środków ostrożności, w rozmowie z nią używa się innego języka i innych gestów niż w stosunkach z ogółem śmiertelników. Uczucie, jakiego doświadcza się w tych warunkach, jest tak pokrewne uczuciu religijnemu, że wielu ludzi miesza je ze sobą. Aby wyjaśnić poważanie, jakim cieszą się władcy, ludzie dobrze urodzeni, przywódcy polityczni, przypisuje się im świętość. (...) Tak więc władza moralna, jakiej udziela opinia, i władza, jaką obdarzone są istoty święte, mają w gruncie rzeczy to samo pochodzenie i składają się z tych samych elementów”<sup>61</sup>.

Tak, tylko jednego stwierdzenia tu brakuje. Konstatacji, że twórcą społecznej świętości jest ten, kto umiejętnie posługuje się teatralnymi chwytami.

---

<sup>61</sup> Emil Durkheim, *Narodziny świętości*, (w:) Jerzy Szacki *Durkheim*, Warszawa 1964, s. 230–231.

## TWARZE I MASKI

Spróbujmy zakochać się w aktorce... Ale na serio! Nie tą miłością powierzchowną, skierowaną na urodę i sztuczny wdzięk, którym artysta kokietuje widzów. Spróbujmy zbliżyć się do którejkolwiek z osób skupiających na sobie powszechną uwagę. Niech to będzie ksiądz, polityk albo udzielający się publicznie artysta lub naukowiec. Dla człowieka skromnego, lecz bogatego wewnątrz, dla człowieka szczerego, a wyzbytego snobizmów nie będzie to łatwa przyjaźń. Może nawet niemożliwa. Aktora się zna. Z widzenia i ze słyszenia. A jeśli jest to wybitny przedstawiciel swojej sztuki, ze sceny, z trybuny czy z ambony emanuje jego własny charakter. Dobry aktor nie kłamie o sobie, choć z pewnością stworzona postać nie jest tożsama z osobą twórcy. Ktoś, kto swoją rolę życiową widzi w oddziaływaniu na tłumy, musi doskonale znać siebie. Pomny jak wielkie zbiorowości inteligentne są pod względem emocjonalnym, musi pilnie baczyć, by nie obnażyć się przed ludźmi jako oszust. Jednocześnie zaś powinien tak reżyserować swoje zachowanie, by ujawnić tylko te cechy osobowości, które mogą wywoływać pozytywne wrażenie, a przeto kandydować do powszechnej aprobaty.

Spróbujmy więc zaprzyjaźnić się z aktorem. Przekonać go, że nie patrzymy nań oczyma widza. Wy tłumaczyć, iż nie zależy nam na pozorach, a bardziej od nich cenimy prawdę i szczerść. Niech uwierzy, że cenimy w nim, lubimy, szanujemy, a może nawet kochamy to coś, co kryje się pod powierzchnią słów, gestów i intonacji; że może przy nas bezpiecznie zdjąć maskę.

– Jaką maskę? – zapyta, jeśli to człowiek inteligentny. Czy tę, której od stuleci już się nie używa – stosowaną niegdyś przez greckich aktorów, spotykaną jeszcze w cyrku lub na maskaradzie? Czy może inną, ową egzystencjalną, gombrowiczowską „gębę”, którą nakłada nam sytuacja i bez której doprawdy nikt się nie obejdzie? A może tę trzecią, którą noszą ludzie świadomi, że podporządkowują się Formie? Maskę paraliżującą często, rodzącą poczucie bezustannej gry i uciążliwą dla zwykłych ludzi, lecz będącą żywiołem aktora?

Którą z tych masek ma zdjąć nasz potencjalny przyjaciel, byśmy nabrali doń zaufania, poczuli się przy nim swobodnie, byśmy uwierzyli, że jest wobec nas szczerzy, tak jak tylko potrafi człowiek skrepowany ubóstwem języka, sztucznością gestów i licznymi konwencjami? – Maskę teatralnej swobody, powiecie. Pięknie! Tylko że ta sztuczna – jak sądzimy – swoboda, ta umiejętność wyrażania swoich uczuć bez wstydu i bez skrepowania, ta gładkość i owo obycie są całym życiem aktora. Darem talentu i wynikiem długotrwałej, ciężkiej, fizycznej pracy nad sobą. Czy można wymagać od pisarza, by pisał niegramatyczne listy miłosne? Albo od rachmistrza, by mylił się w domowym budżecie? – Więc nie oburzajmy się na aktora, że ciągle gra jak na scenie. My też gramy, też maski zmieniamy: gniewu, zazdrości, ukochania. Tylko mniej zdolni jesteśmy. Oporniej nam się ciało i głos nasz poddają. A niedoskonałość, choć nie jest winą, nie jest też chyba cnotą.

Spróbujmy zatem tylko zaznajomić się z aktorem. Tak jak się ludzie poznają: w kolejce, na wakacjach albo na spacerze. Pewnie odstraszy nas chłodem. Maską beznamietności, w którą po pracy stroi się człowiek zawodowo obnażający swoje psychiczne i fizyczne doznania. Jeśli poznaliśmy go nieco lepiej, pójdźmy z nim razem do pracy, usunąwszy się na

chwile, gdy przywdziewa liturgiczne szaty, rzuca ostatnie spojrzenie na przygotowany przez sekretarza skrypt przemówienia, nakłada makijaż i przepowiada rolę. A potem stańmy wśród obcych ludzi otaczających podium.

Trudno nie doznać szoku, gdy się w końcu zjawi. Ten sam czy nie ten sam? Nagle otwarty i szczery, mówi z głębi serca słowa, którymi cały tłum porusza. Publiczność zżera go spojrzeniami, podnieca entuzjazmem, uskrzydla ciszą lub paraliżuje szmerem. Zbliży się nieco, stanąwszy przy proscenium lub za kulisami. Może dostrzeżemy krople potu, które spływają mu po twarzy, strumienie śliny, co niewidoczne z dala tryskają mu z ust. Może dostrzeżemy chwilowe drżenie kolan, umiejętnie opanowywane i skrywane przed wzrokiem patrzących spoza „rampy”. Ten obojętny nam dotąd człowiek zaczyna budzić w nas ciepłe uczucia. Chcemy podejść jeszcze bliżej, wytrzeć mu twarz, powiedzieć coś serdecznego, co go uspokoi. Jednak nie można! Mimo że dzieli nas tylko kilka kroków. Gdybyśmy się mocniej nachylili, może udałoby się dotknąć jego dłoni. Przecież nie wolno! Wzrok aktora zatrzymał się na nas, mówi coś, a choć nie rozumiemy sensu jego słów, wiemy, że on ma rację nieziemską, nie z tego świata – najgłębszą. Oddaliliśmy się nieco i już go poznać nie sposób. Znane rysy nabrały wyrazistości, cera kolorów, głos mu wybrzmiewa, źrenice płoną. Ten sam czy nie ten sam, jeszcze pytamy, ale już po chwili nic się nie liczy: ktoś klaszcze, ktoś wstaje, ktoś woła coś i my wołamy z innymi.

Co się właściwie stało? – pytamy potem, gdy już pożegnaliśmy w garderobie zmęczonego, zlanego potem, na powrót chłodno uśmiechniętego aktora. Jak on to sprawił, czym? Był dla nas zwyczajną osobą, przygodnym znajomym. Nasz kontakt miał charakter czysto poznawczy, praktyczno–życiowy. A jednak, kiedy pojawił się na estradzie, podwyższony i skąpany w blasku reflektorów, wydał się naraz kimś innym. Różnym od znanego nam człowieka, potężnym i niedostępnym, a nade wszystko obcym. Obcym nie tyle nam osobście, co nam jako ludziom. Między nim a nami, między postacią, na którą patrzymy, a osobą, z którą wchodziliśmy za kulisy, wyrosła nieprzekraczalna granica teatralnej „maski”, scenicznej „rampy”. Miejsce naszego spotkania uległo stratyfikacji, a my nie byliśmy w stanie przekroczyć strefy napięcia, która okala przestrzeń gry aktora. Nie byliśmy w stanie tego zrobić, mimo że nasza sytuacja była wielokrotnie lepsza niż pozostałych widzów. Mimo że odprowadzaliśmy go do teatru, widzieliśmy, jak się charakteryzował i stroił. Mimo że mieliśmy prawo wstępu za kulisy i do garderoby. Jakaś moc nie pozwalała nam się doń zbliżyć ani nawiązać bezpośredniej rozmowy z postacią, która porozumiewała się z całym tłumem. A potem: te oczy, ten głos, ten gest rozkazujący i piękny – nie umieliśmy oprzeć się zmianie postawy, przestając widzieć w aktorze znajomego, dostrzegliśmy w nim gościa z zaświatów. Pogodziwszy się z jego obcością, nagle dostrzegliśmy, że on był w nas zawsze obecny i skontaktowaliśmy się z nim w inny niż dotąd, wolny od **poznawczych** ograniczeń, można powiedzieć: **wyznawczy**, sposób. Stało się wnet dla nas jasne, że ten człowiek wyrasta ponad współczucie czy sympatię. Pojęliśmy, że nie znamy go mniej ani więcej niż inni przybyli widzowie. Pozostało tylko przemieszane z trwogą uwielbienie i wdzięczność za łaskę zjednoczenia nas wszystkich widzów z nim i ze sobą nawzajem. Postać ta bowiem nie była ani znajomym aktorem, ani kreowanym przezeń bohaterem, ani kapłanem, ani prezydentem. Była, jak by zażartował Zelwerowicz: „po prostu Panem Bogiem”. Ów fenomen pośredni między realną osobą a fikcyjnym tworem nazwałęm **postacią sceniczną**.

Aktora określa się zwykle jako człowieka, który coś gra na scenie. A jeśli nie na scenie, to na estradzie, na ławce lub w salonie. W jakimkolwiek miejscu, na które ludzie zwrócili uwagę. Słowo „gra”, w złożonej polisemii tego wyrazu, wyłożyć trzeba jako zmaganie zgodne z określonymi regułami. W tym znaczeniu gra się w karty, na instrumencie, na scenie. Ten kto gra, wykonuje pewną ilość konwencjonalnych gestów, wywołujących w

instrumencie czy partnerze gry określone reakcje. W odniesieniu do scenicznego znaczenia słowa „gra” można przyjąć, w zależności od tradycji interpretacyjnej, jedną z dwu eksplikacji:

Można przyjąć (zgodni są co do tego zwolennicy **kreacyjnej** teorii teatru), że partnerem aktorskiej gry jest wyimaginowany przez autora i znany publiczności bohater, a przyjemność doznań scenicznych polega na obserwowaniu zmagania aktora, usiłującego usidlić ów idealny wzór. W *Paradoksie o aktorze* Denis Diderot pisał: „Czymże jest więc prawda na scenie? Oto zgodnością działania, mowy, twarzy, głosu, ruchów, gestów z idealnym modelem, wyobrażonym przez poetę”<sup>62</sup>. Można też, zgodnie ze **spontaniczną** koncepcją teatru, stwierdzić, że partnerem aktora są widzowie. Postać sceniczna wywołuje napięcie wśród widzów. Pisze w tym duchu Peter Brook w *Pustej przestrzeni*: „Oto jak rozumiem teatr niezbędny: taki, w którym nie ma istotnej różnicy między aktorem a widzem – jest tylko różnica praktyczna. (...) Artysta nie jest tu po to, by oskarżać, ani po to, by ganić, ani po to, by moralizować, a najmniej już po to, by nauczać. Jest jednym z «nich». Atakuje widownię naprawdę tylko wtedy, gdy jest cierniem w boku społeczności, skłonnej atakować siebie samą; celebrytuje wraz z widownią najpełniej, gdy jest tubą widowni zadowolonej z siebie”<sup>63</sup>.

Spontaniczne pojęcie aktorstwa ma dużo szerszy zakres od działania tradycyjnie sytuowanego w przestrzeni teatru. Jeśli autorka „towarzyskiej” teorii teatru Jolanta Brach-Czaina mogła dostrzec aktora w człowieku udzielającym się publicznie na przykład w salonie, to nie ma żadnych powodów, dla których na podobnej zasadzie nie można ująć aktora w przemawiającym polityku, kaznodziei, a nawet w zwykłym ojcu rodziny. Ostatecznie każda jednostka, która decyduje się zwrócić na siebie uwagę innych, ma w sobie cechy teatralne.

Zwracał już na to uwagę Erving Goffman, który w swoich pracach wykorzystuje metaforę teatralną dla potrzeb socjologicznego opisu interakcji społecznych. Referując jego tezę Ireneusz Krzemiński pisał: „jesteśmy stale obecni w życiowym teatrze, gdzie wszystko pozostaje w ruchu – w ruchu, w którym jesteśmy zmuszeni uczestniczyć i który sami, swoimi działaniami, współtworzymy. Czasem zanurzeni bezpiecznie w anonimowym tłumie innych jesteśmy widzami, publicznością rozgrywającego się przedstawienia. Niektórzy z nas mają dostęp za kulisy, mogą wejrzeć w pracę maszynierii, dzięki której rozgrywa się akcja na scenie. W konkretnych sytuacjach sami jesteśmy personelem, którego działanie ustanawia i sankcjonuje spektakl i czuwa nad jego właściwym przebiegiem. Nade wszystko jednak jesteśmy aktorami, nawet wtedy, gdy tylko z rzadka pojawiajemy się – świadomi tego faktu – jako aktorzy na scenie”<sup>64</sup>.

Gdyby uwierzyć Goffmanowi, trzeba by sądzić, że cały świat jest teatrem. Opisanie teatru musiałoby stać się opisaniem świata i brak byłoby kategorii odróżniających teatr życiowy od tego, co mimo wszystko teatrem nie jest. Dążąc zatem do opisanie teatru i tylko teatru, muszę abstrahować od społecznych mechanizmów i funkcji gry uwikłanej w kategorię interakcji społecznej. Nie sposób jednak zbagatelizować formalnego podobieństwa społecznej „roli” agitatora i scenicznego aktora. Odwróciwszy tezę Goffmana, twierdzą więc, że teatr zawiera się w świecie, a jego fundament bytowy budują środki wywoływania zjawisk, zauważonych i przez autora *Frame analysis*. Albowiem zjawisko teatralne nie jest ludziom dane. To właśnie ludzie je tworzą. Tyle że agitatorzy wywołują teatr w życiu, aktorzy zaś aranżują go na scenie. Wydaje się zatem, że poznawszy metody reżyserowania zjawisk teatralnych, będzie je można uogólnić i wykorzystać jako kategorie adekwatnego opisu zaistniałego zdarzenia.

---

<sup>62</sup> Denis Diderot, *Paradoks o aktorze*, tłum. Jan Kott, Warszawa 1950, s. 36.

<sup>63</sup> Peter Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Warszawa 1977, s. 158.

<sup>64</sup> Ireneusz Krzemiński, *Goffman: Życie jako teatr*, „Dialog” 1979, nr 6, s. 116–117.

Takie postawienie sprawy każe zastanowić się nad wątpliwościami, jakie budzi etyka aktorska. Jean Duvignaud nazywa aktora „wygnańcem ze stada”. Uznając, że „zadanie aktora polega w zasadzie na przedstawieniu roli – społecznej, mitycznej, wyobrażonej” – pisze dalej: „stąd wynika, że rola aktora okazuje się bardzo osobista, nie tylko poprzez role społeczne, które przedstawia, ale przez ową nieokreśloną zdolność do uobecniania jakiegokolwiek roli i do aktualizowania, to znaczy uspołeczniania, jakiegokolwiek postawy. Bez wątplenia ta zdolność właśnie sprawia wrażenie skandalu na tych wszystkich, którzy dążą do utrzymywania struktur społecznych w ich nieruchawości i do hamowania ludzkich pragnień nieskończonego poszerzania podstaw swojego doświadczenia. To zdaje sprawę z osamotnienia i można powiedzieć nieszczęścia, które ciąży na aktorze i czyni go, także i dzisiaj jeszcze, heretykiem, «wygnańcem ze stada»...”<sup>65</sup>

Jean Duvignaud widzi przyczynę niechęci, którą wywołują przedstawiciele profesji aktorskiej, w tym, że są oni specjalistami od mówienia gorzkiej prawdy i rozwiewania złudzeń. Akurat jednak ta cecha nie odróżnia postaci scenicznych od agitatorów. Kapłana na przykład obdarzamy w zasadzie dużym poważaniem, mimo że do jego powinności należy objawianie prawd niemiłych i gorzkich. Problem aktora polega na czym innym. Wszyscy wiedzą, iż potrafi on wcielać najrozmaitsze postaci i odgrywać różne role społeczne, zatem żadnej nie chcą darzyć zaufaniem. Aktor tak często wydaje się szczery że nie wiadomo czy kiedykolwiek jest taki. Ściśle rzecz biorąc, dobry aktor zawsze nawiązuje ów emocjonalny kontakt z widownią, która boi się go, jest mu wdzięczna, wątpi weń, jest mu ufna, nienawidzi go i podziwia. Jednak po zejściu ze sceny, kiedy aktor pojawia się bez „koturnów” i „maski”, kiedy nie chroni go „rampa”, ludzie mogą się zastanowić, czy rola społeczna, w której poznają go jako ojca, klienta albo kochanka, jest prawdą, czy też nową kreacją. „Całkiem zrozumiałe – pisze Bogatyriew – było wymaganie pewnego reżysera teatru naturalistycznego, by aktor w miarę możliwości najmniej pokazywał się publicznie, albowiem w przeciwnym wypadku wielu ludzi straci iluzję rzeczywistości, gdy go zobaczą w roli króla Leara albo Hamleta; nie zdołają sobie wyobrazić, że mają przed sobą prawdziwego Leara, prawdziwego Hamleta, a nie aktora, który tę rolę tylko gra”<sup>66</sup>. Ta praktyczna rada ma jeszcze ten pozytywny skutek, że aktor, który odizoluje się od ludzi, nie jest narażony na nieufność z ich strony.

Specjalista od udawania zostaje zatem wykluczony ze społeczeństwa, w którym prawdę i autentyczność uznano za pryncypialne wartości. Autorka pracy o konwencjach w teatrze i w życiu społecznym Elizabeth Burns zauważyła więc słusznie, że: „wysoka ocena moralna, jaką zyskały sobie spontaniczność i szczerość w stosunkach osobistych, spowodowała dychotomię między «naturalnym» i «teatralnym» zachowaniem się”<sup>67</sup>.

Nic więc dziwnego, że wysiłek wielu teoretyków i praktyków sceny sprowadzał się do zdjęcia z aktora posądzenia o nieszczerość, usprawiedliwień – nieco idealistycznych – szukając w nakazie identyfikacji aktora z odtwarzaną postacią. Tak rozumianemu postulatowi szczerości przeciwstawił Denis Diderot słynny *Paradoks o aktorze*.

Dotychczasowy pogląd na sztukę aktorską ukształtował się pod wpływem dominującej w tragedii siedemnastego i osiemnastego wieku konwencji patetycznej i afektowanej. Wyraził go precyzyjnie, dość zresztą krytycznie ustosunkowany wobec negatywnych cech heroicznego stylu, Gotthold Ephraim Lessing pisząc: „Jakże daleki jest wszakże aktor, który jakieś miejsce tekstu tylko rozumie, od takiego, który je także jednocześnie przeżywa”<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Jean Duvignaud, *L'acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris 1965, s. 18–19.

<sup>66</sup> Piotr Bogatyriew, *Znaki teatralne*, (w:) *Semiotyka kultury ludowej*, tłum. Zygmunt Saloni, Warszawa 1975, s. 114–115.

<sup>67</sup> Elizabeth Burns, *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*, tłum. Henryk Holzhausen, „Pamiętnik Literacki” 1976, z.3, s. 288.

<sup>68</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia hamburska*, tłum. Olga Dobijanka, Wrocław 1956, s. 92.

Lessing, podobnie jak praktycy oświeceniowego i romantycznego teatru, nie dostrzega jeszcze sprzeczności między postulatem przeżywania (kontakt postaci scenicznej z ideą bohatera) a instynktownym dążeniem aktorów do nawiązania kontaktu z publicznością. Z *Dramaturgii hamburskiej* wynika, że autor „wymaga od aktora osiągnięcia maksymalnego efektu w przekazywaniu widzowi treści sztuki. Żądanie to jest podporządkowane (...) naczelnemu postulatowi maksymalnego oddziaływania na widza. Warunkiem tego oddziaływania jest ciągle, nieprzerwane zachowanie iluzji, wymagające od aktora naturalnego sposobu gry”<sup>69</sup>. W praktyce jednak to ciągle oddziaływanie na widza sprowadzało się do tyrad wygłaszanych z proscenium, odzywek „na stronie”, monumentalnych póz, tonów wzniosłych i uroczystych. Teatralnej strony kontaktu widzów z aktorami Lessing jeszcze nie widzi. Nie dostrzega odkrytego przez Denisa Diderota paradoksu sprowadzającego się do konstatacji, że wbrew pozorom kontakt aktora z widzem jest tym prawdziwszy, im bardziej pozorna była identyfikacja postaci scenicznej z bohaterami. Ale do Diderota jeszcze powrócę. Tymczasem pomijanie teatralnych imperatywów, zmuszających aktora do nawiązania kontaktu z widzami, prowadziło na manowce romantycznej sztuki aktorskiej tak zwanej „epoki gwiazd”. Aktor starał się wówczas z jednej strony identyfikować z rolą, z drugiej zaś dążył do nawiązania kontaktu z widzami. Przeto rozbijał iluzję sceniczną i podawał w wątpliwość tożsamość uobecnianego bohatera.

Wyjście z impasu odnaleziono dopiero w początkowym, naturalistycznym okresie Wielkiej Reformy Teatru, gdy sformułowana w *Dramaturgu hamburskiej* koncepcja została konsekwentnie opracowana. Stało się tak wówczas, gdy teatr i technika aktorska podane zostały bliższej analizie w świetle wagnerowskiej koncepcji teatru jako syntezy sztuk.

Zerwawszy z gwiazdorstwem meiningeńscy zaczęli pieczołowicie opracowywać scenografię oraz ruch sceniczny. Andre Antoine wprowadził iluzjonistyczną „czwartą ścianę”. Nareszcie w moskiewskim Teatrze Artystycznym Konstanty Stanisławski całościowo opracował twórczą metodę aktorskiego przeżywania. Rewelacja systemu polegała na tym, że identyfikacyjny styl gry został po raz pierwszy świadomie związany z przestrzenią kubiczną (czytaj: sceną pudełkową). Ustawiwszy „czwartą ścianę” między widownią a sceną, zabronił aktorom zwracać się wprost do widzów, Stanisławski obwarował naturalistyczny teatr precyzyjną scenografią, prawdziwymi przedmiotami, okolicznościami założonymi i magicznymi „gdyby” artystycznej wyobraźni. Zwiąawszy kreacyjną, akcentującą stosunek aktora do roli teorię teatru ze sceną kubiczną, Konstanty Stanisławski odkrył, że bogate w napięcie teatralne dzieło sceniczne powstanie, gdy inicjator gry będzie dążył do kontaktu postaci scenicznej i bohatera, a strefa napięcia będzie podkreślać dystans między przestrzenią gry a miejscem spotkania.

Koncepcja identyfikacji aktora przeżywającego emocjonalnie losy odtwarzanego bohatera stanowiła normę i kanon aktorstwa aż po początek XX wieku. Została wówczas zaniegowana. Wizjonerzy drugiego, ekspresjonistycznego okresu Wielkiej Reformy poszukiwali już dróg do teatru spontanicznego. W końcu zgodnie z intuicją Denisa Diderota Bertolt Brecht opracował systematycznie metodę gry z dystansem jako paradoksalną drogę wiodącą do wrót samoistnej sztuki teatru.

Denis Diderot w *Paradoksie o aktorze* odkrywając zalety gry z rezerwą, oczywiście nie wiązał jej jeszcze z – dopiero w dwudziestym wieku sformułowaną, choć od niepamiętnych czasów znaną przez aktorów – spontaniczną poetyką. Poetyką teatru, w którym dostrzeżono, że duża część jego istoty zawarta została w stymulowanej przez typ relacji przestrzennej więzi łączącej widzów i aktorów. Diderot wychowany w kanonie sceny kubicznej, interesował się kreacyjnym aspektem sztuki teatru. Pisał: „aktor, który gra na zimno, który naśladuje jakiś wzór idealny, który grę swą opiera na studiach nad naturą ludzką, na pamięci i wyobraźni, będzie jeden i ten sam na wszystkich przedstawieniach, zawsze rów-

---

<sup>69</sup> Olga Dobijanka, *Wstęp*, (w:) Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia hamburska*, ed. cit., s. 70.



nie doskonały: wszystko obliczył, ułożył i odmierzył; w jego deklamacji nie ma ani monotonii, ani dysonansów”<sup>70</sup>.

Żyjący w coraz bardziej spontanicznej rzeczywistości teatralnej Bertolt Brecht daleki był już od przesadnego racjonalizmu i w *Wartości mosiądzu* problem wczuwania się poddał głębokiej dyskusji: „FILOZOF (...) Zawsze zapewne będziecie musieli wcielać się w osobę, którą przedstawicie, w jej sytuację, w jej cechy, w jej sposób myślenia. To jest jeden z zabiegów nieodzownych przy budowie postaci. Jest on nam nader pomocny, trzeba jednak, abyście zrozumieli, że po wcieleniu się w postać należy znów ją opuścić. To wielka różnica, czy ktoś ma twórczą wyobraźnię, czy też biernie poddaje się iluzji. (...) AKTOR Czy rezygnacja z wczuwania się oznacza rezygnację ze wszystkiego, co emocjonalne? FILOZOF Ależ nie. Nie powinno to przeszkadzać publiczności w emocjonalnym odbiorze sztuki ani aktorowi w emocjonalnym odtwarzaniu postaci. Nie powinno też przeszkadzać w przedstawianiu uczuć ani powodować ich spłylenia przez aktora, z tym tylko że wczuwanie się, jedno z wielu źródeł emocji, jeśli się już z niego korzysta, powinno być źródłem ubocznym”<sup>71</sup>.

Opozycja udawania i przeżywania, intelektualnego i emocjonalnego stylu gry wyraża spór Diderota i Lessinga, Brechta i Stanisławskiego, wreszcie pozwala rozróżnić charakter aktorstwa Gustawa Holoubka czy Mai Komorowskiej. Bywa cechą indywidualnego stylu gry, bywa antynomią, której połączenie prowadzi do wyśmienitych efektów artystycznych (styl aktorstwa Zbigniewa Zapasiewicza), ale staje się także ideologią artystyczną, uwikłaną w spór zwolenników kreacyjnej i spontanicznej teorii teatru. Wybitne osiągnięcia Brechta czy Stanisławskiego dowodzą, że spontaniczny kontakt między aktorami a widzami nawiązać łatwiej na bazie intelektualnej gry z dystansem (na kontrze), podczas gdy doznaniu przez widza naturalistycznej iluzji sprzyja emocjonalny, dążący do identyfikacji aktora z bohaterem styl gry.

Moja obserwacja zgadza się z twierdzeniem Piotra Bogatyriewa, który zauważył, że: „, jeśli idzie o grę aktorską, to istniały i istnieją dwa kierunki. Aktorzy bądź wyraźnie starają się swą maską, mową itp. o to, aby byli w każdej roli całkiem inni, bądź też aktor umyślnie postępuje w ten sposób, aby w każdej roli można było poznać jego głos, jego twarz mimo maski (dlatego się tylko lekko szminkuje)”<sup>72</sup>. Cecha pierwsza łączy się oczywiście z emocjonalnym, druga zaś z intelektualnym stylem gry.

Z punktu widzenia postaci gry można więc mówić o grze **emocjonalnej**, gdy aktor dąży do nawiązania psychicznego kontaktu (identyfikacji, przeżycia, wczuwania się) z tajemnicą, którą uobecnia (z bohaterem, którego uosabia), bądź o grze **intelektualnej**, gdy postać gry zachowuje dystans do swojej roli (udaje).

Aktor (stosunek postaci scenicznej do literackiego bohatera)	Postać gry (stosunek gry do roli)	Styl gry
Przeżywa	KONTAKT	emocjonalny
Udaje	DYSTANS	intelektualny

Natomiast z punktu widzenia relacji przestrzennych, które wpływają na postawę widza, można mówić o stymulowanym przez scenę kubiczną (pudełkową) dystansie fizycznym, sprawiającym, że widzowie oglądają spektakl, oraz o stymulowanym przez scenę sferyczną (arenową) kontakcie fizycznym, sprawiającym, że widzowie uczestniczą w przedstawieniu.

<sup>70</sup> Denis Diderot, op. cit., s. 28.

<sup>71</sup> Bertolt Brecht, *Eliminacja iluzji i wczuwania się*, (w:) *Wartość mosiądzu*, przekład zespołowy, Warszawa 1975, s. 88–89

<sup>72</sup> Piotr Bogatyriew, op. cit., s. 115.

WIDZ (postawa)	RELACJA PRZESTRZENNA	TYP SCENY
Ogląda	DYSTANS	kubiczna
Uczestniczy	KONTAKT	sferyczna

Spójna, logiczna teoria teatru musi wiązać postawę widzów i styl gry aktorów z określonym typem i przestrzenią. Zdawał sobie z tego sprawę Konstanty Stanisławski, gdy w oparciu o panującą wówczas scenę pudełkową (kubiczną) formułował **iluzjonistyczną** teorię teatru. Zgodnie z tą koncepcją fizyczny dystans między przestrzenią gry a miejscem spotkania, z którego się ona wyłania, umożliwia jedynie psychiczny kontakt postaci gry ze swoją rolą. Widzowie zaś nie są w stanie przeżyć ani kontaktu emocjonalnego, ani dystansu psychicznego, oni doznają niepewności, przeżywają napięcie. Można powiedzieć, że w iluzjonistycznej koncepcji Stanisławskiego z kontaktu psychicznego postaci gry i fizycznego dystansu przestrzeni wynika napięcie publiczności.

Ograniczenia teorii iluzjonistycznej na sto lat przed jej pełnym sformułowaniem przez Stanisławskiego – dostrzegali Diderot. Podkreślał on wszakże nieskuteczność pełnego utożsamienia się aktora z bohaterem, twierdząc, że tylko zachowując dystans do roli można sprawić, by widz uczestniczył w spektaklu (doznawał emocjonalnego kontaktu). W obowiązującym wówczas kanonie zdystansowanej przestrzeni kubicznej było to sformułowanie paradoksalne. Toteż dopiero Bertolt Brecht, wyciągnąwszy wnioski ze spostrzeżeń Diderota na temat aktora, mógł konsekwentnie rozwinąć pogląd Stanisławskiego na publiczność. Zasadniczym stwierdzeniem sformułowanej przez niego **refleksyjnej** teorii teatru jest uznanie, iż postać gry odczuwając dystans do swoich działań sprawia, że widz również zachowuje dystans wobec elementów ukazujących się w przestrzeni gry. Tak więc refleksyjna teoria teatru Bertolta Brechta sugeruje, że z dystansu psychicznego postaci gry i fizycznego dystansu przestrzeni wynika emocjonalny dystans widzów wobec działań ukazujących się na scenie.

Ukształtowanie w dwudziestym wieku nowej postaci, znanej w czasach starożytnych przestrzeni sferycznej umożliwiło także zajęcie przeciwnego do brechtowskiego stanowiska. W **ekstatycznej** teorii teatru Antonina Artauda dokonana została synteza poglądu Diderota na rolę widza oraz poglądu Stanisławskiego na metodę gry aktorskiej. Przeżywając swoją rolę aktor ma skłonić widza do współuczestnictwa w spektaklu. W sferycznej przestrzeni teatralnej staje się to możliwe. Toteż w opartych na teorii Artauda praktykach teatralnych Jerzego Grotowskiego dąży się do zniesienia podziału obszaru teatralnego na przestrzeń gry i miejsce spotkania. Aktorzy zaś starają się odnaleźć swą ludzką twarz (postać gry kontaktuje się ze swoją istotą), po to by widz zjednoczywszy się z nimi doznał oczyszczenia poprzez uczestnictwo w teatralnej wspólnoty. Ekstatyczna teoria teatru zakłada, że z kontaktu psychicznego postaci gry i fizycznego kontaktu przestrzeni wynika uczestnictwo, emocjonalny kontakt widzów z aktorami.

Jeśli teraz powrócimy do koncepcji Denisa Diderota, to okaże się, że jej paradoksalność polegała na tym, iż dla sceny kubicznej formułowała prawa, które mogą zostać w pełni zrealizowane dopiero w przestrzeni sferycznej. Twierdząc, że aktor po to udaje (postać gry zachowuje dystans do roli), by widz mógł uczestniczyć w spektaklu (doznawać kontaktu emocjonalnego), Diderot antycypuje **instrumentalną** teorię teatru. Zgodnie z tą koncepcją im większy dystans psychiczny zachowuje do swojej roli postać osadzona w nastawionej na fizyczny kontakt przestrzeni sferycznej, tym większe szansę mają widzowie nawiązać psychiczny kontakt z instrumentem gry, a także między sobą. Zatem inicjator gry oszukuje publiczność, która ulega jego sugestii tym bardziej, im mniej postać gry przejmuje się swoją rolą, koncentrując się na wywołaniu odpowiedniego wrażenia na widzach. Stwarzając pozory zniesienia fizycznej bariery dystansu w przestrzeni sferycznej inicjator gry

prowołuje widzów do przekraczania krawędzi kontaktu psychicznego. W ten sposób konstytuująca się w miejscu spotkania strefa napięcia stwarza wspólną, wywołuje emocjonalne napięcie u widzów i aktorów.

Stwierdziwszy, że stopień emocjonalnego zaangażowania aktorów można bardziej ogólnie wyrazić w kategoriach psychicznego dystansu bądź kontaktu postaci gry z własną rolą, trudno nie dostrzec wpływu, jaki instrumenty gry wywierają na postawę widzów. Trzeba jednak równocześnie zauważyć, że postawa publiczności jest bezpośrednio określana przez ukształtowanie obszaru, które charakteryzuje kontakt lub dystans fizyczny przestrzeni gry i miejsca spotkania. Zatem ostateczne reakcje widzów, będące przedmiotem teorii teatralnych, stymulowane są przez wyrażony w kategoriach psychicznego dystansu bądź kontaktu stopień zaangażowania postaci gry oraz przez wyrażoną w kategoriach dystansu lub kontaktu fizycznego relację przestrzenną. Zdając sobie sprawę z tej dwoistości kategorii dystansu i kontaktu, które właśnie w teatrze wykazują nierozłączny związek swej fizycznej i psychicznej postaci, można pokusić się o systematyzację znanych teatralnych teorii z punktu widzenia emocjonalnego dystansu, kontakty lub napięcia doznawanego przez widzów;

Postać gry (stosunek gry do roli – psychiczny)	Relacja przestrzenna (– fizyczna)	Końcowe doznanie widzów (–emocjonalne)	Teoria	Autor
KONTAKT	DYSTANS	NAPIĘCIE	iluzjonistyczna	Stanisławski
DYSTANS	DYSTANS	DYSTANS	refleksyjna	Brecht
KONTAKT	KONTAKT	KONTAKT	ekstazyjna	Artaud
DYSTANS	KONTAKT	NAPIĘCIE	instrumentalna	Diderot

Przedstawiona tabela zdaje się prezentować wszystkie możliwe teorie teatru oparte na kryterium końcowych doznań, jakich działania postaci gry i relacje przestrzenne dostarczają publiczności. Iluzjonistyczna teoria Stanisławskiego i oparta o spostrzeżenia Diderota teoria instrumentalna, wywołując napięcie wśród widzów, obdarzają ich tą charakterystyczną dla sztuki niepewnością co do rzeczywistości uobecnianych zjawisk. Natomiast ortodoksyjne stosowanie refleksyjnej teorii brechtowskiej prowadzić musi do rytualizacji efektu, pozbawionego czynnika zaskoczenia. Podobnie konsekwentna realizacja teorii Artauda musi zatrzeć granice między pozbawionym czynnika wyolbrzymiającego dziełem sztuki scenicznej a agitacją społeczną. Trudno nie dostrzec, że teorie Stanisławskiego i Brechta opierając się na kanonach teatru kubickiego, mocniej związane są z rodzajem stosunku postaci gry do roli. Mają więc one charakter **kreacyjny**. Natomiast położenie nacisku na stymulowany przez sferyczny typ relacji przestrzennej rodzaj więzi widzów i aktorów nadaje ekstazyjnej teorii Artauda i przeczuwanej przez Diderota koncepcji instrumentalnej bardziej **spontaniczny** charakter.

Zauważenie zmiennej pozycji postaci gry wobec roli wiązało się nie tylko z poszukiwaniem punktu wyjścia do kreacyjnych teorii teatru. Dostrzeżenie, iż aktor nakładając „maskę”, przestaje być autentyczny, wiodło w konsekwencji do jego moralnej oceny. Sam Diderot mówiąc o aktorze zdolnym w trakcie kreacji scenicznej polemizować z publicznością, pisał: „Tylko człowiek, który panuje nad sobą, tak jak on bez wątpienia panował nad sobą, rzadki artysta i urodzony aktor, może w ten sposób zdjąć i nałożyć maskę”<sup>73</sup>. Nieco dalej jednak, zastanawiając się nad charakterem aktorów, mimo ogromnego uczucia, jakim ich darzy, przyznaje obiektywnie: „Mówią o aktorach, że nie mają żadnego charakteru, ponieważ grając wszystkie, tracą ten, którym obdarzyła ich natura, że stają się fałszywi, tak jak lekarz, chirurg i rzeźnik stają się nieczuli. Myślę, że przyczynę wzięto za skutek i że dlatego mogą udawać wszystkie charaktery, ponieważ sami nie mają żadnego”<sup>74</sup>. Dide-

<sup>73</sup> Denis Diderot, op. cit., s. 50.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 62.

rot krytykuje aktorów, lecz zarazem stara się ich usprawiedliwić. Próba etycznej oceny aktora staje się bowiem moralną obroną oszusta, który wylewając fałszywe łzy i pozorując radość, odsłania jednak prawdę o człowieku.

Estetyka aktorstwa w większym stopniu niż jakakolwiek inna domena artystyczna jest uwikłana w etykę. Stwarzanie fikcji, iluzjonizm i kreacja, nieszczerłość i blaga – wszystkie te artystyczne sztuczki budzą szczególnie niepokój, gdy dostrzeżone zostaną u aktorów. Nikomu przecież nie przyjdzie do głowy zastanawiać się, czy utwór muzyczny jest prawdziwy. Wątpliwości takie odsunięte zostały także wobec malarstwa. Nie więcej miejsca zajmują one w literaturze. W odniesieniu zaś do dzieła architektonicznego wątplenie o jego prawdziwości jest; wręcz absurdalne. Funkcja poznawcza dzieła sztuki wymieniana jest pośród innych jego cech, ale ani obecność jej, ani zaniknięcie nie zmienia zasad kompozycji. W sztuce współistnieją prądy kreacyjne i spontaniczne, rozróżnia się style realistyczne i symboliczne. Mówi się także o prawdzie. Dla wszystkich jednak zdaje się oczywiste, że prawda artystyczna jest prawdą intencji, nastroju, przesłania, nigdy zaś logiczną odpowiedzialnością znaczącego i znaczonego.

Problem ten został postawiony jeszcze przez sofistów. „Jak mówi Gorgiasz, ten kto wprowadza w błąd, jest sprawiedliwszy od tego, kto nie wprowadza, a ten kto daje się w błąd wprowadzić, jest mądrzejszy od tego, kto nie daje”<sup>75</sup>. Zagadnienie sprawiedliwości, czy też prawdziwości dzieła sztuki może zostać tym prędzej postawione, im bardziej kształt tworzywa artystycznego jest zbliżony do elementów rzeczywistości. Trudno więc o większą odpowiedniość niż ta, z jaką mają do czynienia aktorzy. Przecież dla nich rzeczywiste ciało jest tworzywem sztuki. Dostrzegał podobno już Heraklit, że: „sztuka aktorska ludzi świadomych. Co innego (aktorzy) mówią, a co innego myślą: ci sami i nie ci sami wchodzą i wychodzą ze sceny”<sup>76</sup>. Naśladowanie, które nie przyznaje się do siebie, a więc udawanie, staje się często szansą powodzenia artystycznego. Problem rozróżnienia ocen estetycznych od etycznych dotyczy w szczególności aktora, który udając nie przyznaje się do naśladowczej gry, malarza, który sugeruje, że portret może zejść ze sztalug, albo autora powieści fantastycznej, który mianuje ją, opowieścią prawdziwą.

Dopóki postać sceniczna funkcjonuje w ramach, napisanego przez autora, wyreżyserowanego przez inscenizatora i uobecnionego przez instrumenty gry świata, tego; rodzaju wątpliwości rzadko dotyczą aktora. Jednak jego talent nie tylko w teatrze dramatycznym może być wykorzystywany. Komediant zagra w filmie, wystąpi przed telewizyjnymi kamerami, wykorzysta swoje umiejętności, wcielając się w cudze role społeczne. Kiedy obserwuję aktora na scenie i widzę całą maestrię, z jaką operuje głosem, gestem, mimiką – stwarzając na przykład pozór głębokiego uczucia – zamieram na myśl, że mógłby on kiedykolwiek napotkać moją dziewczynę. Przecież on sugestywniej udaje to, czym nie jest, niż ja potrafię okazać to, co się we mnie kryje. Gdyby ją poznał – myślę sobie – potrafiłby przed nią takie odegrać uczucie, że nieświadoma, iż ma do czynienia z artystą, uwierzy mu niewątpliwie. I jak ja jej dowiodę, że się pomyliła!? Nie ma przecież lepszego sposobu wyrażania uczuć od zawiązywanego poprzez słowa, gesty i spojrzenia emocjonalnego kontaktu między partnerami. Ja zaś nie umiem się wyrażać. Jąkam się, czerwienię i peszę, ustępując miejsca elokwentnym aktorom, których serca są zimne, choć posłuszne gesty i spojrzenia zdają się pełne wewnętrznego blasku.

Ocena aktora ma więc dwa źródła. Widzimy w nim z jednej strony artystę, który ma prawo udawać, z drugiej zaś strony podejrzewamy w aktorze życiowego gracza, agitatora, którego mistyfikacje pragnęlibyśmy zdemaskować. Technika postępowania tych osób jest

---

<sup>75</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Teksty sofistów i o Sokratesie*, (w:) *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1960, s. 127.

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 198.

zaiste bardzo podobna. Dostrzegł to i wykorzystał dla socjologicznego opisu Erving Goffman w swych interakcjonistycznych rozprawach.

Metafora teatralna – pojęcie gry i roli – służy Goffmanowi do opisu pewnych zjawisk społecznych. Pragnąc zatem określić sposoby, którymi posługują się postaci sceniczne, nie sposób abstrahować od środków, którymi posługują się życiowi gracze. Ich ściśle związki formalne nie ulegają wątpliwości, a w momencie, gdy konkretne chwytły przeniesione zostają bezpośrednio z teatru życia do scenicznego świata, zdarza się, że nie tylko w widzach, lecz w samych aktorach budzą moralne niepokoje. „Coquelin w swym odczycie *Sztuka a aktor* (...) przytacza następującą anegdotę o aktorze Talmie: «Powiadają, że dowiedziawszy się o śmierci swego ojca, wydał z siebie okrzyk tak chwytający za serce, tak szczery, tak piękny, że czujny w nim zawsze aktor okrzyk ten sobie zapamiętał i utrwalił, by go sobie przypomnieć na scenie»<sup>77</sup>.

Zdaniem Witkacego, uwzględniając tego rodzaju niuanse, nie sposób wskazać fundamentalnych różnic między agitatorom społecznym a sceniczną postacią. W artykule pt. *O czystej formie* twierdzi on, że „od jakiejś przemowy agitatora na wiecu możemy przejść w sposób ciągły do mówionego wiersza, dodając coraz to nowe właściwości, z których jednak żadna nie określi nam jednoznacznie tego miejsca w szeregu, w którym zaczyna się poezja. Agitator może mówić coraz piękniej, coraz lepszą formę może mieć jego przemówienie, wpadnie powoli w szal, zacznie mówić prozą rytmiczną, a następnie improwizować w sposób rytmiczny i rymowany. Ale kiedy nastąpiło to przejście, nikt nie będzie w stanie dokładnie oznaczyć. Zupełnie tak samo od pierwszej lepszej awantury życiowej, jakiejś sceny ulicznej czy dramatu pokojowego możemy przejść do sztuki scenicznej. Dla tych, dla których udawanie czegoś jest istotą teatru i którzy twierdzą, że od miejsca, w którym wszyscy zaczną udawać, zacznie się scena, możemy zrobić założenie, że w każdym następnym elemencie szeregu ludzie rzeczywiście, a na razie nie aktorzy, zaczną powoli coraz bardziej udawać i improwizować, dalej grać według planu i tak, przy coraz doskonalszej formie całości zjawiska dojdziemy do doskonale skonstruowanego dramatu, a dalej do dramatu formistycznego, w którym, jak to nazwa wskazuje, forma ma być rzeczą główną. A jeśli przejście ciągłe jest możliwe, znowu pozornie nie możemy określić, gdzie zaczyna się sztuka, a kończy życie. Sytuacja staje się beznadziejna»<sup>78</sup>.

Zwolennik kreacyjnej teorii teatru nie będzie miał kłopotów z rozróżnianiem dostrzeżonego tutaj fenomenu. Powie on po prostu, że postać sceniczna uobecnia i konkretyzuje wyimaginowanego bohatera dramatycznego, podczas gdy agitator prezentuje i narzuca zgromadzonej publiczności samego siebie.

Ortodoksyjnie przestrzegając podobnych założeń, trzeba jednak pozostawić poza obrębem analizy cały szereg zjawisk społecznych, które przeradzają się w zdarzenia teatralne, oraz dzieł scenicznych, które oddziałują realnie. Jakże często się zdarza, że oglądane z historycznej perspektywy, dalekie naszym emocjom bądź zachowujące fizyczną odległość zjawiska wywołują w nas przeżycia estetyczne dopóty, dopóki dystans nie zostanie naruszony i nie nawiążemy, z nośnikami owych fenomenowi bliskiego kontaktu. Odwrotnie: kiedy kontakt słabnie, żywo nas dotąd poruszające zjawiska jesteśmy skłonni traktować niemal obojętnie. Zwracamy wówczas uwagę na ich cechy sekundarne, dostrzegamy sposób ich budowy, zaczynamy je kontemplować. Jeśli w ten sposób spojrzę na przykład na propagandowe chwytły Napoleona, Goebbelsa, Churchilla albo Cartera, dostrzec mogę zależności stylistyczne między ich „grą” a współczesnymi im konwencjami scenicznymi. Agitatorzy, których postępowanie starał się teoretycznie; uogólnić Gustaw Le Bon w swojej *Psychologii tłumu* zachowania swoje reżyserowali jeszcze w konwencji patetycz-

---

<sup>77</sup> Cyt. za Jan Mukařovský, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, (w:) *Wśród znaków i struktur*, tłum. Józef Mayen, Warszawa 1970, s. 363.

<sup>78</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *O czystej formie*, (w:) *Czysta forma w teatrze*, Warszawa 1977, s. 37.

no–romantycznej. „Mówca, który pragnie porwać tłum, musi wprost nadużywać gwałtownych zwrotów. Przesada, kategorię twierdzenia, powtarzanie jednego i tego samego, a przy tym zupełne unikanie dowodów logicznych – oto sposoby dowodzenia, dobrze znane trybunom występującym na zgromadzeniach ludowych. Tłum żąda takiej samej przesady i w uczuciach swoich bohaterów. Ich zalety i cnoty powinny zawsze być upiększane. – Zauważono bardzo słusznie, że w teatrze tłum od bohaterów sztuki wymaga takich cnót, takiego męstwa, jakich w życiu nigdy nie napotykamy”<sup>79</sup>.

Opisany tutaj styl gry agitatorów romantycznych był w tym samym stopniu sprzeczny, jak ów, którym posługiwały się dziewiętnastowieczne Gwiazdy. Wszyscy oni, dążąc do zawiązania kontaktu z rzeszą, starali się kreować iluzję jakiejś cudownej osobowości, której niedościgły wzór usidlali w trakcie agitacji.

Jednak z biegiem historii triki teatralne starzeją się. Zbyt często powtarzane nie zaskakują już tłumy. A jeśli odkryta zostanie przed publicznością zasada ich konstrukcji, przestają przerażać i wzruszać. Nawet gdy znalazłszy się w tłumie ulegniemy atawizmom, na których chwytają grają, to jednak już po chwili poddamy wrażenia refleksji, przeanalizujemy efekty i śmiać się będziemy z naiwności zmysłów. Jeśli zatem odsłonięta została (choćby przez Le Bona) zasada teatralnego patosu, przesadnej pewności siebie agitatorów i jedności umysłowej tłumy, prawem kontrastu ogromne wrażenie sprawią słowa przywódcy, który zwracając się do zgromadzenia stwarza pozory oczekiwania na przemyślaną reakcję, a nawet odsłania swoje własne wątpliwości.

Obejmując w dniu 13 maja 1940 roku stanowisko premiera Winston Churchill tak mówił: „Chciałem w tej izbie powiedzieć to, co powiedziałem już ludziom, którzy zgodzili się wziąć udział w rządzie: mam do zaoferowania jedynie krew, znój, łzy i pot”<sup>80</sup>. Te szczere słowa, w zestawieniu z kłamstwami i eufemizmami, do których przyzwyczaiła ludzi propaganda, wywarły ogromne wrażenie. Paradoksalnie i one wydały się zwyczajną u przywódcy przesadą i zamiast wywołać przelotny entuzjazm, sprawiły, że analizujący mowę premiera Anglicy i wszyscy ich sprzymierzeńcy krew, łzy, znój i pot uznali za eufemizmy i poczęli więcej myśleć o Wolności i o Ojczyźnie niż o czekających ich trudach. Można powiedzieć, że w przeciwieństwie do długo obowiązującej konwencji heroiczno–romantycznej Winston Churchill zastosował w cytowanym fragmencie realistyczny psychologizm. Dziś nadszedł czas ironii i niedługo, być może, mówcy zaczną z trybun stroić ku nam egzystencjalne grymasy. Albowiem kiedy nie sposób wyrzucić na ludziach wrażenia ogromnym patetyzmem czy podejrzanym naturalizmem, kiedy Hamleta gra się w dzinsach lub nawet bez nich, kiedy aktorzy wchodzi między publiczność i zadają ludziom pytania, dziś, gdy teatr wyraża się poprzez antyteatr, propaganda też, przynajmniej pozornie, musi się wyrzec siebie.

Okazuje się więc, że sztuka propagandy, podobnie? jak sztuka sceniczna, korzystając z arsenału środków teatralnych, podobnie je wykorzystuje i posługuje się kreatywnymi bądź spontanicznymi metodami. Jakież to są i metody?

Zarówno dla wyrazistości i nawiązania kontaktu emocjonalnego, jak i dla ewentualnego ukrycia prawdziwego wyrazu twarzy agitator teatralny: adwokat, polityk, kapłan czy aktor, wstępuje na „koturny” i stwarza dystans między sobą a zgromadzeniem. Nakłada on też „maskę”, która umożliwia nawiązanie kontaktu zhieryzowanego. Z „koturnami” wiąże się zatem efekt **wyolbrzymienia** i określenie **bariery dystansu**. Z „maską” zaś efekt **zaskoczenia** i obecność **krawędzi kontaktu**. „Koturny” i „maska” wytyczają „rampę”, czyli **strefę napięcia** wokół przestrzeni gry.

---

<sup>79</sup> Gustaw Le Bon, *Psychologia tłumy*, tłum. Zygmunt Poznański, Warszawa 1899, s. 53.

<sup>80</sup> Alfred Liebfeld, *Churchil*, Warszawa 1971, s. 370.

Kiedy mowa o „masce”, „koturnach” czy „rampie”, nie chodzi oczywiście o te elementy w dosłownym i historycznym ich znaczeniu. Chodzi o zespół środków, które przywykliśmy z nimi kojarzyć, a którymi musi posłużyć się instrument gry, jeśli pragnie stać się podmiotem emocji zbiorowej. Kiedy mowa o aktorskiej „masce”, do efektów składających się na nią trzeba zaliczyć środki charakterystyczne: makijaż, mimikę, fryzurę, oraz środki nie związane z twarzą, lecz z całą postacią: kostium i gesty. Nawiązując do podziałów Tadeusza Kowzana, można rozróżnić efekty związane z instrumentem gry („maska”) oraz triki związane z przestrzenią jego działania („koturny”). W rzędzie tych ostatnich znajdzie się miejsce dla muzyki, oświetlenia, dekoracji etc. Nałożenie „maski” ułatwia człowiekowi dostosowanie się do wymagań zbiorowości, eliminację cech osobistych, uwyrażnienie zachowań. „Maska” sprowadza się więc do przyjęcia pozy, którą pragniemy epatować rzesze. Natomiast na „twarzy” malują się autentyczne doznania osoby, która uzewnętrzniając swoje wzruszenia nie wie, że jest obserwowana.

Rozróżnienie „twarzy” i „maski” pozwala uprzytomnić sobie ową dwustopniowość postaci aktora, powstającą wówczas, gdy przygotowany do gry człowiek daje do zrozumienia zebranym, że nakłada „maskę”: przyjmuje społeczną rolę aktora. Jedyne warunki, jakie konieczne jest dla dokonania metamorfozy człowieka w aktora (czytaj: zawodowego aktora w postać sceniczną), to skupienie uwagi wszystkich zebranych w danym miejscu spotkania na tym, kto wstanie, wystąpi o krok, tak by go wszyscy dobrze widzieli, wreszcie podnieść głos i skupi na sobie spojrzenia.

Dysponujemy już dzisiaj całym arsenałem konwencjonalnych sposobów koncentrowania uwagi na jakimś elemencie. Bardzo często środek zapowiada zarazem charakter spotkania: religijny, polityczny, towarzyski czy artystyczny. Można odkaszać, zadzwonić, wnieść rękę ku górze czy wstąpić na podwyższenie. Istnieją też formy zaproszenia kogoś do zagrania swojej roli. Występ może zapowiedzieć konferansjer, ale może też ktoś inny wyrazić wolę ogółu. Formą zaproszenia mogą stać się brawa, padnięcie na kolana etc. Krótko mówiąc, trzeba odróżnić efekty mające na celu narzucenie aktora zebranym od efektów polegających na prowokowaniu publiczności do zaproszenia aktora.

W pewnych wypadkach nie będziemy mieli wątpliwości, że wyniknie stąd artystyczny teatr, a osobę skupiającą na sobie powszechną uwagę bez wahania nazwiemy scenicznym aktorem. Gdy artysta, stanąwszy na podwyższeniu, zacznie przedstawiać monodram, albo chociażby – jak to się w Stanach Zjednoczonych Helenie Modrzejewskiej zdarzyło – recytować alfabet, nazwiemy teatr najczystszy z możliwych. Gdy na spotkaniu towarzyskim dwie osoby zaczną odgrywać scenkę satyryczną, również nie będziemy wątpili, że to jest sztuka sceniczna. Ale gdy ksiądz zaintonuje wspólną modlitwę lub dwóch polityków zacznie publiczną dysputę, to – choćby posługiwali się retorycznymi konstrukcjami, zwracali się do widzów à part, choćby wspomagali się patetycznymi gestami, a poprzez mimikę i intonację starali się wyrazić potępienie (tez?) przeciwnika – świadomość nie ukrywanego przez nich braku bezinteresowności każe nam sądzić, że to już nie jest teatr.

Czy jednak każde widowisko, które intuicyjnie zaliczamy do sfery teatru, można nazwać bezinteresownym? Czy można nazwać bezinteresownym dyplomowy spektakl absolwentów szkoły teatralnej, którego widownia składa się z profesorów, dyrektorów teatrów i rodzin? Albo czy spektakl tendencyjny związany z jakąś rocznicą, kampanią wyborczą, rewolucją artystyczną lub obyczajową można nazwać bezinteresownym w odróżnieniu od kolorowej manifestacji? Granice są bardzo płynne.

Wspomniałem już, że dowodem pokrewieństwa techniki propagandowej i scenicznej jest fakt, iż konwencje patosu, realizmu, a nawet ironicznego dystansu, charakterystyczne dla określonych epok, w obydwu sferach podobnie zostają wyrażane. Podobnie czy tak samo? Styl ironiczny, groteskowy, demaskatorski jest współcześnie w modzie. Nazywam go negatywnym, albowiem konwencje jego polegają na zaprzeczaniu konwencjom minio-

nym. Także i sztuka teatralna, również w swej dramatycznej postaci, polega często na odslanianiu kulis teatru. Dramaty Gombrowicza czy Ionesco są właściwie dialogicznym i obrazowym traktatem na temat teorii teatru. To zaś wywiera wpływ na obowiązujący styl gry aktorskiej. Ten właśnie styl, który sprowadza się do rezygnacji z koturnów i z maski. Poetyka tego rodzaju kształtuje wrażliwość współczesnych (czy też jest przez nią kształtowana?) w tym stopniu, że pragnący nawiązać emocjonalną więź ze zgromadzeniem agitator musi też pozorować zdejmowanie „maski”.

Powiedziałem: pozorować! Bo przecież nie chodzi o to, by wódz naraził się na niebezpieczeństwo, lecz o to, by jego osłona została ukryta. Kiedy wyrwany ze sceny aktor z jakiegoś powodu zasiada na widowni, staje się nieprzystępny. Zachowuje się sztywno i konwencjonalnie. Odstrasza pozą, która polega w tej chwili na odgrywaniu roli typowego widza. Podobnie zstępujący z rydwanu i ściskający obywateli za ręce przywódca także nie zdejmuje „maski”. Stosuje tylko nowe środki dla jej zachowania. Rezygnując z ogranych i znanych już sposobów, stwarza pozory odrzucenia maski, podczas gdy w rzeczywistości „maskuje” na nowo codzienne ubranie, fizyczną twarz i życiowe gesty.

Można powiedzieć o „masce”, że określa paradygmat działań aktorskich. Czynności zamaskowane nabierają większej prostoty i wyrazistości, narzucają się powszechnej uwadze, ogniskują emocję zbiorową i zapośredniczają więź emocjonalną. Bywa jednak i tak, że „maskując” czynności, nie na działania, lecz na samą „maskę” zwracamy uwagę publiczności. Gdy się to stanie, gdy aktor nie tylko przywdziewa „maskę” lub pozoruje jej zdejmowanie, lecz uchylając ją daje do zrozumienia, że przyjął aktorską pozę, wtedy możemy nazwać go postacią sceniczną. Nigdy nie zdejmując „maski” Gustaw Holoubek uchyla ją tak samo w konwencji negatywnej, jak czynił to patetyczny Talma albo realistyczna Sarah Bernhardt.

Agitator budzi większe zaufanie i cieszy się wyższym prestiżem społecznym niż aktor. Teoretycznie bowiem jego rola teatralna i społeczna odpowiadają sobie, podczas gdy o aktorze wiadomo, że nie utożsamia się z żadną z kreowanych ról. Różnicę tę można jednak dostrzec i pojęciowo opisać dopiero po zakończeniu gry, kiedy aktor nikogo nie kreując, wymyka się wszelkiej społecznej klasyfikacji. Natomiast podczas gry, kiedy aktor i agitator stosują podobne techniki przeżywania bądź udawania i niemal identyczne uzyskują efekty, świadomość pewnej dwuznaczności charakterologiczno–etycznej profesji aktora nie może zostać zaktywizowana. Jeśli zatem nie mogąc oprzeć się na czerpanych skądinąd i zapamiętanych i wiadomościach, intuicyjnie rozróżniam działania agitacyjne od scenicznych, to dzieje się tak dlatego, że można odczuwać grę sceniczną.

W swoich analizach interakcji społecznych bezbłędnie wyczuwa grę Erving Goffman. Zwraca on uwagę na skłonność człowieka do „obramowywania” świata, spoglądania z zewnątrz na sytuacje, w których się znajdujemy. Opisane w *Frame analysis* „głębokie rozmowy” nie są wszakże niczym innym niż procesem kształtowania się postawy estetycznej. Zwracając uwagę na dystans, jaki wytwarza się między rozmówcami, w rozmaity sposób zaangażowanymi w dialog, Goffman zaznacza: „Dostrzeżemy wtedy, jak ów pomijany odbiorca, zwłaszcza jeśli rzecz się powtarza uparcie, może się nieco oddalić od pozycji normalnego uczestnika spotkania i może zacząć traktować rozmówcę i wybranego przez niego słuchacza jako pewną całość, którą się ogląda jak mecz tenisowy czy dialog na scenie”<sup>81</sup>. Tak oto konstytuuje się gra społeczna. Gra, która nabierze charakteru scenicznego, wtedy gdy skłonność do „obramowywania” zostanie poprzez konwencjonalne formy zaproszenia zasugerowana wszystkim zebranych.

W ściśle scenicznym znaczeniu tego słowa będę zatem rozumiał „grę” jako zwrócenie uwagi na działanie. Ułatwi to wywikłanie się z trudnego problemu „udawania”. Udawać

---

<sup>81</sup> Erving Goffman, *Frame analysis. Uwagi końcowe*, tłum. Zdzisław Łapiński, „Teksty” 1977 nr 5/6, s. 236.



(w znaczeniu: – grać) nie oznacza bowiem koniecznie przedstawienia kogoś lub czegoś niezgodnego z prawdą. Udawanie to samoświadome kreowanie jakiegokolwiek – własnej lub cudzej – roli. Gra jest to, mówiąc krótko, autoteliczne działanie, a aktor to ten, co udając przyznaje się do udawania. Aktor to ten kto gra. To dobry kolega, który chcąc podpowiedzieć sąsiadowi ze szkolnej ławki lub ściągnąć na klasówce, wymyśla tak skomplikowane systemy, iż w rezultacie bardziej zależy mu na tym, by docenili jego przemyślność uczniowie czy nawet demaskujący go nauczyciele, niż by udała się sztuka, o której nikt się nie dowie.

Zgodnie z takim określeniem gry trzeba uznać, że mimo podobieństw czy dewiacji nie ma żadnych powodów, by utożsamiać z postacią sceniczną księdza wygłaszającego kazanie, polityka agitującego podczas wiecu, chłopca publicznie oświadczającego się o rękę dziewczyny, czy wybitnego aktora, gdy przechadza się po ulicy albo recytuje wiersze na okolicznościowej akademii. Ci ludzie wykorzystują techniki teatralne, lecz nie zwracają na to widzom uwagi i dlatego trzeba ich nazwać **agitatorami**.

Aktor tym różni się od agitatora, że pierwszy zwraca uwagę na swoją „maskę”, podczas gdy drugi nakłada „maskę” po to, by zwrócić na siebie uwagę. Agitator ją nosi, a aktor uchyla. Agitator stara się wyraźnie określić swoją postać i narzucić kult dla swojej roli społecznej. W tym znaczeniu można czasem utożsamiać agitatora z zawodowym aktorem, który piastuje rolę społeczną wybitnego artysty. Zazwyczaj jednak mówię o aktorze jako o **postaci gry**, która może się w dowolną rolę wcielić, po to, by odrzuciwszy ją pokazać przepaść dzielącą człowieka od własnej osobowości. Zrzucając „maskę”, odrzucając role społeczne, budząc niepewność co do własnej rzeczywistości, aktor może emocjonalnie zunifikować grupę, konstytuując się jako wartość uosabiająca metafizyczną trwogę. Analiza semantyczna tej wartości następuje potem. Na razie, wykorzystując środki techniczne, aktor budzi emocje, które jeszcze nie mają imienia. O ile więc agitator na bazie wyzwolonej emocji zbiorowej zawiązuje teleologiczną więź emocjonalną, działania aktorskie mają charakter autoteliczny. Działania aktorskie mogą naturalnie prowadzić do ceremonii lub obrzędu, słowem, do jakiegoś rytuału, który utrwała krótkotrwałe efekty teatralne. Jednakże z chwilą gdy widz rozpozna formę rytuału i zacznie w nim uczestniczyć na sposób estetyczny, mistyczny, ideologiczny lub towarzyski – kończy się teatr artystyczny i aktor staje się agitatorom. Nic więc dziwnego, że uznanemu gwiazdorowi dużo trudniej budzić przeżycia stricte sceniczne niż nowicjuszowi. Rozpoznawszy go bowiem publiczność wie z góry, jaki charakter będzie miało dane zgromadzenie. Zamiast ulec scenicznemu napięciu wobec postaci pojawiającej się w przestrzeni gry, widzowie jednoczą się wówczas w rytualnym kulcie talentu wybitnego artysty.

Zbliżam się zatem do konkluzji, z której wynika, że aktorstwo nie jest bytem, lecz stanem. Jeśli w codziennym życiu tak często istnieją powody, żeby kogoś nazwać aktorem, lub też określić go jakimś bardziej pogardliwym synonimem tego słowa (komediant, kabotyn, zgrywus, etc.), to nie ma powodu sądzić, że zawodowy faktor zawsze osiąga ów wyróżniający artystę scenicznego stan autotelicznej więzi z publicznością. Typowe wyznanie Charles’a Dullina może tutaj dostarczyć dowodu: „kiedy powiada się schodząc ze sceny: – Boże, jak ja źle grałem, nie czułem publiczności, to z powodów niezależnych od naszej woli, nie było nas tutaj, recytowaliśmy bardziej lub mniej poprawnie naszą rolę, nie żyliśmy nią; jej wyobrażenie nie postępowało za nami, kiedy wchodziliśmy na scenę i na próżno szukaliśmy jej przez cały czas trwania aktu”<sup>82</sup>.

Aktorem się nie jest, aktorem się bywa – można powiedzieć sentencjonalnie. Jednak pamiętać należy, że w takiej maksymie nie kryje się żadna wyrafinowana ocena. Po prostu kondycja aktorska jest powszechnie dostępna, a profesja, której uczą się w szkołach teatralnych adepci tego zawodu, sprowadza się do opanowania kilku technicznych środków:

---

<sup>82</sup> Charles Dollin, *Souvenirs et Notes de travail d'un acteur*, Paris 1946, s. 88.

dykcyjnych, pantomimicznych, wokalnych – mogących się przydać przy nauce „fiksacji”, czyli zdolności powtarzania i możliwie częstego osiągania efektów teatralnych, które raz czy drugi prawie każdy potrafi wywołać.

Z jakiegokolwiek jednak strony spojrzeć na postać koncentrującą emocję zbiorową, nie sposób wskazać ontologicznych cech, które odróżniają agitatora od postaci scenicznej. Wiemy już, że aktor akcentuje dystans do kreowanej roli, a nie robi tego agitator, jednak ten szczegół wymyka się świadomości rozentuzjasmowanego tłumu. Wiemy też, że artysta teatru musi osiągnąć zdolność wielokrotnej kreacji postaci ogniskującej emocję zbiorową, podczas gdy agitator zbudowaną wartość co najwyżej ożywia i celebrytuje w rytuale. Ale i ta sfera nie może zostać dostrzeżona w trakcie spotkania. Wiemy nareszcie, że uznani aktorzy bardzo często tracą cechy stricte sceniczne i upodabniają się do agitatorów celebrytujących artystyczne rytuały.

Wyabstrahujmy zatem postać tego wiecznie odradzającego się kreatora. Powiedziałem o nim, że działa w sposób autoteliczny, to znaczy zwraca na swoją czynność uwagę zgromadzonych. Że uczyniwszy z siebie wspólny dla wszystkich obecnych ośrodek zainteresowania, skupia na sobie emocję zbiorową tłumu. Jak tego dokonuje? – W sposób najprostszy z możliwych: po prostu oddala się nieco. Wstępuje na podwyższenie. Staje się dla wszystkich równie dobrze widoczny i wszystkim tak samo daleki. A przeto intrygujący, obcy, nadzwyczajny. Buduje dystans między miejscem spotkania, które opuścił, a przestrzenią gry, którą ukonstytuował. Między widzem a postacią sceniczną wyrastają „koturny” (bariera dystansu), zaś między postacią sceniczną a osobą aktora odciska się „maska” (krawędź kontaktu). „Maska” i „koturny” stwarzają nieprzekraczalną granicę „rampy” (strefy napięcia), wokół której balansują aktorzy, zwracający widzom uwagę na to, że grają. „Koturny” i „maska” wzajemnie siebie zastępują i tworzą. Gdy wyrwany z przestrzeni gry aktor zostanie pozbawiony „koturnów” buduje silną „maskę”, która natychmiast określa ramy nowo kreowanej przestrzeni gry. Obecność strefy napięcia uniemożliwia nawiązanie kontaktu bezpośredniego typu face to face między osobami, które znalazły się w różnych przestrzeniach. Dzięki niej możliwe jednak zostało nawiązanie zapośredniczonego w dystansie, czyli zhieratyzowanego kontaktu aktora z widzami. Kontakt, który – odkąd zwróci się uwagę na to, że środkiem jego zawiązania jest stworzenie wyolbrzymiającego dystansu, odkąd odsłoni się kulisy jego powstania – nabiera charakteru autotelicznego.

Gdy na scenie pojawi się człowiek, który zarazem żyje naprawdę i coś robi na niby, gdy jakiś przedmiot, pozornie zupełnie prawdziwy, będzie wywoływał lęk złagodzony wrażeniem, że to tylko jest jego atrapa, w każdej chwili, gdy reżyser podkreśli napięcie fikcji i rzeczywistości, gdy aktor włoży „maskę” i uchyliwszy ją z lekka zwróci na swoją grę uwagę, gdy pomiędzy rzędami widzów i stroną aktorów wyrośnie rów, rampa albo kurtyna, spoza której aktorzy będą wyglądać ku zgromadzonym; krótko mówiąc, wtedy gdy nie tylko dokonany zostanie podział obszaru teatralnego na przestrzeń gry i miejsce spotkania, ale zostanie ukazana strefa napięcia, wtedy widzowie doznają właściwych emocji scenicznych.

## WSPÓLNOTA SCENICZNA

Jedyną cechą, która teoretycznie odróżnia agitatorów od aktorów, animatorów od reżyserów, przestrzeń teatralną od scenicznej, nareszcie emocjonalną więź zgromadzenia od komunii wytwarzającej się wśród widzów – jest autotelizm środków scenicznych. Jeśli zatem grę określam jako działanie, które zwraca na siebie uwagę (uchyla „maskę”), to strefa napięcia, ukazująca się w chwili, gdy instrument gry „wychyla się spoza rampy”, określi wspólnotę sceniczną, która sama dla siebie jest celem. Zrozumiemy teraz, dlaczego tak czysto „teatralnymi” wydają się zawsze monologi wygłaszane z proscenium, „zawieszony” na widzu retoryczne zwroty, gierki „na stronie”, ironiczne grymasy i krążenie wokół rekwizytów. Rzecz w tym, że nie ma lepszego środka zawiązywania emocji zbiorowej niż oscylacja instrumentu gry wokół strefy napięcia.

Ogrywanie strefy napięcia: zejścia aktorów na widownię, opróżnianie sceny, gra nad głowami publiczności etc., stymuluje emocje wśród widzów, odwołując się do jakichś atawizmów, ale niczego nie komunikując. Te stricte teatralne działania są czynnościami podsemantycznymi. Nawet zwolennicy ściśle semiologicznego opisu musieli dostrzec owe elementy, a André Helbo, żeby nie mówić o tajemnicy nieprzekładalnej na znaczenia, mówi po prostu o znaczeniu zerowym. „Szczególne odbicie znajduje w teatrze problem znaczenia zerowego (znaczącego poprzez nieobecność znaku). O wyczerpującą analizę ubiega się w tym polu wartość ciszy w komunikacji słownej i pozasłownej”<sup>83</sup>.

Zakreślone tutaj zostało nader precyzyjnie błędne koło semiologii, z którego wynika, że nauka o znaczeniach nie musi się obawiać, gdy elementy, które pragnie opisać, nic nie znaczą. Jeśli tak jest, to dany element znaczy, że nic nie znaczy – a więc jednak znaczy! W ten sposób, zadowolając się negatywnym określeniem, semiotycy umieszczają w swym systemie teatr. Jeśli z punktu widzenia nauki o znaczeniach wprowadzenie określenia „signifiant zéro” jest w pełni uprawnione i metodologicznie poprawne, to jednak pora zdać sobie sprawę, że metody semiotyczne nie powiedzą nic o własności dzieła scenicznego, która moim zdaniem kryje się poza znaczeniem, w orbicie treści zerowej.

Semiologiczna interpretacja zdarzenia teatralnego w sposób krańcowy sformułowana została w rozprawie Richarda Demarcy’ego pt. *Elementy socjologii spektaklu*. Autor nie upiera się zresztą, że wyróżniony przez niego model uczestnictwa jest jedynie możliwy. Rozwijając modną dziś koncepcję teatru rozumianego jako fenomen tworzony w relacji widzów i aktorów, Demarcy utożsamia uczestników spektaklu z grupą nadawców i odbiorców. Umożliwia mu to posłużenie się równie dziś popularnym schematem komunikacji. Zbudowany w ten sposób socjologiczno-semiotyczny model uczestnictwa teatralnego wplata właściwość sztuki scenicznej w przekazywaną treść. Zdaniem Demarcy’ego: „teatr jest wszechświatem znaczeń (...) sztuką kodu, najsilniejszej konwencji, sztuką powstającą z bardzo silnej kodyfikacji”<sup>84</sup>. Recepcja spektaklu dokonuje się w postaci lektury po-

---

<sup>83</sup> André Helbo, *Pour un proprium de la représentation, théâtral*, (w:) *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles 1975, s. 66.

<sup>84</sup> Richard Demarcy, *Éléments d’une sociologie du spectacle*, Paris 1973, s. 366.

przeczej: „to typ odbioru na «dystans», gdzie widz–odbiorca wychodzi z założenia, że poprzez różne systemy dekoracji, tworzywa, materii, koloru, gestu, etc. «maszyna z naprzeciwka» wysyła na jego spotkanie różnorodne informacje, które należy dokładnie usytuować”<sup>85</sup>.

Opis Demarcy’ego nie jest rzecz jasna wolny od stylistycznych preferencji. Powołując się na Brechta twierdzi on, że intelektualny typ lektury poprzecznej jest bardziej owocny od nastawionej na zawikłania fabularne percepcji podłużnej: „Główne zalety tego typu lektury wynikają przede wszystkim z maksymalnego otwarcia dzieła na społeczeństwo poprzez rozszerzenia wprowadzające uwikłania znaku (społeczeństwa) i obciążenie przez to jej wszystkich znaczeń społeczno–kulturalnych. Równocześnie pozwala ona odkrywać zawartą ideologię o tyle, o ile historia i anegdota mogą wywoływać «efekt kryjówki, efekt pasożyta». Zysk ostatni i zasadniczy z punktu widzenia oglądającego polega na tym, że ten ostatni, dzięki maksymalnej jasności nadanej dziełu, czuje się jak pan, a nigdy więcej jak podmiot zniewalany, oczarowywany, zafascynowany”<sup>86</sup>.

Fascynacja emocjonalna właściwa jest zdaniem autora *Elementów socjologii spektaklu* lekturze podłużnej, podczas gdy lektura poprzeczna wyostreza intelektualną recepcję i sprawia, że widz zaczyna uczestniczyć w spektaklu we właściwy sposób. Zatem nie doznaje przeżyć zbiorowych, nie podlega unifikacji psychicznej, lecz nawiązuje z dziełem kontakt czysto intelektualny. Lektura podłużna (horyzontalna) i poprzeczna (transwersalna) przedstawione zostały przez Demarcy’ego jako dwie możliwości odbioru. Wybór któregoś z nich zależy ma w równym stopniu od kompetencji widza, jak i od sposobu, w jaki zwraca się doń reżyser. Nie ulega wątpliwości, że teatr epickiego dystansu Bertolta Brechta przystosowany jest do percepcji analitycznej, podczas gdy spektakle Jerzego Grotowskiego adresowane są w większym stopniu do emocji.

Raz jeszcze uświadomić sobie trzeba ową antynomię dystansu i kontaktu, intelektu i emocji, iluzji i spontaniczności, która dotyczy w równej mierze pisarstwa scenicznego, gry aktorskiej, inscenizacyjnych metod kształtowania percepcji widza, jak i samej teorii dzieła teatralnego. Koncepcja Richarda Demarcy’ego mieści się wyraźnie w ramach dystansu i intelektu. Zdaje się on jednak bardziej papieski niż sam papież, gdyż jego mistrz Brecht lepiej widział konieczny związek sfery refleksji intelektualnej ze spontanicznym emocjonalizmem teatru realizującego się w kontakcie z widownią. Jakkolwiek jest, warto podkreślić, że teorie odpowiadające tylko określonym cechom swojego przedmiotu, teorie nieobiektywne i postulujące mijają się z naukowego punktu widzenia z celem. Pisał Jan Mukařovský: „żaden z okresów rozwoju teatru nie może być (teoretycznie) uznany za doskonałe spełnienie samej istoty teatru; nie jest też nim żaden z poszczególnych typów teatru, jak teatr tego czy innego narodu, teatr ludowy, prymitywny, teatralne pokazy dziecięce itd.”<sup>87</sup> Skoro zatem potrafię sobie wyobrazić teatr bardziej emocjonalny lub bardziej racjonalny, to trzeba spytać o stosunek pierwszeństwa i zakresu. A odpowiedź niekoniecznie będzie leżała pośrodku.

Podsumowując swoje rozważania na temat recepcji Spektaklu, Richard Demarcy zwraca uwagę na konieczność dokonania trzech operacji. Pierwsza to rozpoznanie elementów znaczących. Dopiero potem możliwa jest lektura. W końcu czynność ostatnia to ustalenie lub wybór znaczenia. Krótko mówiąc, interpretacja. Zdaniem Demarcy’ego pierwotna jest recepcja, to znaczy odczytanie intencji nadawcy przez kogoś, kto znalazł się w sytuacji odbiorcy. Wynikałoby stąd, że obserwator, który widzi na przykład pocałunek (nawet jeśli znajduje się w dostrzegającej to samo grupie), najpierw dekoduje

---

<sup>85</sup> Ibidem, s. 364.

<sup>86</sup> Ibidem, s.380.

<sup>87</sup> Jan Mukařovský, *O dzisiejszym stanie teorii teatru*, (w:) *Wśród znaków i struktur*, tłum. Józef Mayen, Warszawa 1970, s. 354.

znak pocałunku jako wyraz miłości, zdrady lub jakiegoś innego uczucia, a dopiero potem przeżywa adekwatne stany emocjonalne.

Myślę jednak, że jest inaczej i pierwszeństwo przyznałbym percepcji. Kiedy bowiem widzę, że ktoś kogoś pocałował, najpierw doznaję uczucia, później dopiero nazwę je, grupując pod imionami fakty, których doznania zapamiętałem jako podobne do siebie. Ostatnia przychodzi refleksja nad charakterem wrażenia. Dochodzę zazwyczaj do wniosku, że widocznie cieszy mnie cudze szczęście, o którym odebrałem wiadomość dekodując znak miłości, a wspomnienie jej wprowadziło mnie w dobry nastrój. Uwaga! Można teraz in flagranti przyłapać błąd absolutyzacji języka. Rozumiejąc, że wrażenia są pierwotne wobec znaczenia, na poziomie refleksji uległem logicznemu złudzeniu charakterystycznemu dla semiologów. To, co nazwane, wydało mi się przyczyną. Należało przecież wysnuć refleksję mniej typową: – fakt doznania wrażenia kojącego moje zmysły wpłynął na to, że ich przyczynę (tutaj: dostrzeżenie pocałunku) włączyłem do grupy faktów wywołujących we mnie podobne reakcje, które zapamiętuję następnie pod konwencjonalnymi nazwami, np.: miłości, radości, nienawiści etę. Moja teza przeczy zatem stanowisku Demarcy'ego. Sądzę, że upowszechnienie wrażenia dokonuje się w teatrze przed językowym nazwaniem.

Teatr nie jest więc żadnym kodem. Specyficzną cechą tego zjawiska jest ogniskowanie subiektywnych uczuć, wrażeń i doznań w postaci emocji zbiorowej. Emocji, którą wyzwalać można równie dobrze kreując nowe, stymulujące napięcia instrumenty gry, jak i posługując się elementami znaczącymi w funkcji instrumentalnej. Znakami faktów, wobec których przeżyte niegdyś i związane z teatralnym elementem emocje stają się desygnatami.

To prawda, że jeśli przeraża nas strzelba wymierzona w przeciwnika, emocja nie wynika sama z siebie, lecz rodzi się wskutek odczytania znaku pogroźki. Po to, by jej doznać, musimy rozumieć, do czego służy strzelba, pamiętać jej działanie, zdekodować znak posłużenia się bronią etc. Wszystko to prawda. Kiedy jednak aktor nieoczekiwanie pojawi się za plecami widzów, kiedy odtwarzając jakąś rolę przypomni dwoistość postaci albo gdy scena nagle opustoszeje, a my usłyszymy ciszę bądź kapanie deszczu... Przecież także wtedy, gdy stanie się coś całkiem bezsensownego, doznamy emocji, które trudno nazwać, a co dopiero odczytać w ich przyczynie jakiegokolwiek znaczenie. To fakt. Gdyby recepcja spektaklu ograniczała się do dekodowania znaków, których odczytanie wyzwala emocje, byłibyśmy z pewnością wszyscy świetnymi krytykami. Ale krytyk nie zawsze umie być widzem. Często intelekt jego jest w tym stopniu pochłonięty czynnościami dekodująco–interpretacyjnymi, że traci całą estetyczną zawartość przeżyć doznawanych przez publiczność. Zamieniając się w analitycznego interpretatora, krytyk znajduje się poza spektaklem, który nie tyle służy **komunikacji**, co **integracji** działających aktorów i uczestniczących widzów.

Wydaje się zatem, że istnieją dwa rodzaje odbioru spektaklu: jego percepcja i recepcja, przeżycie i zrozumienie, doznanie i krytyka. Percepcja jest naturalnie pierwotna i właściwa ulotnemu kontaktowi z mobilnym dziełem scenicznym. Praca Demarcy'ego mieści się zaś całkowicie na terenie recepcji. Toteż niewiele z niej można dowiedzieć się o teatrze. Demarcy bada pojęcia, a nie rzeczy. I musi tak robić, jeśli przyznać rację Dietrichowi Steinbeckowi, który twierdzi, że tylko pojęcia można zweryfikować intelektualnie. Albowiem „badanie teatrologiczne konstytuuje dopiero to dzieło historyczne (spektakl), reprodukując je pojęciowo i usiłując – za pomocą środków językowych – umożliwić jego ogląd (Anschauung)”<sup>88</sup>.

Charakterystyczne jednak, że w ramach recepcji, mówiąc o lekturze horyzontalnej, dostrzegł Demarcy, iż widza skoncentrowanego na interesującej fabule nie zajmują „po-

---

<sup>88</sup> Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze, Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, s. 30.

szczególne sceny czy obrazy, uwaga jego kieruje się tylko ku sekwencji zdarzeń”<sup>89</sup>. Lektura horyzontalna byłaby więc literackiej, a transwersalna teatralnej proveniencji? – Nic bardziej fałszywego! Lektura pionowa (horyzontalna) jest jedną z odmian percepcji spektaklu fabularnego, który jednak nie musi mieć wcale linearnego, fabularnego zarysu. Lektura poprzeczna (transwersalna) jest natomiast charakterystyczna dla jego recepcji. Emocjonalna instrumentalizacja fenomenu teatralnego wynika ze zwrócenia uwagi percypujących go widzów na jego ulotność i mobilność. Polega na wywoływaniu wśród widzów uczucia niepewności co do realnego istnienia elementów pojawiających się w przestrzeni gry.

Podobne wnioski można wyciągnąć czytając klarowny i bardzo dobrze napisany tekst Georges’a Mounina. Autor *Komunikacji teatralnej* uświadomiwszy czytelnikowi, że w kategoriach teorii komunikacji nie wyjaśni się specyfiki dzieła scenicznego, przyznaje w zakończeniu, że semiotycznie można co najwyżej interpretować zapis wrażenia spektaklu, który percypowało się ośrodkami podsemantycznymi.

„To, co się tradycyjnie i błędnie nazywa komunikowaniem z autorem czy ze sztuką, to bez wątpienia tylko interpretacja znaczeń sztuki dokonana przez każdego z widzów na podstawie przesłanek wypełniających spektakl: najpierw oczywiście tekst, nie mówiąc o wszystkich naświetleniach kulturowych, których dostarcza znajomość autora, epoki, teatru w ogóle; ale również to wszystko, co przynosi i dodaje do tekstu całość sytuacji teatralnej aktor, scenografia, ewolucje, pojętność właściwa odbiorcom, ich wzajemne pobudzanie się. «Znaczenie» sztuki teatralnej jest dużo dalsze od znaczeń przekazów czysto językowych niż od znaczenia jakiegoś wydarzenia. Spektakl teatralny interpretuje się identycznie jak interpretuje się wydarzenie, któremu asystuje się i w którym się uczestniczy; nie czyta się go, nie dekoduje się go jak zwyczajny przekaz językowy (nie estetyczny). Najprościej, spektakl teatralny jest zbudowany, (w zasadzie) jako bardzo specyficzny rodzaj następstwa wydarzeń intencjonalnie wytworzonych dla interpretacji. Semiologia teatru nie będzie więc niczym innym niż metodycznym badaniem reguł (jeśli takie istnieją), które rządzą złożoną produkcją oznak i bodźców przeznaczonych do wywoływania maksymalnego udziału widza w wydarzeniu typowo artystycznym, co do którego ma się zawsze nadzieję, że będzie dlań otwarciem znaczącym (w czysto językoznawczym sensie słowa tym razem: sztuka odegrana w całości jest znaczącym znaczonego, jakim jest doświadczenie estetyczne doznawane przez widzów)”<sup>90</sup>.

Sprowadziwszy więc analizę znaczeń i ewentualnych komunikatów nałożonych na spektakl teatralny, jak i na wiele innych czynności człowieka, do właściwej im skali interpretacji, istoty zjawiska radzi Mounin głębiej poszukać. Określiwszy sprzeczną w założeniu jednokierunkową komunikację teatralną jako relację między widzem a aktorem, francuski badacz stwierdza, że więź, która się między uczestnikami wytwarza, musi mieć jakąś psychologiczną i semantyczną motywację. „Ten typ relacji może się nazywać być może uczestnictwem, być może identyfikacją, być może projekcją, a może jeszcze inaczej”<sup>91</sup>. Rzecz bowiem w tym, że na swoje słowa, gesty i poruszenia po scenie, które od biedy można post factum interpretować semantycznie, aktor otrzymuje odpowiedź w postaci dreszczu przejmującego zebranych („le frémissement de la salle”); Dreszczu, który nie ma żadnych oznak, którego nie utrwala najczulsze instrumenty. Który objawia się w ciszy głębszej niż niczym nie zmaćone milczenie, w westchnieniach... zresztą nie wiadomo w czym, choć każdy, kto się znajdzie w sytuacji postaci gry, rozpozna tę „odpowiedź” niechybnie. I doda mu ona skrzydeł. Otóż tę więź emocjonalną Georges Mounin proponuje określić mianem **komunii fatycznej**.

---

<sup>89</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>90</sup> Georges Mounin, *La communication théâtrale*, (w:) *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970, s. 94.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 90.

Wymieniając w swoim szkicu *Poetyka w świetle językoznawstwa* funkcję fatyczną (kontaktywną) jako jedną z sześciu funkcji mowy, Roman Jakobson starał się wskazać te cechy aktu komunikacji, które służą nawiązaniu kontaktu nadawcy z odbiorcą. Jakobson odwoływał się tutaj do ustaleń Bronisława Malinowskiego, który w artykule *Problem znaczenia w językach prymitywnych* nazwał „fatyczną” tę funkcję mowy, która „może być zobrazowana przez obfitą wymianę rytualnych formuł, a nawet przez całe dialogi, których jedynym zadaniem jest przedłużenie komunikacji. Usiłowanie rozpoczęcia i podtrzymania rozmowy jest typowe dla mówiących ptaków. Ta fatyczna funkcja stanowi jedyną: z funkcji językowych, która jest wspólna ptakom i ludziom. Jest to również pierwsza funkcja słowna, którą opanowują dzieci: zdradzają one skłonność do komunikowania, zanim są zdolne nadawać lub odbierać komunikaty zawierające informację”<sup>92</sup>.

Georges Mounin pisze: „Bez najmniejszych wątpliwości trzeba jeszcze zbadać relację, jaka powstaje na sali podczas spektaklu między każdym z widzów i całą resztą pod osłoną spektaklu – jako że on, jeden jest dostrzegalny, nawet jeśli nie umieliśmy jeszcze analizować go inaczej niż w terminach elektryzacji sali. Z tego punktu widzenia trzeba być może zgłębić tę stronę, którą angielski etnograf Malinovsky nazywał komunią fatyczną nazywa on w ten sposób, bardzo szeroko, ten wymiar zgody i dobrego samopoczucia zbiorowego, który układa się bez zamiaru komunikowania jakichkolwiek przekazów za pośrednictwem słów lub nic nie znaczących krzyków, w sytuacjach bardzo wyraźnie określonych, bardziej lub mniej silnie zrytualizowanych, również kiedy przynależą do życia codziennego. I myślę na koniec, że trzeba także przestudiować ten wymiar relacji, który rozciąga się między widzem a nim samym w czasie kiedy on ogląda przedstawienie”<sup>93</sup>.

Jeśli ustanowienie strefy napięcia określa fizyczny dystans między przestrzenią gry a miejscem spotkania i uniemożliwia kontakt bezpośredni, w którym równouprawnione strony komunikują się (w czysto lingwistycznym znaczeniu tego słowa – jak by powiedział Mounin) między sobą, to oddalenie czy wywyższenie instrumentu gry pozwala mu nawiązać z grupą emocjonalny kontakt zhieratyzowany. Prowadzi to do zapośredniczenia emocjonalnej więzi między uczestnikami spotkania. Wskazując na funkcję fatyczną mowy jako, być może, najbliższą temu, co dokonuje się podczas relacji teatralnej, Mounin wzbudził wśród ortodoksyjnych semiologów przedwczesną radość. Odpowiedziano mu oczywiście, że skoro funkcja fatyczna istnieje, to istnieje także komunikacja, do której cech však Jakobson funkcję kontaktywną zaliczał. Adwersarze Mounina nie zauważyli jednak zasadniczej różnicy między kontaktem bezpośrednim (funkcją fatyczną), umożliwiającym komunikację, a kontaktem zhieratyzowanym (komunią fatyczną), który komunikację wyklucza.

W instrumencie gry zapośredniczona zostaje zatem komunია fatyczna, a nadto – na co Bullough i Mounin niezależnie zwracają uwagę – dystans fizyczny ewokuje dystans psychiczny jednostki do przedmiotu, a precyzyjniej mówiąc, do wyobrażenia zmysłowego tego obiektu. Prowadzi to do specyficznego stanu koncentracji, w którym hieratyzuje się kontakt człowieka z sobą samym.

Zatem skupienie uwagi zgromadzonych na strefie napięcia budzi odczucie obcości wobec instrumentu gry, który zdaje się zyskiwać nadnaturalną moc. Moc ta ma charakter fatyczny i ogniskując emocję zbiorową sprawia, że inicjator gry jest w stanie przy jej pomocy narzucić komunię tłumowi.

W tym momencie wkroczyłem w rejony zjawisk psychicznych, wśród których trudno poruszać się teatrologowi. Zresztą kiedy mowa o sprawach, których istnieniu (podobnie jak na przykład zjawisku hipnozy) nie sposób zaprzeczyć, ale których nauka jeszcze nie zbadała, można stosować dowolne metafory. Mogę założyć istnienie jakichś emitowanych przez ludzi zwrotnych bioprądów, które skupione przez instrument gry, będą paraliżować

<sup>92</sup> Roman Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 437–438.

<sup>93</sup> Georges Mounin, op. cit., s. 91.

rzesze. Mogę powtórzyć tezę Gustawa Le Bona, zgodnie z którą człowiek w tłumie zachowuje się podobnie jak poddany hipnozie: mianowicie nie reaguje na bodźce mózgiem, lecz rdzeniem pacierzowym. Mogę w końcu suponować istnienie jakiejś siły transcendentnej, którą uosabia prorok lub obiekt kultu oddziałujący na duszę zbiorową. Jakkolwiek jest, fakt pozostaje faktem. Zachowanie jednostki w tłumie odbiega od normalnego. Wyzwała się jakaś zbiorowa energia psychiczna, a doznanie komunii fatycznej jest specyficznej i właściwej dla teatru natury.

Mówiąc dotychczas o zjawiskach z pogranicza życia zbiorowego, przywołując przykłady zjawisk religijnych i politycznych, które zmierzały do ustalenia teleologicznych rytuałów, podkreślałem, że animator zdarzenia grupowego wyzwoliwszy emocję zbiorową za pośredniczą więź emocjonalną wśród tłumu. Więż ta opiera się na relacji **komunii fatycznej**, która zawiesiwszy **poznawczą** komunikację umożliwia przyjęcie postawy **wyznawczej**. Bywa, że zawiązujący komunię fatyczną mają na względzie społeczne, polityczne albo religijne cele, bywa też tak, iż ukształtowana relacja stymulując napięcie wśród widzów wprowadza ich w stan niepewności co do realności wszystkiego: intencji inicjatora gry, istnienia instrumentu gry, funkcji strefy napięcia i wartości wyzwolonej emocji zbiorowej. Otóż więc taką, dla której doznanie emocji zbiorowej jest celem, a zatem autoteliczną komunią fatyczną, trzeba scharakteryzować jako wspólnotę sceniczną.

**Wspólnota sceniczna** rodzi się wtedy, gdy pod wpływem działania autotelicznego chwytu teatralnego zostanie przerwana komunikacja, a doznająca komunii fatycznej publiczność oczekuje tego.

Biada jednak, jeśli podczas jakiegoś widowiska zbyt jasno i sugestywnie zostaną wyrażone intencje inicjatora gry. Biada, jeśli chwytowi teatralnemu zbudowanemu na korzyść jednego z protagonistów nie odpowie równoważący chwyt o przeciwnej intencji. Jeśli zniesiona zostanie bariera dystansu i przejęty tłum zechce włączyć się do działania. Politycy – rewolucjoniści czy religijni prorocy często świadomie rozpalają w ten sposób rzesze. Zapośredniczywszy więź emocjonalną wśród zgromadzenia, jego rękami znoszą zastarzałe bariery dystansu. Zniesienie napięcia i dominacja kontaktu przetwarza agitację widowiskową w manifestację. Podobnie absolutyzacja dystansu i uniemożliwienie kontaktu stwarza zazwyczaj rytuały.

W zasadzie więc manifestacja i absolutyzacja kontaktu staje się przedmiotem zabiegów rewolucjonistów, dystans służy władcom dusz, a napięcie starają się wytworzyć artyści. Tym niemniej, kiedy artysta jest zarazem politykiem czy kapłanem, kapłan ma polityczne aspiracje lub któryś z nich posiada upodobania artystyczne, może na gruncie religijnym dojść do manifestacji, manifestacja może przerodzić się w spektakl artystyczny, a dzieło sceniczne może nabrać cech nabożeństwa lub manifestacji. To samo dotyczy rytuałów. Ceremonie państwowe mogą upodabniać się do religijnych obrzędów, obrzędy zbliżać ku rytuałom artystycznym, a one z kolei mogą przybierać postać „akademii ku czci”.

Pora jednak raz jeszcze podkreślić, że jeśli dostrzegam irracjonalną (metafizyczną czy biomechaniczną?) sferę, na której opierają się wszystkie chwytów teatralne, i wskazuję, że czerpać z niej mogą animatorzy najrozmaitszych zgromadzeń, to interesują mnie tylko dwie konsekwencje tego zjawiska: teleologiczna i autoteliczna. Posługując się przykładem manifestacji lub obrzędu religijnego, dostrzegam teatralną i tylko taką proweniencję nabożeństwa oraz możliwość jego artystycznej lub politycznej herezji. Jednak samego aktu religijnego, który zmierza we właściwym tylko sobie kierunku, wyjaśnić nie próbuję.

Chwytów teatralne stwarzają tak pożądane przez ludzi obiekty kultu. Domyślamy się zasad ich tworzenia, lecz nie wiemy, kto gra na tych instrumentach: Bóg?, Diabeł?, Aktor?, Komputer? czy Reżyser nakłada maski drzewom, niebu albo twarzom? Wiemy natomiast, że zawsze, kiedy właściwie zostaną zastosowane efekty wyolbrzymienia i zaskoczenia, poznawcza komunikacja ulega zawieszeniu. Na kanwie wyznawczej komunii fatycznej zawiązuje się wspólnota sceniczna.



## TEATR TOTALNY

Jednym z podstawowych problemów, z którym borykają się wszyscy teoretycy fenomenu scenicznego w kluczu spontanicznym, jest niemożność wyznaczenia ścisłych, ontologicznych granic rozróżniających elementy rzeczywiste: nabożeństwa i obrzędy, manifestacje i ceremonie, spotkania i demonstracje, najprzeróżniejsze interakcje społeczne, od sytuacji teatralnych. W artykule *Pornografia i nowa ekspresja* Richard Schechner pisał: „Otóż rzecz w tym, że przedstawienie teatralne zawsze znajduje się na granicy przesunięcia z dziedziny sztuki z powrotem w dziedzinę życia”<sup>94</sup>.

Intuicyjny opis teatru można z powodzeniem przystosować do różnych sytuacji i zjawisk społecznych. Nic też dziwnego, że metaforyka teatralna bywa z powodzeniem wykorzystywana przez mikrosocjologów, teatrologów zaś z fascynacją dostrzegają, iż model interakcji czy schemat komunikacji zawierają w sobie interesujący ich fenomen. Przybywa więc prac takich jak Edwarda Balcerzana i Zbigniewa Osińskiego *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, *Interakcja sceny i widowni w teatrze współczesnym* Osińskiego czy Jolanty Brach-Czajny *Życie towarzyskie a dzieło teatralne*. Autorzy tego rodzaju esejów zapominają jednak, że komunikacyjny, semiotyczny, informacyjny, konsekwentnie socjologiczny czy ekologiczny opis wydobywa z fenomenu teatralnego elementy wspólne z tymi, o wiele szerszymi modelami, pomija jednak wartości specyficzne dla samego zjawiska.

Mnie również grozi takie niebezpieczeństwo. Aby go uniknąć, pora rozróżnić precyzyjnie teatr od rytuału. Powtarzałem już nieraz, że utrwalony teatr staje się rytuałem. Cóż to znaczy? – Teatr, jak się nietrudno domyślić, kształtują chwyt teatralne. Jest on więc mobilnej, ulotnej i zupełnie obojętnej natury. Może tylko przez krótką chwilę skupiać emocje zbiorowe, a potem znika lub zostaje utrwalony.

Głównymi sposobami, jakie wykorzystują inicjatorzy chwytu teatralnego, stają się związane ściśle elementy stosunku określającego czas, mianowicie ruch oraz przestrzeń. Można je bowiem naocznie przedstawić. Posłużyć się opartym na ruchu efektem **zaskoczenia**, który sprowadza się do nagłego objawienia i zwrócenia na siebie przez określony element uwagi. Równocześnie jednak, celem upowszechnienia działania, trzeba spolaryzować przestrzeń. Posłużyć się efektem jej **wyolbrzymienia**. Efekty te są w chwycie teatralnym nierozłącznie ze sobą związane. Zaskoczenie jest warunkiem zwrócenia uwagi, a wyolbrzymienie umożliwia jej skupienie. Nie wystarczy, żeby ktoś krzyknął w tłumie, gdyż zwróciwszy się w stronę, z której głos dochodzi, nie będziemy go w stanie dostrzec. Trzeba jeszcze, żeby ten ktoś wstąpił na podwyższenie.

Utrwalenie chwytu teatralnego dokonuje się poprzez efekty **powtórzenia i uproszczenia**, które maksymalizują dystans i niwelują zaskoczenie, aż do granic, zerwania kontaktu. Dokonuje się w ten sposób skostnienie teatralizacji. Sam „cud” już nie jest potrzebny, albowiem reakcje ludzi stymulowane są przez zapamiętane i ponazywane w mimice wrażenia, jakie ów „cud” wywołał.

---

<sup>94</sup> Richard Schechner, *Pornografia i nowa ekspresja*, tłum. Grzegorz Sinko „Dialog” 1972, nr 8, s. 98.

Pamiętajmy jednak, że nadużycie chwytu łatwo może go wyczerpać. Jednym z niebezpieczeństw jest manifestacyjne przesilenie, po którym niezorganizowana instytucjonalnie grupa gubi z oczu wodza i rozpada się szybko. Inną zaś jest zbyt częste powtarzanie chwytu, który traci przez to swoją moc zaskoczenia. Dlatego też sam chwyt teatralny niechętnie jest powtarzany. Używają go w teleologicznej postaci kandydaci do władzy, którzy osiągnąwszy ją, wolą lud widzieć spokojnym. Wolą utrwać twogę dla mistycznych chwytów, lecz nie na rękę im pobudzać emocję zbiorową. Nie chwyt przeto, ale reakcja na efekt powtarzana zostaje w utrwalającym tradycję rytuale. Nie grzmoty, wystrzały z armat, sztuczne ognie i płomienne mowy, lecz padanie na twarz, na kolana, tańce i rytmiczne owacje jednoczą ludzi biorących udział w świeckich ceremoniach lub obrzędach sakralnych. Operacji rytualizacyjnej poddane mogą zostać, rzecz jasna, zarówno teleologiczne jak i autoteliczne w zamierzeniu chwyt teatralne. W pierwszym wypadku zamiast nabożeństwa i wiecu otrzymamy obrzęd i ceremonię, w drugim zaś zamiast dzieła scenicznego rozpoznamy zdarzenie teatralne.

Określiłem zatem dwie identyczne pod względem postaci formy: spontanicznie pojęty i nastawiony na kontakt **teatr** oraz bliski kreacjonistycznemu dystansowi **rytuał**. Opisując strefę napięcia starałem się określić wspólny tym zjawiskom moduł gry. Odkryć paradygmatyczne prawa, które rządzą terytorium agitacji. Wskazać istotę szeroko pojętej i wyidealizowanej **sceny**. Podkreślając istotne różnice wynikające z krzyżowania się rytualnej bądź teatralnej formy oddziaływania oraz autotelicznej (estetycznej) bądź teleologicznej (społeczno–politycznej albo religijnej) funkcji, zwracam raz jeszcze uwagę na fakt, iż mowa tutaj tylko i wyłącznie o zjawiskach fizycznych i doczesnych, które czasem posiadają moc hipostazowania transcendencji. Mówię kto, jak i po co uobecnia świętość, nie rozstrzygając, gdzie ona rzeczywiście jest, a gdzie naprawdę jej nie ma. Pamiętając o tym można teraz zaryzykować próbę systematyzacji szeroko pojętych agitacji widowiskowych.

Funkcje	Formy	DYSTANS Efekt rytualny	KONTAKT Chwyt teatralny	NAPIĘCIE Fenomen sceniczny
TELEOLOGICZNE	Religijne	Obrzęd kościelny	Manifestacja religijna	Teatralne zdarzenia religijne
	Polityczne	Ceremonia państwowa	Demonstracja polityczna	Teatralne zdarzenie polityczne
	Spoleczne	Spotkanie towarzyskie	Agitacja społeczna (gry, zabawy)	Teatralne zdarzenie społeczne (sport)
AUTOTELICZNE		Rytuał artystyczny	Manifestacja artystyczna (heppening)	Teatralne dzieło sceniczne

**Zdarzeniem teatralnym** nazywam więc te formy religijne i społeczno–polityczne, w których dochodzi do napięcia (czytaj: zrównoważenia) elementów dystansu i, kontaktu. Zdarzenie teatralne, można tak powiedzieć, staje się mimo woli. Chwyty, które się nań złożyły, miały służyć jakiemuś celowi, lecz skoro doszło do równowagi, przestały komukolwiek zagrażać i można się im przyglądać. Szczególnym przypadkiem zdarzenia teatralnego jest osiągnięte świadomie, nastawione jedynie na estetyczne wartości, autoteliczne dzieło sceniczne. Nie wiem, czy zdarzenie teatralne jest sztuką. Wiem natomiast, że wtedy gdy tworzywem artysty jest ludzka zbiorowość, nie sposób wyeliminować przypadków. I zdarzają się one. Wiążą się zawsze z niedostateczną znajomością nastrojów tłumu, z zanegowaniem istotnych lub przewartościowaniem przebrzmiewających już ideałów, z wywoływaniem chwytów, na których przyjęcie publiczność nie została wystarczająco przygotowana.

Zastosowanie chwytów nie wywołujących wrażenia na widzach prowadzi do klęski artystycznego (w zamierzeniu) spektaklu. Między widownią a sceną rozsiada się wszechobecny dystans, którego żaden kontakt zrównoważyć nie będzie w stanie. Zamiast dzieła scenicznego powstają wówczas artystyczne rytuały. Z drugiej zaś strony kreowanie no-

wych wartości, kiedy widownia jeszcze wielbi stare, może doprowadzić do absolutyzacji kontaktu i gniewu zamieniającego spektakl sceniczny w manifestację artystyczną. Zdarzyć się to może jednak tylko wtedy, gdy na sali znajdzie się opozycjonista–agitator, który weźmie udział w pojedynku chwytów i sprawi, że skupiona wokół niego publiczność potępi przedstawienie.

Można przy tej okazji zaobserwować ciekawe zjawisko. Otóż publiczność teatralna, nawet gdy przychodzi na spektakl oczekując zaskoczenia, w zasadzie nie interesuje się materiał chwytu. Ona bardziej zajmuje recenzenta, który poddając krytycznej analizie wszystkie elementy teatralne, pragnąc poznać dogłębnie zjawisko, zwykle alienuje się z tłumem, co sprawia, że niby coś poznawszy, nie wie nic o wartości środka, którego działania nie doświadczył na sobie. Okazuje się jednak, że chwyt teatralny sprawiają, iż ludzie przyzwyczajają się do nich. I podobnie jak głoszone treści, tak samo tradycyjnie szanowane efekty rytualne mogą być gwarantem sukcesu. Będzie to sukces rytuału artystycznego, ale jednak sukces. Światła rampy, szelest wznoszonej kurtyny, tusz orkiestrowy i solidne płótno będą do pewnego czasu przychylnie usposabiały publiczność, którą rozdrażni otwarta od wstępu scena, trzaskania drzwi z korytarza bądź fotografia wypełniająca głęboki plan. Nie znaczy to naturalnie, by w końcu gusta publiczności nie otworzyły się na te „wydziwnienia”, i że wprowadzenie w odpowiednim czasie filmowej wstawki (ulubiony efekt Piscatora) bądź posłużenie się telewizorem nie będą mogły w teatrze wywoływać miłego wrażenia. Rzecz w tym, że jednak człowiek myślącym jest stworem. Jeśli więc inicjator gry nie wywołał chwytu, który zrównoważyłby niejasność sensu doznaniem komunii fatycznej, widz instynktownie broni się przed uleganiem emocjom, których powodu potem nie będzie sobie umiał wytłumaczyć. Oczywiście, taka krytyczna, przewencyjnie cenzurująca doznania postawa możliwa jest bądź u bardzo niepodatnej na sugestie jednostki (np. u recenzenta sceptyka), bądź wtedy gdy animator zaniecha lub nie umie zastosować efektów integrujących widownię.

Inna możliwość klapy przedstawienia scenicznego pojawia się wówczas, gdy nie doceniwszy atmosfery panującej w społeczeństwie inicjator gry przesadnie wyakcentuje instrumenty gry, z którymi ludzie łączą duże nadzieje. W takiej chwili przechylić się może łatwo szala napięcia na korzyść kontaktu i więź sceniczna przekształca się w emocjonalną, która ujawnić się może w formie manifestacji lub happeningu. Instytucjonalne funkcje polityczne, społeczne, religijne lub artystyczne dominują więc często sferę „czystej sztuki” i sprawiają, że w teatrze, miast pokazywać wewnętrzne sprzeczności zmian, tych zmian dokonuje się w istocie.

Odróżniając rodzaje fenomenów teatralnych ze względu na charakter kształtowanych emocji, trzeba więc na przykład powiedzieć, że jeśli szereg przedstawień Dejmkowskich *Dziadów*, które były grane od listopada 1967 do stycznia 1968 roku, miało charakter spektakli scenicznych, to im bardziej zagęszczała się towarzysząca tej inscenizacji atmosfera skandalu politycznego, tym silniejszy kontakt zapośredniczali aktorzy wśród publiczności. Wreszcie 30 stycznia 1968 roku dystans padł i ostatecznie przedstawienie przekształciło się w demonstrację. To zdarzenie, podobnie jak znane z historii patriotyczne demonstracje, odbywające się w oświeceniowym teatrze podczas przedstawień *Krakowiaków i Górali*, a także w czasie rozbiorów podczas premiery *Halki*, jest przykładem złego teatru, który budzi miłość i zyskuje pamięć potomnych, być może dlatego, że staje się teatrem prawdziwym.

Widać więc, że teatr bywa rewolucyjny, gdy takie zapanują nastroje. Stosuje wówczas teleologiczne chwyt i wprowadza zmiany, których się odeń oczekuje. Nic zatem dziwnego, że popadając w ostry konflikt ze społeczeństwem, władza boi się teatru puszczonego na żywioł, choć zarazem wykorzystuje go w celach reprezentacyjnych. Toteż jeśli w początkach naszej cywilizacji teatr pozostawał najsilniej związany z kościelną lub państwową

hierarchią, odkąd zaczął się usamodzielniać, spotkał się z ostrymi represjami, cenzurą, a nawet likwidacją. Zwrócił na to uwagę Peter Brook, gdy w *Pustej przestrzeni* pisał: „Żaden hołd dla utajonej potęgi teatru nie jest tak wymowny jak ten, który składa cenzura. W większości reżimów, nawet tam gdzie swobodne jest słowo drukowane, swobodny film i plastyka – scena zostaje wyzwolona najpóźniej. Rządy instynktownie wyczuwają, że żywe wydarzenie mogłoby zrodzić niebezpieczny prąd – nawet jeśli wiadomo, że zdarza się to nader rzadko. Ale ta odwieczna obawa wynika ze znajomości odwiecznej siły. Teatr jest areną, na której dochodzi do autentycznych, żywych konfrontacji. Skupienie w jednym miejscu dużej grupy ludzi stwarza niezwykle napięcie. Dzięki temu można wyodrębnić i postrzegać szczególnie jasno siły, które stale – choć z ukrycia – kierują codziennym życiem każdego człowieka”<sup>95</sup>.

Tego rodzaju transformacji można dostrzec wiele. Rytuały mogą zmienić się w manifestacje lub happeningi, albo też któraś z tych form może ludzko upodobnić się do spektaklu teatralnego. Obserwując potyczki, które toczą ze sobą aspiranci do władzy nad tłumem, dostrzegamy, że jeden z nich dominuje. Ma większy prestiż i mocniej utwierdzone dystanse go chronią. Wtedy bawi nas bezskuteczne ujadanie oponentów. Bywa jednak, że szansę walczących wyrównują się. Mają oni podobne zdolności teatralne. Stosują teleologiczne, przeciwnie ukierunkowane chwyt, których moc znosi się i tworzy coś na kształt chwytu autotelicznego. Doznajemy wtedy parascenicznych wrażeń niepewności i napięcia. Przez pewien czas nie wiemy, kto zwycięży ani komu przyjdzie się podporządkować. Nie wiemy, kto jest „bogiem”, a kto samozwańcem. Obserwujemy dramatyczny bój teatralizacji. Protagonisci tworzą podobne dystanse. Prześcigają się w poszukiwaniu kontaktu. Nakładają maski codzienności. Schodzą z trybuny do tłumy. Jednak nawet splot takich chwytów nie tworzy napięcia. Nie ma nikogo, kto zwróciłby naszą uwagę na obecność strefy napięcia. Wprawdzie przez dłuższy czas musimy czekać na zapośredniczenie więzi emocjonalnej, jednak wspólnota sceniczna nie tworzy się w tym czasie. Nie opuszcza nas przecież świadomość celowości stosowanych chwytów. Strach zostaje zawieszony, lecz jest obecny i realny. Od tego bowiem, kto zwycięży, może wiele zależeć.

Teleologiczne chwyt teatralne ścierając się, mimo że nie osiągają natychmiast swego celu, nie zawiązują autotelicznej komunii fatycznej. Mogą natomiast przyczynić się do ukształtowania jakiegoś artystycznego rytuału teatralnego. Wspólnoty scenicznej nie stworzy się bowiem przez przypadek. Ale czy ona w ogóle powstanie? Czy określona tak rygorystycznie nie jest jakąś teoretyczną fikcją, jakąś ideą, która nie ma nic wspólnego z codziennym życiem scenicznym.

Przy ciągłym niebezpieczeństwie naruszenia bariery dystansu, obniżenia napięcia i likwidacji komunii; fatycznej możliwe jest być może krótkotrwałe ich związanie i zogniskowanie ludzi wokół sugestywnego chwytu autotelicznego. Jak długo jednak może trwać jego działanie? – Pięć sekund, dwadzieścia, całą minutę? Każdy reżyser stara się przecież godnie spełniać swój obowiązek i dostarczyć widzom maksymalnej ilości przeżyć’ stricte scenicznych. O to samo chodzi aktorom. Ale czy jest to osiągalne? Czy potrafię wskazać spektakl sceniczny, w którym nie zaznałem ani chwili odprężenia, który ani na moment nie przekształcił się w rytuał artystyczny?

Krótko odpowiem, że widziałem takie spektakle, w których chwyt aktorskie, inscenizacyjne, jakieś efekty scenograficzne czy modulacje dźwiękowe, aktorskie „zawieszenia” i ogrywanie strefy napięcia tworzyły dobrze skomponowaną całość, gdzie wprawdzie nie brakowało chwil odprężenia, ale istniały one po to, by przygotować widza do tym żywszej komunii. O chwycie teatralnym można powiedzieć, że stanowi energetyczną podstawę modułu gry, którą każdy reżyser, każdy aktor i scenograf, każda indywidualność artystycz-

---

<sup>95</sup> Peter Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Warszawa 1977, s. 122–123.

na wykorzysta inaczej. Kulminacyjne chwytły inscenizacyjne stosuje chętnie Adam Hanuszkiewicz: drabina i latarki widm z *Kordiana*, hondy i tor motorowy nad głowami parteru z *Balladyny*, spadochron z *Dziadów*, most w Beniowskim i wiele innych, drobniejszych. Ale nie wzgardzi też takim chwytem Erwin Axer: góra przemieniająca się w Chmurę z *Kordiana*, winda z *Matki*. Stosuje teatralne chwytły Jerzy Jarocki: spływająca z nieba orkiestra w *Rzeźni*; wywoływał je także Konrad Swinarski, np.: układ sali w *Dziadach*, Pan płonący za oknem teatru. W teatralnym okresie swej twórczości efektownych chwytłów używał Jerzy Grotowski: aranżacja miejsca spotkania w *Kordianie* czy w *Akropolis*.

Teatr i rytuał warunkują się rzecz jasna wzajemnie i tylko w dialektycznym związku są w stanie utrzymać strukturę społeczeństwa. Chwyty teatralne nie ma stabilności efektów rytualizacyjnych, do których musi się odwołać każdy wyniesiony przy jego pomocy agitator. Niezmienny zaś z natury i niezdolny przystosowywać się do okoliczności rytuału, ożywiony i podniesiony do rangi chwytu – może oddziaływać jak teatr. Toteż gdy chcemy zniwelować skutki ostatniej zmiany, musimy zacząć od zawieszenia dystansu i ożywienia czy przekształcenia efektu rytualnego w chwyt teatralny. Musimy zburzyć Bastylę lub ostrzelać Pałac Zimowy. Musimy ściąć Króla. A potem utrwalić nowy rytuał Gilotyny lub Organizacyjnego Zebrania.

Rzecz jasna nie tylko realne pojawienie się w miejscu wyróżnionym przybranej w „maskę” postaci i skupienie na niej emocji zbiorowej umożliwi realizację teleologicznego chwytu teatralnego. Chociaż nie obejdzie się bez człowieka – animatora, to nie zawsze musi on być widoczny. Może pokazać się pod postacią aranżera (czytaj: inicjatora gry), wyręczyć się agitatorom (czytaj: postacią gry), ale może też posłużyć się jakimś materialnym instrumentem gry. Zbudować potężny zamek, rozjaśnić go tysiącem świateł, sztucznych ogni, sprokurować gromy i wystrzelić fontanny wody. Onieścić tłumy i postarać się, by uznały one świętość uteatralizowanego obiektu oraz miejsca. Można w końcu posłużyć się kukłą, cieniem, posągiem albo mechanizmem i przy ich pomocy osiągnąć unifikacyjne cele. – Powie ktoś, że dziś takie widowiska nikogo by nie przstraszyły? Z pewnością ma rację, gdy mowa o chwytłach znanych już i opisanych, tysiącokrotnie powtarzanych w postaci teatru lalek, cieni, mechanizmów, jeux de l'eau, son et lumière... Niech jednak ktoś stworzy tajemnicze, najlepiej zielone niezidentyfikowane obiekty latające (UFO) i niech pojawią się one nad najnowocześniejszym miastem świata, a ręczę, że następnego dnia Pentagon będzie mógł podyktować wydatki na zbrojenia, o jakich się dotąd nie śniło.

Narzucane przez obiekt skupiający powszechną uwagę rytualne gesty, w których wyraża się więź emocjonalna tłumy, organizują go, uczą posłuszeństwa i podporządkowują animatorowi teleologicznego chwytu teatralnego. Instrument gry utrzuła swoją funkcję w rytuale stając się obiektem kultu. Daniel Lesueur słusznie wszak zauważył, że: „rację bytu wierzeń religijnych, kultu bohaterów i poematów stanowi to właśnie, że wlewają one w duszę ludzką tę część nadziei i złudzeń, bez której człowiek nie mógłby istnieć”<sup>96</sup>.

Siła chwytu teatralnego nie wywodzi się rzecz prosta z żadnego religijnego, ani tym bardziej politycznego kultu. To raczej chwytły je stwarza i utwierdzając dystans staje się w rytualnej formie techniką wpajania kultu. Obserwacja to nienowa. Już w czasach, gdy pierwsi sofisci postawili zagadnienie wartości estetycznych, uczeń Protagorasa Krycjasz twierdził, że religia jest wymysłem silnego władcy dla pokonania tłumy. Spostrzeżenie Krycjusza, choć może nieco przesadzone, świadczy, iż nie umiając określić teatralnej istoty obserwowanego zjawiska, dostrzegał on wszystkie propagandowe oszustwa, wszystkie świadomie przez władców budowane hipostazy, służące naocznemu ukazaniu świata, który nawet jeśli jest, nie manifestuje się z pewnością pod żadną rozpoznawalną przez nasze zmysły postacią.

Jeśli jednak wzbogaci się tezę Krycjusza o demokrytańskie rozróżnienie „jasnej” religii teologicznej, która jest najczęściej monoteistyczna, i „ciemnej”, ludowej wiary w bogów, ma-

---

<sup>96</sup> Cyt. za Gustawem Le Bonem, *Psychologia tłumy*, tłum. Zygmunt Poznański, Warszawa 1899, s. 115.

nifestującej się i panującej dzięki użyciu teleologicznych chwytów teatralnych, okaże się może, że to ta druga, społeczna strona religijnego kultu jest propagandową hipostazą przewodzących ludowi w teokracji kapłanów.

Większość historyków teatru, rozważając jego genezę, wywodzi sztukę sceniczną z obrzędów religijnych. Podstawą tej tezy jest dwukrotnie w dziejach ludzkości zaobserwowane wyemancypowanie się teatru z organizacji kościelnej: w Grecji antycznej i pod koniec średniowiecza w Europie. Nic w tym nie ma dziwnego, skoro kompleksy religijne, polityczne, społeczne i artystyczne nie od razu zostały rozdzielone. Trudno nawet powiedzieć, czy w czasach Eurypidesa (bo na pewno nie za Ajschylosa!) teatr przestał spełniać religijne funkcje. A dzisiaj – czy można z pewnością powiedzieć o chwytach teatralnych, że są od nich wolne? – Cóż więc rozprawić o skutku i przyczynie. Obserwując rodzenie się technik teatralnych, nie trzeba wywodzić ich z tych form, którym towarzyszyły i które mogły nawet stwarzać. Powinno się znaleźć teatr wtedy, gdy ani artyście, ani widzowi, ani kapłanowi, ani wodzirejowi nie znany z nazwy brał udział w formowaniu życia społecznego, służąc agitatorom do wzbudzania posłuchu i wiary. Potem zaś można opisywać, jak efekty teatralne zostały utrwalone w rytualnych formach, pozwalając przywódcy określić swą władzę na podstawach religijnych lub politycznych.

Stwierdzenie, że teatr wywodzi się z kultu religijnego, może być co najwyżej prawdziwe w porządku refleksji. Myśl ludzka, dopiero uświadomiwszy sobie istnienie religii, dostrzegła możliwość wyodrębnienia i zastosowania dla potrzeb teatru środków, co tak dobrze służyły kapłanom i władcom. Geneza nieporozumienia tkwi prawdopodobnie w tym, że zjawiska religijne poznano już w skanonizowanej formie. I teraz trudno sięgnąć myślą wstecz. Nie wiadomo, co było na początku: Słowo?, a może – Teatr!? Na ten temat nie mamy żadnych przekazów. Przyczyn i sposobów wywoływania cudów możemy się tylko domyślać, a rytuały religijne starają się ugruntować w nas wiarę w mistyczną realność i współczesność sakralnych wydarzeń. Elizabeth Burns podkreśla, że msza święta ma charakter instrumentalny, ale nie w doczesnym, lecz w metafizycznym sensie. Istota zdarzenia polega bowiem na tym, że jak powiada A. B. Macdonald: „Kiedy odprawia się mszę (...), coś się rzeczywiście dokonuje, zawarta zostaje transakcja między ziemią i niebem”<sup>97</sup>.

Analizując istotę zjawiska teatralnego w jego religijnym, politycznym, społecznym czy artystycznym wcieleniu, trudno nie dostrzec zewnętrznych podobieństw stosowanych chwytów. Ale nie sposób także pominąć faktu, że – przynajmniej pozornie – prawda mistyczna, teza ideologiczna, funkcja biologiczna, a w końcu fikcja artystyczna przesadzają o ich najgłębszym zróżnicowaniu. Kult religijny i technika jego wpajania jest sprawą serio – przynajmniej dla wierzących. Natomiast formy oddziaływania tzw. artystycznego teatru przywykliśmy zaliczać do fikcyjnego świata uludy. Toteż idąc na kolejne przedstawienie jakiejś sztuki, ani nam w głów wie przypuścić, że niekoniecznie bierzemy udział w zdarzeniu scenicznym, lecz kupując bilety, wygrzewając fotele i klaszcząc w dłonie, uczestniczymy w teatralnym rytuale artystycznym ku czci boga inwencji twórczej, z równą atencją jak podczas Mszy Świętej wyznajemy wiarę w Boga Ojca Wszechmogącego.

Skoro jednak odłożę na stronę, nie zmieniające nic w mechanice zjawiska, religijne, ideologiczne, pragmatyczne czy estetyczne treści, okaże się, że z fenomenem teatralnym mamy do czynienia zawsze wtedy, gdy wyczerpują się dotychczasowe wiary, tracą powab utrwalające je rytuały i dla zintegrowania zbiorowości trzeba ludziom szybko podsunąć nowy obiekt kultu. On zaś, odkąd się tylko pojawi, zacznie budować bariery bezpieczeństwa, będzie otaczał się nimbem tajemniczości i z oddalenia przyjmował ceremonialne hołdy oraz obrzędowe błagania. Będziemy mu składać rytualne ofiary. Czcic go będą premierowe brawa.

---

<sup>97</sup> Cyt. za Elizabeth Burns, *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*, tłum. Henryk Holzhausen, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 307.

Powiem więc o **zdarzeniu teatralnym**, że jest to zespół chwytów świadomie wykorzystywanych przez ludzi pragnących zjednoczyć i zorganizować rzesze poprzez wyzwolenie wy emanowane j przez tłum emocji zbiorowej i skupienie jej w określonym punkcie.

Chwyty teatralne nie są zjawiskiem częstym, a ich wartość określona zostaje przez prostą skuteczność. Jest on narzędziem, bez którego nie mogą się obejść głoszący nowe religie prorocy, rewolucjoniści pragnący wprowadzić swoje idee w życie, dyktatorzy mód i obyczajów ani poszukujący nowych treści i form wyrazu awangardowi artyści. Nic więc dziwnego, że odkąd sfera artystyczna ukonstytuowała się jako forma zbiorowej wiary, wielkie manifestacje artystyczne toczyły się przeważnie w teatrze. To tu, podczas wystawienia *Małżeństwa z kalendarza* Bohomolca, warszawscy oświeceni starali się potępić sarmatyzm. W paryskim teatrze, na premierze *Hernaniego* Hugo, zwyciężali romantycy. Natomiast w Lessingtheater, w trakcie spektaklu *Przed wschodem słońca* Hauptmanna, sławetny doktor Kastan starał się zwalczyć naturalizm.

Ten ostatni przykład jest bardzo wymowny. Podczas sceny w sztuce Hauptmanna, gdy zza kulis dobiegały krzyki rodzącej kobiety, doktor Kastan, berliński lekarz i zażarty przeciwnik ukazywania takich sprośności na scenie, wniósł w górę kleszcze ginekologiczne, które miał przy sobie, i ironicznie ofiarował swą pomoc. Chwyty zbudowany został bez zarzutu. Kastan, obwołany przywódcą przeciwników naturalizmu, przeszedł do historii teatru. Jednak zwycięstwa nie odniósł i śmieją się dziś z jego wysoko wyznawcy postępu w sztuce.

Wykorzystane przez Kastana kleszcze świetnie nadawały się do ośmieszenia prawdopodobnie niezbyt dobrze opracowanego chwytu krzyków położnicy. Jednak zawierały one tylko negację, nie sprawiły cudu. Kastan nie miał nic do zaoferowania zrażonym już do romantyzmu i przechylającym się z wolna ku ubóstwianiu swego codziennego życia w naturalizmie drobnomieszczanom. Nic więc dziwnego, że niedługo po opisanym ekscyście, ci sami może widzowie, którzy ulegli sugestywnej tezie, iż scena porodu odbiera sakrę teatralnej świątyni sztuki, oburzali się, kiedy klamki u drzwi nie wyglądały jak trzeba.

Rzecz w tym, że każdy animator chwytów teatralnych musi pilnie baczyć na efekt pozostawiony przez swych poprzedników. Efekt niegdysiejszych chwytów utrwalony został w rytualnych konwencjach oraz w tradycji i, w zależności od tego czy wyczerpał się już, czy nadal pozostał nie rozszyfrowany, sprawia, że w określonym momencie tłumy są gotowe, albo niezdolne jeszcze, do przyjęcia przywódcy, który chce je prowadzić w kierunku narzuconym przez nowe chwytów.

Zdarzenie teatralne opiera się, jak widać, na chwycie prowadzącym do wywołania zmian. Jest z natury swej ulotne, mobilne i skierowane na efekt. Wprowadza ludzi w stan osłupienia. Otumania ich i oszukuje. Odbierając zdolność logicznego myślenia udziela tłumowi jednoczących wrażeń. Jedyne więc siłą, której może obawiać się teatr, jest moc przyzwyczajenia. Moc tę potęgują dystanse i utrwalają rytuały. Rytuał zaś w postaci świeckiej ceremonii czci niegdysiejszą demonstrację, co skończyła się zamachem stanu. Pod imieniem obrzędu powtarza cud objawienia boga, a w kształcie artystycznego rytuału ukłasyficyzmu minioną awangardę sceniczną i celebrytuje gust dzisiejszych czasów. Przy pomocy charakterystycznych dla rytuału efektów powtórzenia i uproszczenia narzuca się ludziom konwencje. Uświęca się je i wprowadza do tradycji. Tworzy się sformalizowaną strukturę społeczną, w której każdy zna swoje miejsce i przyzwyczajają się z wolna do istniejącego stanu rzeczy. Powtarzając w nieskończoność skutek wywołany przez chwyt, rytuał baczy pilnie, by nie poruszyć samej energii zmian. Przedstawiając w tradycji uproszczoną wizję przeszłości i z powtórzenia czyniąc wartość, animator rytuału stara się pozbawić ludzi woli, w zamian oferując zrutynizowane nawyki. I dopiero gdy ludzie zdemaskują chwyt, którego efekt spotykają w rytuale, pojawia się miejsce dla inicjatora teatralnego. Początkowo ośmiesza on dojrzałe do krytyki elementy rytuału, by następnie przy pomocy

zaskakującego chwytu teatralnego zogniskować wolę ogółu i sprawić, by znów zaszły zmiany. Reżyser chwytów teatralnych obala skruszone przez ironiczną krytykę ślady przebrzmiałych efektów, nie śmiejąc dotknąć tradycji nadal aktualnej. Na gruzach tego, co zburzył, uświęca nowe wartości.

Teatr jest więc dynamizującym terażniejszość narzędziem społecznych zmian, a rytuał – statyzującym przeszłość gwarantem społecznego trwania. Inaczej mówiąc, teatr jest dynamicznym dążeniem do statycznej formy rytuału. W teatrze zniesiona zostaje komunikacja i relacja poznawcza. Kształtuje się za to oparta na dystansie psychicznym podmiotu wobec przedmiotu emocjonalna więź podmiotów, które doznają komunii fatycznej. Wyznawcza postawa zgromadzenia teatralnego ma charakter podsemantyczny i dopiero w rytuale nabudowują się na niej etyczne lub estetyczne treści. Byłby więc tak rozumiany teatr jedynie narzędziem zmian i gwarantem więzi społecznej. Środkiem przekształcania rozproszonych, skupionych na swych praktycznych troskach jednostek w wierzące, kochające, mające nadzieję tłumy. Byłby bezimienną siłą zdolną poprzez wzbudzenie trwogi wyzwolić rzesze spod władzy codziennych trosk; trampoliną wyobraźni, której nigdy nie zobaczymy samej w sobie, lecz zawsze wcieloną w konkretną działalność, poza którą istnieje tylko potencjalnie, jak energia. Ów ulotny, zawsze i tylko terażniejszy dynamizm społecznych zmian – byłby to właśnie TEATR!?

Mówię zatem o teatrze nie jak o bycie, lecz jak o idei. Ale bo też teatru nie ma. Nie można go dotknąć Zważyć, mierzyć. On kryje się w nas. W naszych atawizmach i metafizycznych trwogach. W emocji zbiorowej którą wyzwala. W naszej irracjonalnej uległości na teatralne chwytły.

Ukształtowany przez utrwalenie reakcji na chwytły teatralne rytuał gwarantuje uznanie dystansu i sankcjonuje władzę. Umożliwia też ludziom łączenie się w bardziej lub mniej sformalizowane organizacje w rodzaju państw, kościołów, zakonów, partii politycznych czy stowarzyszeń twórczych. Sprzyja to niewątpliwie uporządkowaniu życia i zabezpiecza spokój jednostki, uwalniając ją często od egzystencjalnych trosk. Można nawet więcej powiedzieć. Stając się jako członek tłumy niewolnikiem zbiorowości, pojedynczy człowiek otwiera się na doznania, które przedtem były mu obce. Mięwa to wprowadzić i negatywne skutki. Emil Durkheim pisał o okrucieństwach, na jakie zdobywają się w tłumie jednostki z natury łagodne. Opierając się na ustaleniach „tzw. psychologii tłumów, zwłaszcza w jej wersji tarde’owskiej, powołując się chętnie na to, iż jednostki razem zgromadzone poczynają zachowywać się inaczej, niż zwykły to robić w odosobnieniu”<sup>98</sup>, Durkheim dostrzega mistyczną siłę emocji zbiorowej, która sprawia, że z czysto praktyczno-poznawczej postawy ludzie są w stanie wzbić się w stronę transcendencji. „Pośród zgromadzenia ożywionego przez wspólną namiętność stajemy się podatni na uczucia i czyny, do jakich nie bylibyśmy zdolni, gdybyśmy byli zdani na swoje własne siły. Kiedy zgromadzenie się rozprasza, kiedy znajdując się znowu sami ze sobą, powracamy do swojego zwykłego poziomu, jesteśmy w stanie stwierdzić, jak wysoko zostaliśmy uniesieni ponad samych siebie. (...) Z tego to powodu wszelkie partie polityczne, gospodarcze czy wyznaniowe troszczą się o to, aby od czasu do czasu odbywać zebrania, na których ich członkowie mogliby ożywiać swą wspólną wiarę poprzez jej wspólne manifestowanie”<sup>99</sup>.

Widać stąd, że to, co uzyskano przy pomocy chwytów teatralnych, organizacje starają się podtrzymać w rytuale. Dla większej jasności pora więc zachować nazwę **organizacji** dla zrzeszeń osób, stowarzyszeń czy korporacji, które utrzymują w jedności ustaloną praktykę społeczną, prawa i obyczaje, **instytucją** zaś nazwać taką organizację, która w

<sup>98</sup> Jerzy Szacki, *Wstęp*, (w:) *Durkheim*, Warszawa 1964, s. 63.

<sup>99</sup> Emil Durkheim, *Narodziny świętości*, (w:) Jerzy Szacki, *Durkheim*, ed. cit., s. 225–226.



samym fakcie swego połączenia, a więc w idei więzi międzyludzkiej widzi swój cel i swoje funkcje.

Nic więc dziwnego, że dopiero gdy na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku wykształciła się ostatecznie struktura, którą – trawestując określenie Marksa – można by zasadnie nazwać organizacją dla siebie, pośród wielu kształtujących się w tym czasie instytucji uformował się także teatr. Naturalnie idea owa nie narodziła się nagle ani nie stworzyły jej administracyjne decyzje władców, zakładających w tym czasie w swych stolicach tzw. narodowe sceny. (Jak grzyby po deszczu wyrastały wówczas teatry narodowe w Paryżu, w Wiedniu, w Berlinie, w Pradze i w Warszawie).

Już od schyłku średniowiecza, kiedy to gildie i cechy rzemieślnicze tworzyły na zachodzie Europy zespoły mające na celu ukazywanie mirakłów i misteriów (cudów dokonywanych przez świętych i tajemnic opisanych w Biblii), rozpoczął się powolny proces sekularyzacji organizacji teatralnej. Doprowadził on w roku 1402 do ukształtowania się pierwszego względnie samodzielnego zespołu profesjonalistów scenicznych. Nastąpiło to w chwili, gdy w paryskim Hôtel de Bourgogne zainstalowało się tzw. Confrérie de la Passion. Pierwszym zadaniem trupy było, zgodne z zawartą w nazwie sugestią, przygotowywanie misteriów i pasji wielkanocnych. Szybko jednak teatr ów rozszerzył swoją działalność, która stała się odtąd chlebem powszednim nowo kreowanych artystów.

W latach późniejszych nieocenione zasługi dla nadania instytucjonalnego kształtu wielu sferom życia, wśród nich systemowi edukacji i związanej z nim ściśle domenie teatru, położyła wspaniale pomyślana organizacja zakonu jezuitów. Między rokiem 1540 a 1772 bracia ci stworzyli od podstaw infrastrukturę kulturalną przynajmniej na terenie Polski i Hiszpanii. Równie wielki też jest ich wkład w rozwój teatru na terenie innych państw europejskich, takich jak: Włochy, Francja czy niektóre dzielnice Niemiec. Zawarte w *Ratio studiorum*<sup>100</sup> niezwykle nieraz drobiazgowo przepisy trafnie ujmowały potrzeby ludzi i określały sposoby ich zaspokojenia. W stosunku do praktyk teatralnych, choć nie stanowiły one bynajmniej głównego przedmiotu zainteresowania, wprowadzili jezuita cały szereg rozsądnych zarządzeń i racjonalizatorskich pomysłów. Ograniczyli czas ponad miarę nieraz przeciągających się widowisk do czterech godzin, zorganizowali cenzurę. Uczynili nauczycieli klas poetyki i retoryki odpowiedzialnymi za sceniczną wystawę. Z biegiem czasu, aby zbyt nie przeciążać autorów sztuk, powołano „reżyserów”, którzy wraz z uczniami mieli opracowywać poszczególne recytacje. W ten sposób jezuita rozdzielili w praktyce funkcje autora sztuki i zawodowego reżysera teatralnego. Określili nawet rodzaj możliwych do wykorzystania w czasie przedstawienia rekwizytów, zabraniając między innymi używania w spektaklach prawdziwych sprzętów liturgicznych i prawdziwej broni. Tę ostatnią decyzję poprzedziło zabawne wydarzenie, które zdarzyło się w Kłodzku w roku 1642. W wystawianej tam sztuce „odbywał się pojedynek między Szwedem a Cesarzem, który miał dać zwycięstwo Cesarzowi. Cesarz zranił Szweda w rękę. Wyprowadziło go to z roli i tak natarł na Cesarza, tym razem serio, że ten zeskoczył z konia i również zupełnie poważnie na kolanach prosił swego przeciwnika o darowanie życia. Działo się to na oczach arcyksięcia Leopolda”<sup>101</sup>. Decyzja podjęta po tym incydencie przez ojców jezuitickich przyczyniła się, jak sądzę, do zwrócenia uwagi na odrealniające funkcje strefy napięcia.

Choć więc teatr nigdy nie był dla jezuitów celem samym w sobie, a słusznie odgadując jego unifikacyjne oddziaływanie, wykorzystywali go do różnorodnych dydaktyczno-propagandowych celów, to przecież zaczęli oni nie tylko odróżniać, lecz w praktyce stosować różnorakie formy teatralne. Uczniowie kolegiów jezuitickich organizowali więc

---

<sup>100</sup> *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* – wydany w 1599 roku przez generała Klaudiusza Aquawivę zbiór przepisów zakonnych.

<sup>101</sup> Ks. Jan Poplatek T. J., *Studia z dziejów jezuitickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 32.

popisy retoryczne i recytowali łacińskie wiersze. Brali udział w wielkich religijnych obrzędach, urządzanych z okazji świąt Bożego Narodzenia, Wielkanocy, Bożego Ciała czy Wniebowstąpienia. Przygotowywali triumfalne wjazdy, których zadaniem było wpojenie kultu dla głów panujących, a w końcu – wobec narastającej rywalizacji szkół pijarskich i różnowierczych – ufundowany przez świętego Ignacego Loyolę „jako przeciwlekarstwo na herezję XVI wieku”<sup>102</sup>, zakon urządzał spektakle sceniczne, których jedynym celem było wzbudzenie upodobania wśród widzów.

Ciągle niezadowoleni z niezbyt wysokiego poziomu sztuk wystawianych w kolegiach, ojcowie prowincji polskiej skupili w końcu w Warszawie najwybitniejszych ludzi pióra. Ich utwory były od razu cenzurowane, a potem rozsyłane do szkół w całym kraju. Był to pomysł niezwykle jak na owe czasy, a owocem jego pozostał pierwszy tom, tzw. konwiktowych, komedii księdza Franciszka Bohomolca s.j.

Trudno się więc dziwić, że właśnie Franciszek Bohomolec, zaangażowany przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (i pracujący dla niego także po kasacie zakonu jezuitów w roku 1772), pisał komedie „na teatrum”, a zespół narodowej sceny zasilili wyszkoleni przez jezuitów absolwenci klasztornych kolegiów. Maria Burdowicz–Nowicka tak o tym pisze: „Warszawski teatr jezuicki pod wpływem oświecenia zachodnioeuropejskiego i przykładów zagranicznych kolegiów przekształcił się w roku 1765 w pierwszą publiczną scenę teatralną, otwierając dzieje Teatru Narodowego w Polsce. Zespół tego pierwszego publicznego teatru w Polsce rekrutował się z uczniów kolegium jezuickiego”<sup>103</sup>. Ich to właśnie praca przyczyniła się w dużej mierze do tak wspaniałego rozwoju warszawskiej sceny narodowej, która nie mogła powstać z niczego i pełnymi garściami czerpała z ponad dwóchsetletniej tradycji i organizacyjnych doświadczeń scen konwiktowych. Wydaje się, że nie sposób przecenić wpływu tych czynników na kształt instytucji teatralnej w Polsce. Mimo zaborowej przerwy, ukształtowany przez Towarzystwo Jezusowe model kultury, rodzaj wrażliwości zbiorowej, upodobanie do pochodów i ceremonii, a także wypracowane w czasach „złotej wolności” metody unifikacji społeczeństwa stanowią trwały dorobek, którego nie śmie lekceważyć żadna aspirująca do skutecznej działalności organizacja w Polsce.

W osiemnastym stuleciu ukształtowała się zatem w Rzeczypospolitej i w wielu innych krajach Europy względnie niezależna organizacja teatralna. Pojawiały się już w tym czasie nowe koncepcje sztuki, której filozofia określona została przez Baumgartena w 1750 roku jako niezależna dziedzina estetyki. Nie znaczy to naturalnie, by przypisywano teatrowi estetyczne funkcje. Był on traktowany jako forma podawcza dramatu. Forma, która znakomicie nadawała się do narzucania pożądanej interpretacji zawartych w dramacie problemów, a podporządkowana celom społecznym, służyła politykom z równym powodzeniem jak dotąd kapłanom – jako środek względnie masowego przekazu odpowiednio dobranych treści i narzędzie urabiania opinii publicznej. Tę cechę teatru dostrzega w swoich *Rozprawach z socjologii teatru* Maria Burdowicz–Nowicka: „Teatr jako jeden z najstarszych środków szerokiego oddziaływania politycznego, społecznego i moralnego interesował w ciągu wieków’ swego istnienia te instytucje i ich przywódców, którzy dostrzegali w nim narzędzie urabiania opinii publicznej. Dlatego też różne instytucje, głównie państwo i Kościół katolicki oraz kościoły innych wyznań zabiegały w pewnych okresach o podporządkowanie sobie drogą subwencji zespołów aktorskich i teatrów, a w konsekwencji o uzyskanie prawa decyzji, kto, co i w jaki sposób będzie w teatrze przedstawiał”<sup>104</sup>. I dalej: „Państwo było pierwszą instytucją, która wywierała wielostronny wpływ na teatr poprzez prawodawstwo, subwencje i cenzurę. Kościół chrześcijański stał się drugą instytucją inge-

<sup>102</sup> Stefan Załęski, *Jezuici w Polsce*, Kraków 1908, s. 4.

<sup>103</sup> Maria Burdowicz–Nowicka, *Rozprawy z socjologii teatru*, Wrocław 1971, s. 72.

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 23.

rującą w sprawy związane z działalnością teatralną. W omawianym tu okresie Kościół walczył z kulturą antyczną i odrzucał ją jako pogańską. Teatr i widowiska cyrkowe, walki gladiatorów, występy mimów spotykały się z ostrą krytyką Kościoła, który swą niechęć do teatru i jego aktorów starał się propagować wśród duchowieństwa i wyznawców chrześcijaństwa<sup>105</sup>.

Sprawa nie jest tak zupełnie prosta. Trudno dowieść, czy Kościół, czy też Państwo było pierwszą instytucją, która interesowała się teatrem. Zwłaszcza że początkowo teatr nie był od Kościoła w ogóle oddzielony organizacyjnie, a i władza świecka z duchowną bywała utożsamiana. Jest natomiast faktem, że Ojcowie Kościoła gardzili teatrem. Być może powodem ich nienawiści było „nieuduchowienie” tej sztuki, którą, jak wiadomo, Hugon od świętego Wiktora pod imieniem „teatryki” zaliczał do sztuk mechanicznych, właśnie – nieuduchowionych. Z drugiej jednak strony trzeba pamiętać, że w pierwszym okresie swej działalności Kościół katolicki był organizacją rewolucyjną i słabą. Nie mogli więc jego przywódcy darzyć sympatią rytualnych teatralizacji duchownej czy świeckiej władzy pogańskiej. Władzy, którą potępiali. Kościół katolicki, jak każda organizacja aspirująca do instytucjonalizacji swego panowania nad masami, musiał sobie dopiero własny teatr stworzyć.

Pozostanie przeto nie rozszyfrowaną tajemnicą, dlaczego teatr, służąc z równym powodzeniem zarówno kapłanom, politykom, jak i artystom, dopiero dostawszy się w ręce tych ostatnich, został zauważony jako specyficzna forma, która – jak się do dziś chętnie uważa – rozpoznana być może tylko na terenie sztuki. Być może wpłynął na to fakt autotelizmu sztuki, sprawiając, że narzędzia działania (czyli chwytów teatralne), użyte w celach artystycznych, same na siebie poczęły zwracać uwagę.

Tymczasem jednak w gorącym okresie reform stanisławowskich i postępującej okupacji kraju, żyjącego w stanie permanentnego rokoszu, właśnie teatr – obok powstającej prasy – miał lansować zbawcze programy i zjednywać obywateli. Takie w każdym razie zadanie wyznaczyło mu stronnictwo króla. Rozpoczęła się mistrzowsko przez Zbigniewa Raszewskiego w *Staroswiecczyźnie i postępie czasu* opisana walka „fraka” z „kontuszem”. Obyczaju sarmackiego z zachodnim stylem. I tu raz jeszcze okazało się, że słusznie przez oświeconych rozpoznany jako narzędzie propagandy teatr ma wprawdzie niezwykle możliwości oddziaływania, ale jest w stanie wszczepić tylko to, na czego przyjęcie widzowie są już przygotowani.

Kilka zwłaszcza efektownych chwytów oddziała na mniejszą lub większą grupkę ludzi. Ale gdy zgromadzenie się rozwiąże, pojedynczy człowiek dość szybko zdoła się otrząsnąć spod ich wpływu. Aby temu zapobiec, ludzie wychodzący z teatru poddawani są presji utrwalających jeszcze nieprzebrzmiałe chwytów efektów rytualizacyjnych: budujących tradycję konwencjonalizacji. To, co zaskakujące i ulotne, zostaje zaraz powtórzone i utrwalone. To, co wyolbrzymione, zostaje wnet uproszczone. W ten sposób wznosi się barykadę utrudniającą uleganie przez ludzi byle jakim chwytom, chwytom doraźnym i spektakularnym, które nie posiadają siły czerpanej ze społecznych korzeni.

Tak było i wtedy. Młody teatr stanisławowski miał zwalczenia wszystko, co przez dwa stulecia wszczepiały, znajdujące się w jezuickich rękach, środki sceniczne. Dodatkowe kłopoty, jakie miał teatr lansujący propagowane przez oświeconych obyczaje, wynikały ze zdecydowanie wrogiego stosunku, stopniowo pozbawianych suwerenności Polaków, do obcej mody. Z fetyszystycznego przywiązania szlagonów do pachnących wspomnieniami „złotej wolności” relikwii przeszłości. Nic więc dziwnego, że nowy teatr potrzebował aż stu lat, by wreszcie odnieść, nic już wtedy nie znaczące, zwycięstwo „fraka” nad „kontuszem”. Zwycięstwo, które w czasach oświecenia byłoby tryumfem nowych obyczajów, demokracji i równouprawnienia.

---

<sup>105</sup> Ibidem, s. 31.

Śledząc dokonaną przez Zbigniewa Raszewskiego teatralną analizę dramatów stanisławowskich, można łatwo zrozumieć, jak wielkie trudności piętrzą się przed autorem, reżyserem i aktorem, którzy przy pomocy środków scenicznych starają się popularyzować wśród publiczności tzw. postępowe idee. Rzecz w tym, że publiczność nie jest malowanym, lecz autentycznym współtwórcą spektaklu. Toteż wybitny aktor, chcąc zasłużyć na poklask widowni, musi często wbrew intencji autorów uwzględniać sympatie zebranych. Grając w *Powrocie poślą Niemcewicza* Karol Boromeusz Świerzawski „nawet Staroście, którym dziś straszy się dzieci w szkole, nadał blask jesiennego zachodu”<sup>106</sup>. Aktywna obecność publiczności wpływa na twórców dzieła scenicznego, zmuszając ich do bardziej lub mniej koniecznych i świadomych kompromisów między ideami a praktyką. Dotyczą one zasięgu reform społecznych, bezwzględności mody, a także siły oddziaływania środków artystycznych. Obserwując uległość teatru wobec opinii publicznej, którą ów teatr na dłuższą metę kształtuje, można dostrzec, z jak potężnie dwuznacznym: stymulującym emocje zbiorowe, a zarazem głęboko zakorzenionym w tworzonej przez siebie tradycji uczuciowej, środkiem mamy do czynienia.

Ukształtowany w dobie stanisławowskiej instytucjonalny model teatru stał się świetnym instrumentem polityki kulturalnej. A że nie działał jednostronnie, że zwycięstwa jego nie raz długo kazały na siebie czekać, to dlatego że nie działał na pustym utorze, lecz w sytuacji określonej przez – w innych dotąd rękach skupione i w odmiennych celach wykorzystywane – agitacje widowiskowe. I może dopiero dziś, w dwa stulecia po rozpoczęciu oświeceniowej batalii o postęp i uniwersalizm, każdy maturzysta ma obowiązek, pod grozą obniżenia stopnia z polskiego: „woleć żyć w uporządkowanym renesansie” albo w „rozsądnym oświeceniu” niż w „rozwiązłym baroku” czy w „piekielnym średniowieczu”.

Wobec rychłego upadku państwowości teatr pozostał w Polsce jedyną instytucją narodową, w której można było publicznie używać ojczystego języka. Nie wpłynęło to może dodatnio na artystyczny poziom wystawień, lecz aż po dzień dzisiejszy uczyniło z teatralnej sali miejsce, w którym manifestuje się pragnienie niepodległości i urządza patriotyczne demonstracje. Słynne spektakle Krakowiaków i *Górali*, *Halki* czy *Dziadów* z aktorów czyniły narodowych bohaterów, a wśród publiczności wywoływały często powstańcze nastroje. Nic więc dziwnego, że aktorzy, którzy umieli udźwignąć to brzemień, mieli tysiące wielbicieli, a pogrzeby ich stawały się – jak to miało miejsce po zgonie Alojzego Żółkowskiego – powodem żałoby narodowej.

W tym samym czasie na zachodzie Europy teatrem zawładnęła arystokracja, do której dołączało szybko bogacące się mieszczaństwo. Teatr stał się miejscem zawierania znajomości. Określenia, uzależnionej w coraz większym stopniu od dochodu, pozycji społecznej. Pozycji, którą uwidoczniało się w teatrze poprzez ubiór i cenę zajmowanej łoży. W dziewiętnastym wieku cenzus majątkowy powoli wypierać począł zakorzeniony jeszcze głęboko szacunek dla urodzenia. Teatr stał się areną walki i stopniowej symbiozy klas. Granice hierarchii społecznej podkreślano w sali teatralnej przy pomocy zarezerwowanych łoż, które w zasadzie nieosiągalne pozostawały dla nuworyszów. Równocześnie jednak właśnie tutaj, podczas przedstawienia, na które „wpadało się” obejrzeć ulubiony numer, a przede wszystkim pospacerować w trakcie antraktu; otóż to, właśnie w kuluarach doznawano uczucia napięcia, zawierając znajomości z ludźmi, którzy tylko w tym miejscu uchylali izolującą ich zazwyczaj „maskę”.

Obserwacja to nienowa. Już w roku 1963 Jean Jacquot pisał: „układ sali półkolistej czy też w podkowę, z mnóstwem pięter galerii, jaki przeważał w konstrukcji pierwszych oper publicznych, odpowiadał podziałom społecznym, które przenoszono poprzez zróżnicowanie cen, wygody, dobrej widzialności. Odpowiadał on również, jak to wykazał Bernard Dort, koncepcji, która czyniła z teatru miejsce spotkania, gdzie się przebywało, aby oglą-

---

<sup>106</sup> Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, Warszawa 1963, s. 307.

dać i być oglądanym, gdzie spektakl toczący się na sali był nie mniej istotny od tego, który rozgrywano na scenie”<sup>107</sup>.

Jolanta Brach-Czaina w *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, porównując dzieło sceniczne i spotkanie towarzyskie, świetnie opisała przedstawiony wyżej model teatru. Teatru, który pamięta jeszcze monarchiczne czasy, który oddał nieocenione usługi po rewolucji mieszczańskiej i trwa w niektórych rejonach oświata po dzień dzisiejszy. Ale choć autorka bardzo dokładnie analizuje platońską *Ucztę*, by wskazać – w czym ma niewątpliwą rację – elementy teatralnego dystansu i gry w spotkaniu towarzyskim, to wydobywa przez to tylko jeden, niewątpliwie także podległy teatralizacji, element życia społecznego. W instytucjach, jakie wytwarzają arystokratyczno–burżuazyjno–inteligentne kultury, „towarzyska” teoria teatru Brach-Czainy będzie podkreślała istotne cechy fascynującego ludzi i niezbędnego dla ich zrzeszenia chwytu. Przytoczone zasady, snobizmy i interesy nie znajdują jednak odpowiednika w niewątpliwie nie mniej, a raczej więcej na działanie środków teatralnych podatnych kulturach plebejskich i masowych. Kulturach, które jak to widać na przykładzie wczesnych form komedii dell’arte, teatrów rybałtowskich czy współczesnych teatralno–rewolucyjnych grup kontrkulturowych, wytwarzają zupełnie inne chwyt i posługują się zazwyczaj prymitywnymi formami agitacji.

Nic więc dziwnego, że omawiając w informacyjnej części pracy poglądy Jeana Hytiera, Brach-Czaina nie rozumie: „Dlaczego w ogóle jeszcze publiczność gromadzi się w teatrze, zamiast ograniczyć się do uczestnictwa w wiecach i zawodach sportowych. Stadiony, a szczególnie hale sportowe, znacznie efektywniej wyzwalają emocje zbiorowe niż sale teatralne. Fakt ten powszechnie znany służył od dawna «wodzom narodów», a dziś służy także organizatorom koncertów big–beatowych”<sup>108</sup>. Obserwacje Brach-Czainy są zupełnie słuszne. Jednak zapomina ona, że publiczność w tak zwanych artystycznych teatrach zbiera się między innymi po to, by czerpać emocje z oglądania siebie samych jako zbiorowiska ludzi wartościowych i kulturalnych.

Dopiero gdy w osiemnastym wieku ukształtowały się pierwsze organizacje o charakterze instytucjonalnym, które swój cel i swojego „boga” widziały w scalających je normach, hierarchii i wytworzonych prawach, instytucja teatralna mogła zostać rozpoznana jako niezbywalna cecha organizacji społecznej. Społeczny, „towarzyski”, jak go wówczas nazywano model kultury, skoro tylko został rozpoznany, wzbudził od razu wątpliwości. Do czołowych sceptyków należał Jean–Jacques Rousseau, który nie znosił teatru i wszystkich jego form pochodnych. Zdaniem autora *Umowy społecznej* antynomia organizacji i jednostki, podporządkowanie autorytetom, cały ów baconowski „błąd teatru” nie stanowi, jedynej możliwości człowieczeństwa i prawdopodobna jest inna niż instytucjonalno–teatralna, oparta na bezpośrednim kontakcie uczuć (fatyzacji chciałoby się powiedzieć) – cywilizacja.

Tymczasem instytucje rozwijały się w dziewiętnastym wieku w oszalałym tempie. Stworzono tysiące urzędów i powołano miliony etatowych pracowników, którzy – mówiąc słowami z *Płaszcz* Gogola: „mieli być śrubkami w niezawodnie pracującym mechanizmie”. Wartość człowieka została sprowadzona do jego instytucjonalnej przydatności i wyznaczona przez miejsce zajmowane w służbowej hierarchii. Już nie cenzus urodzenia ani majątku, lecz wykształcenie i zdolność przystosowania się do otoczenia decydują o karierze artysty, robotnika, inżyniera, administratora, w równym stopniu jak naukowca. Człowiek dwudziestego wieku, w zależności od sprawności instytucji, której podlega, w zależności od tego, jaką część wartości dodatkowej pochłania jej samoobrona w konkuru-

---

<sup>107</sup> Jean Jacquot, *Le lieu théâtral et la culture*, (w:) *Le lieu théâtral dans la société moderne*, ed. cit., s. 226.

<sup>108</sup> Jolanta Brach-Czaina, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław 1975, s. 65.

jącym i zbrojącym się świecie, staje się mniej lub bardziej wolny od konsumpcji i w ogromnym stopniu uwolniony zostaje spod brzemienia indywidualnych decyzji.

Rodzi się wobec tego pytanie, jakie środki są w stanie utrzymać jednostkę w poddaństwie dla instytucji. Jakie rytuały utwierdzają urzędowe dystanse i godności. Era tłumów, której nastanie przewidywał Gustaw Le Bon przeszło dwadzieścia lat przed jej nadejściem, wypracowała równie silne i nie mniej dogmatyczne od średniowiecznych wyobrażeń Boga i pozagrobowego życia mity konieczności historycznej i pracy dla szczęścia przyszłych pokoleń. Posłuchajmy przestróg Le Bona: „Wszystkim twórcom nowych religii lub politycznych doktryn udawało się rozszerzyć swą naukę tylko przez to, iż umieli oni zaszczerpić tłumom ów fanatyzm, dzięki któremu człowiek znajduje szczęście w ubóstwianiu oraz posłuszeństwie i gotów jest oddać życie za swe bożyszcze”<sup>109</sup>. „Dziś wielcy zdobywcy dusz ludzkich po większej części nie mają ołtarzy, ale istnieją za to ich pomniki i portrety, a kult, którego są przedmiotem, nie różni się znacznie od kultu wieków ubiegłych”<sup>110</sup>. Albo gdzie indziej: „Nawet ateizm, gdyby go można było zaszczerpić tłumom, stałby się zaraz tak żarliwie nietolerancyjny, jak uczucie religijne, a w swych objawach zewnętrznych wkrótce przybrałby formę kultu”<sup>111</sup>. To było pisane w 1896 roku!

Wiara w postępujący rozwój ludzkości na drodze wzbogacenia bazy technologicznej prowadzi do inflacji wynalazków, których powstanie pochłania inwestycje wyczerpujące dostępny zasób środków ekonomicznych i w praktyce wyklucza realną możliwość wykorzystania osiągnięć nauki. Prześcigający się w nieustannym biegu w przód technokraci i uczeni są dziś realizatorami najwyższej wartości oryginalnej i postępowej cywilizacji. Na ich cześć urządzone są manifestacje z okazji Święta Pracy, imponujące sympozja, publiczne obrony prac doktorskich i uroczyste nominacje profesorskie, w których społeczeństwo, czcząc poświęcenie swych sług, oddaje się pod rozkazy instytucjonalnej zwierzchności.

Dzięki pracy uczonych niezwykle wzbogaciły się w naszej dobie środki masowego przekazu i narzędzia kształtowania opinii publicznej. Tych też elementów przezorna instytucja nie zaniedbała od razu wdrożyć do produkcji. Nie łudźmy się jednak – w happeningu i podczas demokratycznej sondy prowadzonej przez dziennikarzy TV rozpoznamy to samo uczucie, które przeżywaliśmy wobec wodza pojawiającego się w blasku pochodni. Uczuć takich doznajemy zarówno wobec reportera, który zbliża się do nas z kamerą i mikrofonem, jak i wobec obrazu tzw. „szarego obywatela”, lansowanego przez publikatory, by przyzwyczaić tłumy do uwielbiania samych siebie w osobach swych przedstawicieli. Uczucie takie wzmaga się jeszcze, gdy nie dowierzając, by pozorujący „zdjęcie maski” agitator wyrzekł się mocy hipostazowanej przez dystans, hipostazujemy tę moc samowolnie. Doznajemy wówczas emocji, których nie łagodzi bezpieczna odległość od, coraz to gdzie indziej konstytuującego się, sacrum.

Do filmu i radia, które pojawiły się w dwudziestoleciu międzywojennym, po drugiej wojnie światowej dołączyła gwałtownie rozwijająca się telewizja, przed której kamerami dokonują się dzisiaj w głównej mierze owe strzeliste akty samouwielbienia zbiorowości w osobach jej przedstawicieli. Pojawiający się w wyróżnionym miejscu studia telewizyjnego i uzurpujący sobie prawo przemawiania do milionów człowiek, już przez sam fakt, że taka masa godzi się go słuchać, zyskuje sakrę potęgi i nieomyślności. Telewizja monumentalizuje każdego, kto się w niej odpowiednio często pojawia. Nadaje specyficzny charyzmat szklanego ekranu aktorom i dziennikarzom, przedstawicielom świata nauki, kultury i administracji. Działaczom religijnym i politykom. Nic więc dziwnego, że dostęp do telewizyjnego studia musi być ściśle kontrolowany.

---

<sup>109</sup> Gustaw Le Bon, *Psychologia tłumy*, tłum. Zygmunt Poznański, Warszawa 1899, s. 78.

<sup>110</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 81.

Ze względu na szerokość zasięgu i skuteczność oddziaływania kontrolująca telewizję instytucja państwowa nie chce dopuścić do popularyzowania swymi kanałami wątpliwych, błędnych czy wręcz anarchistycznych, jej zdaniem, poglądów. Popularyzowane za pośrednictwem, środków masowego przekazu tezy nie powinny być dyskusyjne, a już w żadnym wypadku nie mogą podważać wiary w konieczność i właściwość instytucjonalnej cywilizacji. Nie dopuszczono by Rousseau przed kamery! Medium, które jak dostrzegł McLuhan, samo w sobie jest przekazem, nie umie głosić tez zaprzeczających swojej egzystencji. Przecież mass media są tworem instytucji i rządzą się organizacyjnymi prawami. Teza McLuhana potwierdza tylko prawo Parkinsona, które głosi, iż rozwinięta instytucja może oderwać się w swej działalności od celów wyznaczonych jej przed powstaniem, koncentrując się jedynie na podtrzymywaniu własnej egzystencji. W wypadku telewizji proces ten odsłania postępującą jednokierunkowość komunikacji: tezy głoszone utożsamia się z osobami, które je wypowiadają, a tym ostatnim przyznany zostaje monopol prawdy i racji. Można naturalnie twierdzić, że zdrowa telewizja mogłaby krytycznie, czy nawet ironicznie przedstawiać jakieś problemy. Godząc się z taką możliwością i dążenie do realizacji postulatu krytycznej informacji uznając za rozwiązanie optymalne, musimy jednak zdawać sobie sprawę, że szeroka masa odbiorców podświadomie traktuje resyntetyzujący się w ich oczach obraz telewizyjny jak transmisję z zaświatów. Toteż zazwyczaj nie są oni w stanie ustosunkować się krytycznie do tego, co widzą. W takiej sytuacji wieloznaczny w intencji komunikat i tak może zostać jednoznacznie zrozumiany, z tym że kierunek interpretacji wymyka się centralnej kontroli i uzależniony bywa często od przypadkowych okoliczności bądź nastrojów. Trzeba zatem przyznać rację bytu cenzorskiej kontroli stojącej na straży właściwego, to jest zgodnego z nadrzędnym interesem instytucji państwowej, wykorzystania powołanych dla jej ochrony i teatralizacji środków masowego urabiania opinii publicznej.

Analogie z opisywanym dotąd zjawiskiem teatralnym nasuwają się same. Z istoty swej telewizja, radio czy film są tylko technicznymi środkami umożliwiającymi odpowiednie wzmocnienie bariery dystansu i codzienną fascynację szarego człowieka cudem pojawienia się obrazu. Telewizja czy radio mogą od czasu do czasu spełnić funkcję scenicznego podwyższenia lub przeświełlić aspirującego do przywództwa agitatora blaskiem kineskopowej „rampy”. Środek masowego przekazu może też dać hasło i zmobilizować słuchające jego głosu tłumy: pobudzając je do gniewu czy wzywając do zachowania spokoju. Znane są wypadki, gdy heroiczni dziennikarze radiowi, lansujący pieśnią i słowem hasło zachowania spokoju, zdołali powstrzymać rozlew krwi wśród rozgoryczonych prażan ufających tylko płynącym z tranzystorów znajomym głosom spikerów.

Nie miejsce tutaj rozstrzygać, czy uniknięcie ofiar i pogodzenie się z losem jest najwyższą wartością, jaką ma nam do zaoferowania instytucjonalna cywilizacja. Faktem jest natomiast, że człowiek o „radiowym głosie” lub „telewizyjnej twarzy” ma spory wpływ na społeczne nastroje. Zdawała sobie z tego sprawę propaganda goebbelsowska, gdy opracowała „pomysłowy system przejmowania urzędów radiofonicznych innych krajów w momencie, gdy zostały one zajęte przez armię niemiecką”<sup>112</sup>. Opisując okupację holenderskiej radiostacji Charles Rollo, spiker Hilversum, podaje między innymi, że świetnie wyposażeni technicznie radiowcy niemieccy zrezygnowali po namyśle z wykorzystania przywiezionych ze sobą, nagranych w nieskazitelnej holenderszczyźnie programów, pozwalając „spikerom Hilversum kontynuować zwykły program, z jednym tylko zastrzeżeniem, że wykluczono kompozytorów brytyjskich, francuskich i żydowskich; ponadto mieliśmy na kilka dni zrezygnować z dziennika. Oznajmiono nam, że w podsumowaniu wiadomości możemy mówić, co się nam podoba. Niemcy z nabitymi rewolwerami w rękę siedzieli dokoła, aby

---

<sup>112</sup> Roger Manvel i Heinrich Fraenkel, *Goebbels*, tłum. Adam Kaska, Warszawa 1962, s. 213.

zapobiec niewłaściwym komentarzom. Ale o tym słuchacze nic nie wiedzieli i z pewnością znane głosy spikerów uspokoiły ich”<sup>113</sup>.

Telewizja, radio, film tak samo jak teatr mogą stać się wyśmienitym środkiem podporządkowującym człowieka poprzez wzbudzenie w nim uczucia przemieszanego ze strachem zachwytu i ufności wobec monumentalizowanego elementu. Pokazują one moc człowieka, który narzucił organizacyjne rygory najliczniejszej tłuszczy, a także fotografując grzecznie uśmiechnięte, dobrze pracujące i pozytywnie głoszące przypadkowo dobre szare jednostki, mass media lansują wzory właściwych zachowań, ludzą nagrodą publicznego uznania, wpajają poczucie niższości wobec jedyne „boga” ludowych mas.

Jak widać, w pewnych warunkach audiowizualne środki masowego przekazu mogą przyspieszyć, wzmocnić lub osłabić działanie chwytu teatralnego. Opanowawszy radiostację i nadajniki telewizyjne można prawdopodobnie szybko przeprowadzić rewolucję, ale tylko pod tym warunkiem, że zbiorowość dojrzała do przyjęcia nowych ideałów. Można też, jak historia uczy, nie dopuścić do wybuchu powstania, lecz to także zależy od tradycyjnie wpajanych danemu społeczeństwu wzorów zachowań.

Naturalnie mass media z telewizją na czele nie mają charakteru teatralnego. Nie skupiają realnie obecnego tłumu, lecz zwracają się do odosobnionego widza. Jednoczą go z obowiązującą doktryną, ludzą wizerunkami pomników epoki i głosami jej proroków. Przyzwyczajają do uwielbienia instytucji władzy ludowej, ukazującej się pod postacią potężnych rakiet, którymi masy nigdy się nie posłużą, czy gigantycznych fabryk, których dochód utonie w kolejnych inwestycjach, wzmagających potęgę instytucji państwowej. Telewizja zatem odprawia codzienny rytuał ku czci oficjalnej rzeczywistości świata koncertów i instytucji. Nie oferuje krótkotrwałych emocji wywoływanych przez chwyt teatralny, ale sprawia, że w każdej chwili prywatnego życia towarzyszą nam wzory jednomyślnych, postępowych i pozytywnych, dziarsko klaszczących w dłonie „szarych” obywateli. Telewizyjne efekty pseudoteatralne (np. fanfary, dzwonki telefonu stojącego przed spikerem etc.) stwarzają pozorne emocje, które umożliwiają jednostkom utożsamienie się z nieobecnym tłumem. Cementowana w ten sposób społeczność obywa się bez stricte teatralnych przeżyć. Telewizja gwarantuje status quo i rytuał. Wyřęczając teatr umożliwia zniesienie jego nieobecności i pogodzenie się z faktem, że nie następują zmiany.

Audiowizualne środki masowego przekazu są więc nowymi instrumentami budowania dystansu i zwracania na siebie uwagi zebranych. Nie budują chwytu teatralnego, lecz stwarzają okazję do wywołania go i nadania mu mocy oddziaływania. Słuchając radia przy zmywaniu naczyń czy tolerując przyciszony telewizor w czasie spotkania towarzyskiego, nie musimy już wychodzić na rynek ani pojawiać się w miejscach publicznych, by podtrzymywać więź ze społeczeństwem. Uczestnicząc za pośrednictwem TV w publicznych rytuałach mieszkańcy McLuhanowskiej „globalnej wioski są gotowi poddać się im także wtedy, gdy zostaną ożywione w postaci chwytu teatralnego.

Znamy wszyscy ten rodzaj napięcia, jakiego doznajemy, gdy w trakcie nudnego „Wieczoru z dziennikiem” nagle zadzwoni telefon na biurku lektora. Ukazana zostaje w tej chwili strefa napięcia między wyróżnionym miejscem studia a abstrakcyjnie wielką przestrzenią spotkania, w której i my się znajdujemy. Podobnie spiker może w ważnych wypadkach zdjąć na naszych oczach „maskę” i zwrócić się „bezpośrednio”, własnymi słowami. Czy to wystarczy, by ukonstytuowała się więź emocjonalna? Czy w czasie spektaklu teatru TV, który może podobnymi chwytami operować do woli, zawiąże się komunია faktyczna? – Nie! Albowiem, jak już mówiłem, pierwszym warunkiem teatru jest jedność miejsca spotkania i możliwość realnego skupienia przez instrument gry emocji zbiorowej zgromadzenia.

---

<sup>113</sup> Ibidem, s. 214.



Spiker ani aktor telewizyjny nie stosują więc teatralnego chwytu, oni jedynie naśladowają jego zewnętrzny wygląd. Oni nie zogniskują energii zbiorowej, gdyż ogrywanie przez nich strefy napięcia nie budzi charakterystycznych dla teatru wątpliwości co do realności i statusu ontologicznego animowanych elementów. Oglądając więc program telewizyjny mamy do czynienia albo z rzeczywistym zdarzeniem, powiedzmy politycznym, albo z artystyczną fikcją.

Chwyty pseudoteatralne: telefoniczny dzwonek, bezpośrednia mowa, może zmiana oświetlenia w studio, „niereżyserowane”, niespodziewane wejście czyjeś przed kamery albo stosowane przez hitlerowskie radio fanfary poprzedzające wiadomości z frontu, budzą naszą uwagę i sprawiają, że oczekujemy na emocje. Tego rodzaju efekty, dopóki się nie zużyją, przygotowują rozproszonych widzów do przekształcenia się w poszukujący przywódca tłum. Komentator radiowy czy telewizyjny, który zwraca się do pojedynczych jednostek, nie zlikwiduje naturalnie poznawczego stosunku do medium. Posługując się jednak podsemantycznymi środkami wyrazu (owymi efektami), można wywołać w grupie głód więzi emocjonalnej i sprawić, że przestraszone, rozradowane czy gniewne jednostki zechcą podzielić się swymi przeżyciami z pobratymcami i będą szukać zgromadzenia, w którym mogłyby poddać się jednostce skłonnej umożliwić ludziom nawiązanie komunii fatycznej.

Jak niegdyś kościelna ambona, trybuna mówcy czy królewski tron; jak potem, gdy obwołano tłumy, a raczej organizujące je instytucje najwyższym bóstwem i teatralna scena próbowała stać się narzędziem władzy; tak samo dziś audiowizualne publikatory stały się instrumentami rządzenia. Pobudzające wyobraźnię efekty teatralnego zaskoczenia i wyolbrzymienia oraz zwalniające z wysiłku pamięć i rozum efekty rytualnego powtórzenia i uproszczenia składają się na stworzenie instytucji teatralnej. Instytucji, o której można powiedzieć, że jest organizacjotwórcza. Rzecz w tym, że to właśnie zjawisko teatralne umożliwia budowę instytucji, która służy organizowaniu społeczeństw. Funkcję organizacyjną spełniał w historii Kościoła, spełniała ją państwo, próbują ją spełniać partie polityczne, związki zawodowe i społeczne, a obecnie coraz większym prestiżem zaczynają się cieszyć instytucje nauki i sztuki. To logiczna konsekwencja rozwoju instytucjonalizacji, u której źródeł tkwi teatr. Można powiedzieć pół żartem, pół serio, że znajdujemy się na rozdrożu, wskazanym jeszcze przez Platona. Możemy oddać władzę nad społeczeństwem filozofom (czytaj: technokratom), albo też spełnią się najgorsze przewidywania autora *Państwa* i władzę zdobędą artyści.

Musi coś w tym być, skoro uświadomimy sobie, że stosowanych dotąd w religii i polityce chwytów teatralnych, co najmniej od dwustu lat zaczyna się używać na rachunek instytucji sztuki. W połowie osiemnastego wieku, równoległe z pojęciowym określeniem kompleksu estetycznego, powstały przecież pierwsze organizacyjnie wyodrębnione zespoły teatralne. Teatry, o których wiemy już, że często zaprzęgane były, do propagandy politycznej. Początkowo w teatralnej sali propagowało się idee, uczucia i obyczaje. Do dziś realizują się w nich w pełni i zostają zastrzyknięte do społecznego krwioobiegu współczesne kanony różnie nazywanego piękna. Chwyty teatralne nie zostały jednak zamknięte w teatralnej sali. Wręcz przeciwnie, w niej zdają się dogorywać efekty minione, z wolna przekształcające się w rytuały. Chwyty teatralne zaś oprócz tego, że służą jak służyły politykom organizującym Parteitagi, prorokom tworzącym religijne sekty, agitatorom i propagandystom, w postaci happeningu poddają się dziś malarzom i muzykom, poetom i architektom, wszelkiej maści artystom.

„Jest rzeczą wiadomą – pisał Stefan Morawski – że początki happeningu tkwią w działalności plastyków i muzyków”<sup>114</sup>. Autor szkicu *Happening. Rodowód, charakter, funkcje* zwraca uwagę, że forma happeningu wdziera się w rzeczywistość i poprzez „zerwanie z

---

<sup>114</sup> Stefan Morawski, *Heppening. Rodowód, charakter, funkcje*, „Dialog” 1971, nr 10, s. 126.

rampą, odrzucenie rytuału kontemplacji i dystansu, wciągnięcie widza we współgrę<sup>115</sup>. sprawia, iż sfera kontaktu przeważa i na podłożu autotelicznego chwytu teatralnego zawiązuje się iteleologiczna więź emocjonalna o charakterze estetycznym. Happening jest bowiem, jak zauważył Morawski: „z jednej strony świadectwem procesu teatralizacji sztuk, z drugiej zaś – próbą dotarcia do prototeatralnych elementów samej rzeczywistości”<sup>116</sup>.

Forma happeningu, czyli wyreżyserowanych manifestacji artystycznych, za pomocą których zwraca się uwagę publiczności w najmniej przez nią oczekiwanym kierunku, wykorzystywana bywa przez artystów pragnących zwrócić uwagę na tak zwane objets trouvés. Stefan Morawski twierdzi, że tu właśnie, w artystycznych demonstracjach Marcela Duchampa zawiera się najbliższy rodowód estetycznej formy. „Dla happenarów jest to przykład alegoryzacji przedmiotów wziętych z codziennego życia”<sup>117</sup>.

Nietrudno zauważyć, że istota chwytu teatralnego polega na tym, by zwrócić uwagę na jakiś przedmiot, niejako uniósłszy go w górę, narzucić go zbiorowości i sprawić, by przestano dostrzegać w nim tylko praktyczne cechy (materiał do wykonania narzędzia lub przydatną rzecz), lecz by zwrócić nań uwagę przypisać mu tak zwane – wyższe wartości. W przedmiocie bowiem – co dostrzegł Teddy Brunius – nie zawierają się cechy świadczące o jego praktyczności, bezużyteczności, estetyczności albo świętości. Przedmioty nie zmieniają się. Tylko różny jest sposób ich wykorzystania. „W samej definicji przedmiotu musimy brać pod uwagę użytek owego przedmiotu oraz to, że korzystamy z niego zgodnie z pewnymi ukrytymi regułami”<sup>118</sup>.

Poglądy tu przedstawione znajdują potwierdzenie w tezach zwolenników instytucjonalnej koncepcji sztuki. Charakterystyczne jest przy tym, że zwolennicy tej teorii, wyrzuciwszy poza nawias swych obserwacji widowiska, festyny i igrzyska, posługują się przykładami, w których obecność chwytów teatralnych jest wręcz namacalna. Tylko bowiem rozpoznanie dynamicznych i tradycjonotwórczych efektów pozwoli zrozumieć proces kreacji obiektu artystycznego. Ów proces przyniesienia przez uznanego twórcę korzenia na wystawę. Proces, na który złożył się efekt zaskoczenia i zwrócenia uwagi na obojętny dotąd przedmiot. Umieszczenie tego obiektu w wyróżnionej i zarezerwowanej dla przedmiotów artystycznego kultu przestrzeni. Wydłużenie perspektywy i zbudowanie dystansu. Nareszcie wykorzystanie przez uznanego artystę i przelanie na przyniesiony przedmiot swego prestiżu wybitnego twórcy. Zbudowana przez George’a Dickiego definicja dzieła sztuki została tak skonstruowana, by uwzględnić kreowany w ten sposób przedmiot estetyczny. Jest to zatem „artefakt, któremu ktoś działający w imieniu pewnej instytucji nadał status kandydata do powszechnej aprobaty”<sup>119</sup>.

Określenie takie w części tłumaczyć się zdaje potencjalną możliwością uznania objet trouve za dzieło sztuki, jednak nie wyjaśnia, w jakich okolicznościach mamy do czynienia z właściwym dziełem sztuki, a w jakich nie będzie go można uznać w przedmiocie. Wierni nadal modnej kategorii oryginalności, instytucjonałiści skłonni są poszukiwać rozwiązania w odkryciu pierwszeństwa pomysłu kreacyjnego. Pozwala to odróżnić twórców od naśladowców tak w sferze techniki materialnej obróbki przedmiotu (kładzenie barw, układanie płaszczyzn etc.), jak i w sferze operacji teatralnych, których się na nim dokonuje (zbudowanie strefy napięcia). Ale i to nie wyjaśni, dlaczego pewne, jeśli nie nowe, to w każdym razie publiczności nie znane lub nie zapamiętane techniki wywołują tak wielkie wrażenie, inne zaś z góry skazać można na niepowodzenie.

---

<sup>115</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>116</sup> Ibidem, nr 9, s. 120.

<sup>117</sup> Ibidem, nr 9, s. 121.

<sup>118</sup> Teddy Brunius, *O sposobach korzystania ze sztuki*, tłum Piotr Graff, „Estetyka” 1962, r. III, s.77.

<sup>119</sup> Cyt. za: Witold Kalinowski, *Blaski i cienie instytucjonalnej koncepcji sztuki*, „studia Estetyczne” 1980, t. XVII, s. 50.

Opisując chwyt teatralny i związany z nim efekt zaskoczenia, nie twierdziłem przecież nigdy, że wszystko co nowe, zrobi na ludziach wrażenie. Wręcz przeciwnie, zaskakiwać może coś świetnie znanego, lecz ukazanego ze strony dotąd nie dostrzeżonej, strony, która wywołuje wśród ludzi atawistyczne lęki i metafizyczne nadzieje. Jeśli zatem instytucjonalną koncepcję sztuki oprzeć na dostrzeżeniu roli chwytu teatralnego w kształtowaniu każdej instytucji, okazać się może, że przyczyn sukcesu lub porażki poszukiwać trzeba nie w cechach przedmiotu ani utrwalonych sposobach ich wykorzystywania, lecz w charakterze efektów określających status bytowy obiektów powszechnej uwagi. Nie chodzi bowiem o to, jakie przedmioty proponuje się ludziom do zaaprobowania, ani o to tylko, kto tego dokonuje. Wszystko zależy od charakteru chwytu. Od umiejętności wywoływania efektu zaskoczenia i wyolbrzymienia. Od zdolności zogniskowania emocji zbiorowej i możliwości sprawienia, by ludzie zauroczeni swą własną potęgą, wcieloną w obiekt powszechnej uwagi, dostrzegli w instrumencie gry najwyższe wartości.

Można więc o **dziele sztuki** (także **scenicznej**) powiedzieć, że *składają się nań takie elementy rzeczywiste (instrumenty gry), na które wskazuje animator autotelicznego chwytu teatralnego, skłaniając ludzi do uznania transcendencji w samym chwycie (w komunii fatycznej która ich wiąże).*

Powie ktoś na to, że gdyby w istocie taka władza spoczywała w ręku teatralnego chwytu, to zamiast Mony Lizy podziwialibyśmy w Luwrze np. rogi bizona. Ale, bo też tak jest. I rogi bizona tam znajdziemy, a do grot w Lascaux pielgrzymować będziemy z końca świata. Niezmierzony jest urok historycznego dystansu i czar kontaktu ze starociami. W Luwrze spotkamy nawet glinianą skorupkę i kontemplować ją będziemy z nabożnym podziwem. Jeśli zaś komuś nie podobają się obrazy Leonarda, niech pamięta, że chwyt teatralny zmienia gusta i obyczaje. Trzeba się nim tylko umiejętnie posłużyć. Trzeba jego działanie przedłużyć w rytualnych formach, a można do świątyni sztuki wnieść co się komu podoba.

## WARTOŚĆ I BRAWA

Przedstawienie zbliża się ku końcowi. Za chwilę opadnie kurtyna. Wtedy, zanim zapłoną lampiony i otworzą się drzwi, zanim wyjdziemy z teatru na ulicę, zanim prześlemy bukiecik naszej faworytce, która tak pięknie wyglądała dzisiaj w atłasach i gronostajach; zanim to wszystko się stanie – będziemy klaskali. Długo albo krótko, mocno czy słabo, na stojąco bądź nie ruszając się z miejsc – jeszcze nie wiemy. Nie wiemy, jaka wytworzy się temperatura braw. Kto je zacznie. Kto dopilnuje, by nie zgasły zbyt prędko.

Ukłony należą przecież do teatralnego rytuału, w którym publiczność dziękuje artystom i nagradza ich wysiłki. Podkreślają one zarazem chwilowość więzi scenicznej, oznaczają jej koniec i stanowią kulminację. Tutaj bowiem dochodzi do „rozmowy” między zespołem aktorskim a publicznością. Artyści zdejmują „maski”, wychodzą poza „rampę”, jakby chcieli powiedzieć, że wszystko ma swój koniec, a ich sztuka najszybciej uleci. Publiczność odpowiada na to brawami, okrzykami „bis”, powstaniem z miejsc. Odpowiada, że dobrze jej było i jeszcze o parę chwil chce przedłużyć spotkanie, z którego końcem przyjdzie się wreszcie pogodzić.

Nie jest to, oczywiście, intelektualnie bogata rozmowa. Przekazywane treści nie mają bowiem charakteru poznawczego, lecz emocjonalny. A tłum, jak o tym wszyscy doskonale wiemy, nie jest może zbyt inteligentny, ale niezmiernie wrażliwy. W dodatku czas trwania braw nie tylko od widzów zależy. Nie tylko od samorzutnych, a może opłaconych klakierów. Ukłony „robi” reżyser. Cały zespół układa je w kilka minut po zakończeniu tak zwanej „trzeciej generalnej”. Decyduje się wówczas, czy finał wspomogą muzyka, czy, kiedy i w jakim procencie rozjaśniona zostanie widownia, wreszcie, jak zostanie skomponowane ukazywanie się artystów. Ukłony to przecież nie tylko konwencjonalne podziękowanie, to integralna część spektaklu, w której rozwiązana zostaje sceniczna wspólnota widzów i aktorów. O tym jednak nie zawsze się pamięta. Jeśli przedstawienie odbywa się w szczególnych warunkach, jeśli jest to premiera, gościnny występ lub festiwal, a zebrana na widowni publiczność ma świadomość, że jej zachowanie zostanie opisane nazajutrz w gazetach jako „spontaniczna owacja” lub „chłodne przyjęcie”; jeśli widzowie w brawach pragną potwierdzić swoje estetyczne wyrobienie – mogą całkiem inaczej reagować, niż gdyby bez obciążeń uczestniczyli w spektaklu.

Najwięcej jednak zależy od samego przedstawienia. Dobrze wyreżyserowane widowisko przełamie sztywną atmosferę. Kilka pomyslowych chwytów rozgrzeje zziębniętą lub podnieci osowiałą (przy niskim ciśnieniu) publiczność, a właściwy zwrot w stronę widowni przychylnie usposobi widzów, którzy wchodzili do teatru z negatywnym nastawieniem. Połączenie zewnętrznych uwarunkowań i zalet spektaklu może nawet wywołać wielki entuzjazm na sali.

Mało to rewelacyjne odkrycia – to fakt. Ale jeśli chcemy pojąć istotną wartość zjawiska teatralnego, o którym powiadam, że wyzwala atawistyczne doznania metafizycznych tajemnic, trzeba oprzeć się pokusie skomplikowanych spekulacji. Warto uporządkować banalne prawdy. Zapytać, czy burzliwe brawa, szczególnie jeśli zostały „podreżyserowane” przez taneczne ukłony lub dyskretnie rozmieszczenie klakierów wśród widzów, można

uznać za wyraz estetycznej oceny dzieła scenicznego przez publiczność? Za formalną odpowiedź na wartość? Najprościej byłoby powiedzieć, że tak nie jest. Brawa są zaraźliwe, wieloznaczne, łatwo je wywołać, a zebrani na sali widzowie nie muszą być przecież kompetentnymi krytykami.

Powiedzmy zatem, że dzieło sztuki scenicznej oceniają profesjonalni krytycy. To oni, ochłonawszy z pierwszego wrażenia, przypominają sobie poszczególne kreacje aktorskie i bez emocji, zestawiając je z zapamiętanymi zdarzeniami scenicznymi, mogą wystawić obiektywną ocenę. A publiczność czyta recenzje i pomna na zawarte w nich obserwacje oraz uwagi nie da się już nabrać na powierzchowne triki ani uwłaczające godności artysty „gierki pod publiczność”. Skądże znowu – publiczność domaga się głębokiej myśli, poetyckiej i aluzyjnej najlepiej metafory, dobrej dykcji i dyskrecji środków scenicznych. Słowem, wychowana przez specjalistyczną krytykę widownia domaga się od teatru kulturalnej nudy.

A bywa taka publiczność: odczytana, kulturalna, „miastowa”, a nade wszystko obiektywna. Bywa w teatrze, chodzi już do kina. Nie jest ona bynajmniej zacofana, ba! – rozwija się. Już inscenizacji nie nazywa „wystawą”. Zwraca uwagę na dramat i grę aktorów, ale uznała także reżysera. A nawet, choć o to jeszcze kruszy się kopie, przyznała ludziom sceny prawo do ingerencji w tekst literacki. Myśląca publiczność, o której mowa, niełatwo poddaje się emocjom, za to sporo wie o teatrze.

Inteligentni widzowie na przedstawienia przychodzą w wieczorowych, starannie szmatławych kostiumach. Bywają w określonych teatrach i na spektaklach, o których opinia kształtuje się w tak zwanym „mieście”, zanim jeszcze reżyser domyśla się kształtu premiery. Ci widzowie nie potrzebują widowiska, by świetnie się bawić w teatralnej sali. Tak samo jak niegdyś arystokracja skupiona wokół dworu, a później przyciągane przez szlacheckie blaski mieszczaństwo, dzisiejsza elita intelektualna skupiona na zaciemnionej widowni przeżywa emocje dystansu wobec otoczonych społecznym prestiżem artystów, odnajduje radość kontaktu w wymianie ironicznych uśmiechów na temat reżyserskich udziwnień, doznaje napięcia, gdy mię jest pewna swej opinii i poszukuje na twarzach sąsiadów potwierdzenia ulotnych wrażeń. Tego rodzaju artystycznie wyrobiona publiczność – co uznała teatr za sztukę, a sztukę za zjawisko, bez którego intelektualista nie może się obyć – w głębi duszy nie lubi teatru.

Jeśli ktoś nie jest snobem, jeśli ma wystarczająco silne poczucie własnej wartości i nie musi szukać jej potwierdzenia w teatrze, przeglądając się w tłumie osób uznanych za kulturalne – niewielkich przyjemności może dostarczyć mu scena. A jeśli jeszcze ten ktoś ma niezależną naturę, nie lubi płakać ani śmiać się dlatego, że inni to robią, jeśli irytuje go głupota i spontaniczność reakcji tłumu, cóż zatem może ofiarować mu teatr!? Pozostała zaś część kulturalnej widowni też ma do teatru stosunek wysoce ambiwalentny. Z jednej strony denerwuje się wtłoczeniem własnej indywidualności w masę, złości się koniecznością tak szybkiego określenia sądów, z drugiej zaś strony – podnieca się owym brakiem opinii i pociesza świadomością, że wszystkie wątpliwości dwugodzinnej kontemplacji, cała kulminacyjna niepewność ferowanych w antrakcie wyroków przerodzą się nareszcie w trakcie oklasków w momentalne poczucie pewności i wspólnoty.

To nic, że powróciwszy do domu, będę narzekał na głupotę widzów, którzy klaskali nie wtedy, gdy trzeba. Bili brawo autorowi, nie bacząc na fatalne wykonanie i nie dostrzegli prawdziwie pięknych momentów. To nic, że jeśli jestem teatralnym krytykiem, napiszę recenzję, w której sformułuję ocenę przedstawienia diametralnie różną od tej, jaka wynikałaby z przyjęcia sztuki przez publiczność. To nic, że przy kawiarnianych stolikach będzie się nazajutrz mówiło trochę tak, trochę siak, a w zasadzie nic szczególnego. Tych kilku chwil, w których swój sąd wyrażało się spontanicznie i bezmyślnie, nikt już nam nie zabierze. I dlatego każda publiczność będzie liczniej odwiedzać teatry, w których można się zachwy-

cać perfekcją lub oburzać prymitywizmem reżyserskich chwytów, niż zachodzić na ciesząc się powszechnym szacunkiem, pełne subtelnych aluzji przedstawienia, o których się świetnie mówi, jeszcze lepiej pisze, a na których publiczność nudzi się, nie wiedzieć czemu.

Rodzi się w takim razie pytanie, jak i czy w ogóle możliwe są wartościujące sądy o teatrze. Czy powstają one spontanicznie w trakcie przedstawienia, a ich ostatecznym wyrazem są brawa, czy też może dopiero po pewnym czasie, ochłonawszy z emocji i pozbięrawszy myśli, można krytycznie zanalizować i ocenić spektakl?

Skoro jednak o ocenach mowa, trzeba zdać sobie sprawę, co właściwie i w stosunku do czego mamy zamiar osądzać. Można przecież zawsze wykrętnie powiedzieć, że teatru nie można wartościować. Oceniać można tylko animatora zdarzeń, któremu udaje się zintegrować widzów i zasługuje wówczas na pochwałę, bądź też nie udaje mu się stworzyć scenicznej wspólnoty, a więc wypada go potępić. Od razu jednak pojawi się pytanie, co zrobić w sytuacji, gdy widzowie zjednoczą się przeciw artystom scenicznym i przeżyją uczucie wspólnoty w oparciu o nienawiść? Zjawisko teatralne można bowiem oceniać także z pewnych pozycji światopoglądowych. Stwierdzić na przykład, że na pozytywną ocenę zasługują spektakle, podczas których jednoczy ludzi wiara w ideały piękna i dobra, negatywnie zaś wyrażać się o widowiskach lansujących konieczność walki o byt i potrzebę mimi-kry.

Można też sądzić inaczej, że dobry jest taki teatr, który nie tworzy z ludzi bezmyślnego stada, lecz przeciwnie, skłania ich do myślenia i uświadamia granice poznania. Mówiąc o ocenach trzeba wiedzieć, miarą jakich wartości oceniać będziemy konkretną realizację. Wbrew pozorom bowiem tak zwana formalna ocena dzieła sztuki wcale nie jest formalna, lecz wynika z uznania wyższości idei rozwoju tworzywa i oryginalności formy.

Nie ma na to żadnej rady – ocena pozostanie aktem wiary. Zwolennicy Axera będą uważać, że jego spektakle są nadzwyczaj mądre, wyznawcy Grotowskiego będą twierdzili, że akcja „Święto” oczyszcza, a wielbiciele Hanuszkiewicza będą wynosić pod niebiosa efektywność jego pomysłów. Jeśli nawet dogadamy się jakoś, że dobre jest to przedstawienie, które dociera do ludzi i skutecznie propaguje określone wartości, trudną będziemy mieli rozmowę z przeciwnikami lansowanych idei, którym spodoba się mętny spektakl zrobiony po ich myśli, gdy w innym nawet pełnej czytelności nie będą w stanie docenić.

Krytyk podejmujący analizę poznawczą fenomenowi scenicznego nie ma więc innych sprawdzianów jakości chwytu teatralnego niż wyjaśnienie, czy jego animatorowi udało się stworzyć wspólnotę sceniczną. Przez **wspólnotę sceniczną** określiłem ów stan bezsłownego, a w każdym razie nie tylko i nie przede wszystkim słownego porozumienia, którego osiągnięcie wydaje się celem twórców i pragnieniem uczestników scenicznego zdarzenia. Teatralna unifikacja widzów, jeśli zachodzi, ma na celu przystosowanie ludzi do zmiany postawy i sprawia, że zrzekający się komunikacji, poznania i krytycyzmu widzowie dają się ponieść woli, wyobraźni i wierze. Rozhuśtanie emocji ujemnie, rzecz jasna, wpływa na jasność sądu i logikę skojarzeń. Toteż badacz teatralny, pragnący poddać dzieło krytycznej ocenie ma przed sobą dwie drogi: może sam pójść na przedstawienie, poddać się działaniom chwytów, przeżyć bezmyślną chwilę szczęścia w identyfikacji z innymi; może też, pozostawszy w domu, przeprowadzić po spektaklu wywiady z wybranymi widzami. W obu wypadkach nie uchroni się jednak krytyk przed zasadniczymi deformacjami. Albowiem subiektywna pamięć jednostkowego widza – choćby był to skądinąd człowiek ze wszech miar wykształcony, jeśli uległszy zbiorowej euforii, zrzucił z siebie balast pojęć i porządkujących świat kategorii – nie może zapewnić adekwatności uformowanych w umyśle obrazów wobec realnych działań, które reżyser pokazał na scenie.

Istnieje jeszcze trzecia droga, którą recenzenci najchętniej wybierają. Otóż idą oni na spektakl z silnym postanowieniem, że choćby się nie wiem co działo, zachowają niezależ-

ność sądu i trzeźwość spojrzenia. Nie ulegną emocjom, nawet w czasie owacji nie wyrzekną się analitycznej postawy. I rzeczywiście, jako że zazwyczaj są to ludzie dość niezależni umysłowo, często udaje im się do końca utrzymać swoją separację. Tłum chichocze lub pociąga nosami, milknie lub wzdycha ze zdumienia, a krytyk lituje się nad ludzką naiwnością. Poznaje prymitywne triki, nachalne grepsy aktorów i nie może pojąć, co jest grane. A potem opisuje to, co zobaczył. Píše samą obiektywną prawdę, wyciąga całkiem logiczne wnioski: „Nad nieszczęsną drabiną g ł o w i s i ę (podkr. moje – A.T.K.) cała widowni. Najpierw jest to Mont Blanc, zgoda. Ale potem drabinę taszczy ze sobą Kordian, kiedy idzie mordować Cara. Więc Wiech przypuszcza, że Kordian forsuje Zamek przez lufcik na drugim piętrze, Zagórski – że Car kryje się na pawlaczu...”<sup>120</sup>

I cóż z tym począć? – Dość banalne obserwacje, które poczyniłem dotąd na temat odbioru przedstawień teatralnych nie zaskoczą z pewnością nikogo. Odslaniają one jednak, jak sądzę, sprzeczność emocjonalnego zaangażowania i estetycznej bezinteresowności, która – w potocznym odczuciu – wyróżnia dzieło sztuki od praktycznych działań. Problem zawiera się w konstatacji, że recepcję dzieła scenicznego wyróżnia spośród innych sztuk jej czysty sensualizm. Chwył działa lub zawodzi, lecz nikt się nad nim nie głowi. Spór o racjonalizm czy emocjonalizm literatury, malarstwa, muzyki, w którym stanowiska krystalizować będą ideowe preferencje autorów i krytyków, a rozwiązanie przyjdzie znaleźć pośredku; tutaj – w teatrze, trzeba zdecydowanie rozstrzygnąć na korzyść emocji. Czy można jednak mówić o emocjach bezinteresownych? Czy też trzeba się zgodzić, że tak rozumiany teatr przestaje być sztuką, a zatem jego mechanika nie wyjaśnia problemów sztuki scenicznego? Jeśli komunizm teatralny nie ma charakteru poznawczego, lecz wyznawczy, a wyraża się z pominięciem refleksji w spontanicznych reakcjach widzów (okrzykach, westchnieniach, szmerach i brawach); jeśli tak jest, to czy można odróżnić działania społeczne od akcji teatralnych, które – i te, i tamte – organizowano używając chwytów teatralnych? Powiadają, że chwyt teatralny ogniskuje emocję zbiorową, która zostaje skupiona w instrumencie gry i ujawnia się jako więź emocjonalna uczestników działania teatralnego (teleologicznego) bądź jako wspólnota sceniczna (komunizm, więź) obecnych na autotelicznym spektaklu.

Czy jednak stany te różni coś poza imionami? Czy pojęcie chwytu teatralnego, rozrastając się na wszystkie ludzkie działania nie staje się tym samym pojęciem pustym? – Można tak pewnie powiedzieć, jeśli nie dostrzeżę się, że technika chwytu teatralnego organizuje życie zbiorowe tak samo, jak warunki klimatyczne stymulują formy cywilizacyjne. Sztukę teatru od społecznych działań teatralnych wyróżnia to jedynie, że chwyt teatralny nie tylko jest przez artystów scenicznego wykorzystywany, ale zostaje wyakcentowany – zwraca na siebie uwagę, nabiera charakteru autotelicznego. A zatem oceniany nie tylko ze względu na swoją skuteczność, lecz także z punktu widzenia perfekcji użycia, chwyt teatralny podporządkowuje się hierarchii wartości estetycznych. To zaś rodzi pytanie, czy i w jakim stopniu miara wartości estetycznych odpowiada we współczesnej aksjologii teatralnej kanonom norm etycznych? Czy piękno można utożsamiać z dobrem? Czy przeżycie scenicznego wiąże moralny imperatyw postępu tworzywa z estetycznym nakazem oryginalności formy? Czy, jak i wobec czego marnym oceniać techniki teatralne?

Jeśli przyjmę, że odkrycie wartości zawartej w jakimś przedmiocie możliwe jest tylko poprzez gruntowne poznanie tego przedmiotu, nie pozostanie mi nic innego, jak zgodzić się, że koniecznym elementem oceny dzieła scenicznego jest analiza chwytu teatralnego. Od razu jednak ujawnią się trudności tego rodzaju postępowania. Ocena wymaga porównania, a porównanie – weryfikacji. Jeśli mam dwa różne chwytów teatralne i chcę wiedzieć, który z nich jest lepszy, muszę mieć możliwość powtórnego doznania i zestawienia efektów. Tymczasem cała potęga chwytu polega na zaskoczeniu, które ze swej natury jest

---

<sup>120</sup> Konstanty Puzyna, *Show na Zamoyskiego*, „Polityka” 1970, nr 9.

przecież jednorazowe. Jego skuteczność zależy od wielu zewnętrznych okoliczności, której nigdy nie powtarzają się co do joty. Czy można na przykład powtórzyć ów sławetny chwyt Goebbelsa, przy pomocy którego wzbudził on nadzwyczajny entuzjazm tłumu dla Adolfa Hitlera? „Półtora miliona głosów połączyło się w śpiewie Horst–Wesse!–Lied. Przed zaprezentowaniem Hitlera tej olbrzymiej masie słuchaczy Goebbels zorientował się, że niebawem słońce wyjdzie zza chmur. Przedłużał swoją mowę aż do tej chwili, ażeby «zesłane. przez Boga światło» mogło spłynąć na Hitlera, gdy zajmował miejsce na mównicy»<sup>121</sup>. To samo zjawisko obserwować można często w trakcie przedstawień scenicznych, gdy nagle brawa, czyjs okrzyk lub „wychylenie się” aktora spoza „rampy” i „zawieszenie” działają na konkretnym widzu, stwarzają niepowtarzalne, zrodzone z instynktownej improwizacji, a najefektowniejsze może chwyt teatralne.

Rozważając możliwość poznania i oceny chwytu teatralnego trzeba pamiętać, że obiektywna obserwacja efektu dokonywana z aksjologicznym dystansem przez wyalienowanego ze zgromadzenia krytyka, nie wie nic o oddziaływaniu tego chwytu, a zatem i o jego wartości. Trzeba się zgodzić, że lepsze już nadzieje rokuje dokonana z perspektywy refleksja powołanego do oceny widza nad doznanym lub nie doznanym przeżyciem więzi scenicznej.

Aby więc o wartości chwytu rozstrzygnąć, recenzent powinien, nie zatrzymując się na, i tak w dużym stopniu przez szeptaną i pisaną krytykę kształtowanych, zazwyczaj mało kompetentnych refleksjach szarego widza (szczególnie „wyrobionego”, gładko przetwarzającego slogany) – pilnie rozpatrzeć ów moment, w którym zespolony z resztą uczestników dawał spontaniczny wyraz swym uczuciom. Jeśli powróciwszy do domu, potrafię sobie powiedzieć, dlaczego klaskałem, czy sprawiła to moja wewnętrzna potrzeba, przyzwyczajenie do tego rytuału, czy też jedynie fakt, że inni głośno i rytmicznie bili brawo, to chyba właśnie wtedy zdaję sobie sprawę z istotnej wartości spektaklu. Możemy bowiem spokojnie założyć, że drętwe, sztucznie urytmicznione i rozlegające się w takt muzyki brawa, grzecznościowe oklaski i huczne owacje – każda z tych form na swój sposób łączy ludzi. Doznawane wówczas przez jednostkę stany wewnętrzne mogą być uznane za typowe dla wszystkich, nie zawsze potrafiących odtworzyć je widzów.

Jeśli w teatrze odczuwamy dystans i doznajemy kontaktu, jeśli przeżywamy atawistyczne lęki i przypominamy sobie dziecienną wiarę, jeśli tracimy poczucie rzeczywistości i unosimy się ponad poznanie, wówczas rodzą się ani rytualne, ani ironiczne, ani grzecznościowe, lecz spontaniczne brawa. Taki charakter może mieć końcowa owacja, ale także – i na to trzeba zwrócić szczególną uwagę – spontaniczne brawa mogą towarzyszyć akcji scenicznej. Oczywiście, obraz mogą zakłócić klakierzy. Ale nie dojdzie do tego, gdy krytyk wyrobi sobie słuch na brawa. Słuch, którego nie wydoskonali się inaczej, niż pod wpływem samodzielnego klaskania.

Nie trzeba chyba dowodzić, jak trudno jest recenzentowi zdobyć się na ów bezpośredni kontakt z dziełem i włączyć się w zbiorowość. Jak trudno jest mu zapomnieć o swoim szczególnym posłannictwie, o swych wyjątkowych kompetencjach, o czekającym go biurku i papierach, jak uważać trzeba, by wyzwoliwszy się nawet z tych obciążeń, nie popaść w stan krańcowego zidiocenia i nie zamienić się w beztrosko plaskającego w dłonie podstarzałego bobaska. Jak trudno, słowem, jest wyczuć proporcje i zachować umiar. Ale w tym między innymi przejawia się powołanie do krytyki, by umieć łączyć naiwność i wiedzę.

Oklaski na widowni nie pełnią tylko aksjologicznej funkcji. One wybuchają wtedy, gdy poruszone zostają atawistyczne lęki i metafizyczne nadzieje tłumu, który wypromieniuje w stronę instrumentu gry swoją energię psychiczną. Oklaski stają się mową niezdol-

---

<sup>121</sup> Roger Manvel i Heinrich Fraenkel, *Goebbels*, tłum. Adam Kaska, Warszawa 1962, s. 155.



nego rozumować i porozumiewać się przy pomocy słów, rozentuzjasmowanego zgromadzenia. Są niby impulsem akustycznym, w którym ludzie bez pomocy języka wymieniają się swym zadowoleniem. David Victoroff dowiódł nawet, że uderzając w dłonie ludzie dzielą się smutkiem (np. podczas pogrzebów) lub wyrażają wspólną radość (np. podczas wesela) – słowem: „odkrywają nowe wymiary zbiorowego porozumienia”<sup>122</sup>.

Tak więc możliwa do wypowiedzenia przez kompetentnego krytyka ocena dzieła teatralnego zawarta jest już de facto w spontanicznej odpowiedzi publiczności na wartość chwytu – w brawach. Pamiętajmy jednak, że chwyt teatralny służy rozmaitym, choć na identycznej zasadzie kształtującym się zdarzeniom. W pierwszej instancji skłania on zgromadzone jednostki do skupienia emocji zbiorowej. Następnie może wywołać teleologiczną więź emocjonalną i już jako wartość utrwała ją w rytuale, budując dla jej ochrony instytucje społeczne, bądź też, wyrównując elementy dystansu i kontaktu, stwarza napięcie fikcji i rzeczywistości, i zwróciwszy na ten fakt uwagę warunkuje autoteliczną wspólnotę sceniczną. Brawa zaś, które przekonują nas o wyzwoleniu emocji zbiorowej, nie informują w zasadzie, przez jaki rodzaj doznań zostały wywołane.

Wspólnota sceniczna nie bywa jednak zazwyczaj tworzona z niczego. Pewne gesty i zabiegi rytualne: kupienie biletu, zajęcie miejsca w fotelu, zaciemnienie widowni, gong czy wzniesienie kurtyny są w stanie sprawić, że nawet przy braku napięcia, przy nudzie zięjącej z patetycznego dystansu lub miałkości tendencyjnych, mających nawiązać kontakt „giererek pod publiczność”, widzowi udziela się coś na kształt wyczekiwania na emocję i poprzez brawa ocenia spełnienie swych nadziei. Każdy bywalec teatralny przeżył zapewne ten stan, kiedy oglądając jakiś bardzo udany spektakl sceniczny pragnął wejść na scenę, przemówić do bohaterów, istnieć ich życiem. Lub też odwrotnie, widząc, że przedstawienie się sypie, że coraz rozprasza się emocję zbiorową, a o wspólnocie scenicznej nie ma nawet co marzyć, odczuwał potrzebę jej zawiązania. Powiedzenia czegoś, co przykuje uwagę wszystkich, wygarnięcia kilku słów prawdy lub ostatecznego zerwania tej szopki. A dzieje się tak wtedy, gdy nastawiony na doznanie napięcia teatralnego widz odczuwa nieuzasadnione zachwianie równowagi dystansu i kontaktu. Zbyt słabe, by komunie przekształcić w teleologiczną więź emocjonalną, wystarczające jednak, by skłonić do negatywnej oceny spektaklu.

Skoro jakość chwytu teatralnego określa doznanie napięcia przez widzów, którzy w takim wypadku łączą się w brawach, krytyk może wprawdzie ocenić stopień zawiązania się wspólnoty scenicznej, lecz od wyroku publiczności trudno spodziewać się odwołania. Nie wiadomo przecież, czy tak ukształtowane oceny są obiektywnie sprawiedliwe. Być może wybitny prekursor sztuki scenicznej zanegował pewne rytuały, do których odrzucenia nie dość jeszcze publiczność była przygotowana. Może użył zbyt subtelnych jak na współczesną wrażliwość widowni efektów... Jakkolwiek było, artysta sceniczny nie, odwoła się do sądu historii. Wprowadzone przezeń chwytły zrobiły klępkę w czasie, który był im przeznaczony, a post factum nikt ich już wiernie nie opisze. Nikt nie udowodni, że była w nich prekursorska wizja. Twórca teatralny zdany jest zatem na łaskę i niełaskę swoich współczesnych. I bez nich nie może się obyć. Można sobie wyobrazić spektakl sceniczny pozbawiony wszystkich, zdawałoby się niezbędnych składników. Bez dekoracji, kostiumu, tekstu literackiego, nawet bez aktora. Nie przyjdzie nam jednak do głowy pomyśleć o teatrze, w którym brak publiczności skupionej w miejscu spotkania. Właśnie **publiczność** stanowi zatem cechę specyficzną teatru, odróżniającą go od wszystkich innych sztuk, które nie mogą się obyć bez papieru, kamienia, drewna, farby, jeszcze czegoś, lecz spokojnie mogą istnieć bez widzów. To publiczność bowiem, a ściślej emocję zbiorową, stanowią tworzywo dzieła scenicznego. I to tworzywo, które wcale nie jest takie podatne, jakby się mogło wydawać. Nadto często już było modelowane.

---

<sup>122</sup> David Victoroff, *Porquoi nous applaudissons*, „Revue d’Esthétique” 1955, t. 8, s. 81.

Nie mogąc sobie pozwolić na wolność tworzenia „do szuflady”, inicjator gry zmuszony jest lawirować między upodobaniami tłumu, gustem krytyki i nakazami władzy. Mają one bowiem w ręku śmiercionośną dla teatru sankcję odebrania mu tworzywa ludzkiego. Chcąc istnieć, teatr musi schlebiać wszystkim trzem szatanom. Szatanom, z których każdy może go zniszczyć skuteczniej niż najżarliwsze płomienie Świętej Inkwizycji. Po prostu: obrażona **publiczność** może zbojkotować spektakl, dotknięta **krytyka** będzie ją do tego namawiać, a **władza** może – jak to się już zresztą w Cromwellowskiej Anglii zdarzyło – wydać zakaz wszelkich zgromadzeń teatralnych. Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że wykonanie takiego zlecenia daje się łatwiej skontrolować, niż na przykład przestrzeganie zakazu uprawiania poezji.

Teatr nie jest więc miejscem popisu wizjonera. W tej mierze jest niejako z założenia konserwatywny. Nie dziw też, że wielcy reformatorzy dwudziestowiecznego teatru: Craig, Artaud, nawet Wyspiański, który na próżno ubiegał się o dyrekturę krakowskiej sceny, najwięcej machali piórem!

Trwająca tylko we wrażeniach i pisemnych wspomnieniach widzów sztuka sceniczna nie może liczyć na odkrycie po latach. Lecz skoro emocje bezpowrotnie przemijają, to wrażenie, które po sobie spektakl pozostawi, może też obrosnąć w legendę, utrwalić się w micie: udane widowisko z perspektywy lat będzie się wówczas zdawać skończonym arcydziełem. Możliwe jest zatem doraźne sformułowanie opinii o spektaklu scenicznym, wyrażenie w brawach i ich opisach współczesnej oceny, ale niemożliwa jest dla potomnych weryfikacja niegdyś istniejących gustów. Dzieło teatralne nie posiada przecież charakterystycznych przedmiotów, których można by dotknąć, które można by zważyć, zmierzyć, wreszcie porównać. Istnieje natomiast wywoływane przezeń doznanie psychiczne zbiorowości. Jedyne zatem, co mi pozostaje, to – uznawszy pamięć jednostki za subiektywną weryfikację dokonanej wcześniej oceny dzieła – przyjąć, że zapisana w micie pamięć społeczna określa zweryfikowaną ocenę, stanowi o wartości zjawiska teatralnego.

Nie jest jednak to rozstrzygnięcie pewne. W niektórych wypadkach można wprawdzie oddać sprawiedliwość dziełu, które pozornie nie wywarło wrażenia, z pamięci nie chce uciec. Kiedy indziej może się też okazać, że nasza chwilowa egzaltacja nie miała specjalnych uzasadnień i usłużna pamięć eliminuje zjawisko, które zdawało się tak silnie działać. Nie znaczy to jednak, że to co zapamiętane i wyidealizowane we wspomnieniu, wywarłoby równe wrażenie pokazane innym, a może nawet tym samym widzom po latach.. Bardzo jestem ciekaw, czy wystawione dziś, na przykład podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych Schillerowskie *Dziady* miałyby sukces czy może zrobiłyby klapę?

Trzeba więc rozróżnić dwa rodzaje wartości teatralnych. Z jednej strony chwyt teatralne walnie przyczyniają się do stworzenia i utrwalenia poprzez rytuały w instytucjach tak zwanych wyższych wartości (etycznych i estetycznych), z drugiej zaś teatr jest wartościowy (czyli: udany), gdy się z tego zadania wywiązuje. W życiu społecznym dobry teatr ujawnia się wraz z pojawieniem takich wartości, a nieudane próby ich stworzenia oznaczają po prostu brak zdolności narzucenia ludziom teatralnej perspektywy. Teatru, którego nie zdołano ukonstytuować, nie można nazwać złym teatrem. Jeśli ludzie gromadzący się na placu czy w kościele nie wiedzą, że mieli być, w intencji organizatorów zaskoczeni (na przykład rytuał miał zostać ożywiony), w wypadku fiaska nie są go w stanie zauważyć. Najwyżej dostrzegają, że obrzęd był dziwnie poprzerwany i nie udał się zbytnio. Z tego punktu widzenia teleologiczny chwyt teatralny nigdy zły nie bywa. Po prostu jest i działa, albo też go nie ma. Oceniać go możemy jedynie ze względu na treści, jakie lansuje; potępiać za konserwatyzm, totalitaryzm, demagogię i tym podobne grzeszki. Ale to już całkiem inna sprawa.

Inaczej jednak dzieje się z autotelicznymi chwytami teatralnymi i tworzonym przez nie dziełem scenicznym. Jego zbliżanie rozpoznajemy po związanych z nim ściśle konwen-

cjach, które wywołują w nas postawę wyczekiwania na zaskoczenie. I niezależnie od tego, jak trudno jest szokować ludzi oczekujących silnych wrażeń, niezależnie od wszystkich obronnych, ironicznych często dystansów, w które podświadomie uzbrajają się widzowie, będziemy mieli do inicjatora gry pretensję, gdy nasze nadzieje zostaną zawiedzione, gdy budujące napięcie sceniczne chwytów teatralnych nie zawiążą wspólnoty scenicznej.

Udany spektakl sceniczny sprowadza się zatem do beznadziejnej walki chwytów narzucających publiczności protagonistyczne instrumenty gry. Wywołują one napięcia sceniczne, na które w dramatycznej postaci widowiska nabudowane zostają treści o przeciwstawnych wartościach etycznych (a w sztukach autotematycznych – estetycznych). Te właśnie treści utożsamiając się z instrumentami gry zawiązują napięcia teatralne. Autoteliczne chwytów teatralnych, nigdy nie odnosząc zwycięstwa, powinny łudzić publiczność nadzieją uświęcenia jedyne go obiektu kultu. Łudzić tak długo, dopóki widzowie nie wyczują, że największą prawdą jest uzmysłowienie sobie braku jedynej prawdy. Największą wolnością zespolenie z bliźnimi. Największym dobrem – teatr.

Można zatem powiedzieć, że ze złym dziełem scenicznym mamy do czynienia wtedy, gdy nie uda się zastosować autotelicznego chwytu teatralnego, nie skupi emocji zbiorowej i nie zjednoczy, nastawionych głównie na poznawczą komunikację, jednostek. Również wtedy gdy nie zostaną spełnione oczekiwania widzów (czy raczej sugerowane publiczności poprzez rytualne formy intencje organizatorów nie zostaną wcielone w czyn) i wyzwolona emocja zbiorowa rozproszy się lub przekształci w teleologiczną więź emocjonalną, dzieło sceniczne trzeba uznać za nieudane. Zły teatr byłby więc zjawiskiem nieopanowanym: nie poddającym się animatorowi i wymykającym się spod jego kontroli. Jeszcze inaczej można to sobie wyobrazić mówiąc, że niedobry jest taki chwyt, w którym nie zostanie zrównoważona strona dystansu i kontaktu, czyli nie zbuduje się emocjonalnego napięcia.

Ostateczna ocena dzieła scenicznego zawarta jest zatem w momentalnym i zbiorowym doznaniu wspólnoty. W uniesieniu przekraczającym realne odczuwanie rzeczywistości i rozumowe poznanie dostępne w drodze komunikacji. Uniesienie takie nie szuka ideologicznych nadziei ani metafizycznej rekompensaty. Ów stan zgody na sprzeczność i dostrzeżenie w niej piękna sprawia, że chwyt teatralny raz jeszcze okazuje swoją moc. Jak przygotowywał ludzi do życia społecznego, jak dostarczał nadziei wprowadzając ich w religijny trans lub szął ideowy, jak kumulując emocję zbiorową upowszechniał więź emocjonalną, tak samo skupiwszy się na sobie samym teatr może ludziom ofiarować przeżycie napięcia emocjonalnego i wspólnoty scenicznej. Poprzez wskazanie obiektów „pretendujących do powszechnej aprobaty” – jak mawia George Dickie<sup>123</sup> – i sprawienie, że stają się one przedmiotem autotelicznego kultu, chwyt teatralny skłania ludzi do stworzenia instytucji sztuki. Instytucji, która ułatwia kreację i percepcję wartości estetycznych.

Jaka jest zatem właściwa natura teatru? Czy jest on najwyższą wartością doczesności jako twórca idei i reprezentujących je instytucji? Czy też może jest konserwatywną siłą, która wpaja hipotetyczne wiary, budzi lęki i trzyma społeczeństwo w ryzach? Oto sprzeczność, którą przekroczyć tylko ukazawszy ją i zgodziwszy się na nią. Można przyjąć – i będzie w tym prawda – że technika teatru jest techniką władzy. Dla naiwnego realisty, który chce widzieć rzeczy takimi, jakimi są, i wierzy, że one są takie, jakimi się wydają, mój wywód powinien się zatrzymać w punkcie, w którym rozpoznałem chwyt teatralny jako środek nacisku i wymuszania aprobaty dla religii, ideologii, sztuki, słowem: dla instytucji społecznej. Pozostałby więc teatr animatorem przekształcającym emocję zbiorową w więź emocjonalną. Można go opisywać poznawszy narzędzia, którymi się posługuje: „rekwizyt”, „maskę”, „koturn” i „rampę”, oraz metody budowania przy ich pomocy: dystansu, kontaktu i napięcia. Tak rozumując stwierdzę, że „gierki pod publiczność” świadczą o roz-

---

<sup>123</sup> Por.: Witold Kalinowski, *Blaski i cienie instytucjonalnej koncepcji sztuki*, „Studia Estetyczne” 1980, t. XVII, s. 50.

winiętym instynkcie teatralnym, że każda publiczność ma taką sztukę, taką kulturę i cywilizację, taki ustrój społeczny i formę rządów, na jakie w teatrze zapracuje. Z tego też punktu widzenia dobry jest każdy chwyt, który działa, czyli jednoczy ludzi w instytucji społecznej.

Jeśli jednak ktoś wierzy, tak jak wierzyli w to twórcy Wielkiej Reformy, że ów tajemniczy byt w sobie, który nazwali Sztuką Teatru, istnieje; że przeżycie jest wyższą formą zrozumienia; jeśli ktoś dostrzega kathartyczną funkcję zjawisk scenicznych – zgodzi się także, że teatr jest sztuką sztuk, co przez napięcie wiedzie nas do uniesienia.

Czy „tam” coś istnieje, dlaczego istnieje i jak wpływa na naszą egzystencję, nie dowiem się pewnie w tym życiu. Nie rozstrzygnę także, czy Chrystus był Bogiem, który czynił cuda, czy był może geniuszem teatralnego chwytu. Geniuszem, którego chęć zburzenia zastanej instytucji i wzniesienia na jej miejscu nowej była tak wielka, że zdobył się na największą ofiarę życia, ofiarę, którą „uteatralizowali” apostołowie i cała liturgia. „Chwyt” męczeńskiej śmierci stał się przecież jedynym wyborem nazistowskich przywódców (przynajmniej Goebbels starał się traktować swoje samobójstwo jako ofiarę), lecz posłużył także Janowi Palachowi, gdy ten, jako żywa pochodnia, upamiętnił bezradny protest ujarzmionego narodu. Wszystko można nazwać chwytem, jeśli zwalczać zechcemy tajemnicę; kabotyństwo Goebbelsa, najgłębszą wolność Palacha, a nawet samobójstwo szaleńca, jeśli przypadkiem zwróciło na siebie uwagę. Mogę starać się wszystko obnażyć i rozszyfrować. Jednak kiedy się to stanie, kiedy wyjaśniona zostanie ostatnia tajemnica – musi się rozpaść ta cywilizacja!

Nie ocenię więc zdarzenia teatralnego. Podkreślę tylko, że może ono służyć rozsądnym wizjonerom, umiejącym właściwie posłużyć się chwytem. Przy jego pomocy można wszczepiać odmienne idee, które stopniowo upowszechnią się i w postaci nowych wartości wkroczą do tradycji jako przedmioty rytualnego kultu. I wtedy okaże się, że rewolucyjne chwytów teatralne nie zmieniły świata. Nie zerwały toczącego się wokół Słońca przedstawienia i nie interesują już nowych marzycieli.

Teatr funduje powszechny światopogląd lub, co się ostatnio bardzo często zdarza, zgodę na brak ostatecznych rozstrzygnięć. Funduje mit oryginalności i sprawia, że wszystko co nowe wydaje się przesycone wartością postępu. Teatr jest twórcą konwencji społecznych, które w naszej epoce coraz częściej oznaczają ich brak. Awangarda też stała się już konwencją, a teatr okazał się z miejsca najbardziej awangardową ze sztuk.

Skoro wiadomo, że teatr nie istnieje bez publiczności, że musi się starać o jej akceptację, że nie może żyć bez braw i napełnionej sali, współczesne zespoły będą uciekać ze sceny, postarają się zrobić, co w ich mocy, by zniwelować estetyczny dystans, cuda obiecując sobie po kontakcie. Aktorzy zrezygnują z ukłonów, klakierzy odwrócą się plecami, wszystko stanie na opak, ale nic się nie zmieni. Teatr, jak zawsze, będzie przedstawiać to, czego chce publiczność, za co daje najgorętsze brawa.

## PERSPEKTYWY TEATRU

Prognozy dla kultury artystycznej skazane są z góry na nieściskość, dowolność i wizjonerstwo. Mogą dawać wyraz marzeniom i dążeniom ich autorów, wywołują ideowy sprzeciw lub akceptację, zdarza im się także budzić wolne od światopoglądowych preferencji upodobania wśród odbiorców. Jednak ich praktyczna użyteczność i naukowa prawdziwość wydają się nader podejrzane.

Dlaczego w takim razie powstają? Czemu poważni ludzie zajmują się przyszłością sztuki, jeśli świetnie wiedzą i głośno zazwyczaj przyznają, że trudno wyrokować o losach twórczości artystycznej? – Wynika to ze sprzeczności naszego systemu wartości. Z jednej strony bowiem akceptujemy swobodę sztuki i prawo artysty do oryginalności, z drugiej zaś wierzymy w postęp, chcemy planować tempo i charakter wzrostu i nie znamy powodów, dla których sztuki by to nie miało dotyczyć. Paradoks polegał na tym, że kryterium postępu zawiera w sobie racjonalistyczny przymus rozwoju, podczas gdy kategoria oryginalności idealizuje nieograniczoną wolność tworzenia. Twierdząc, że artysta to ten, kto w sposób dotąd nie spotykany mówi o sobie lub o świecie, gotowi jesteśmy odmówić artyzmu oryginalnej sztuce, która nie wyznacza postępu i nic nowego nie wnosi. Dynamiczny model kultury doskonalącej się poprzez wchłanianie nowości prowadzi do antykalokagatycznego równania nowożytności, zgodnie z którym: oryginalność = nowość = postęp = dobro. Zapominamy jednak, że tak jak oryginalność ma gwarantować prawo artysty do swobody, tak porównanie jej z rozwojem narzuca kierunek postępowania, a więc ogranicza swobodę.

Samo pytanie o możliwość naukowego poznania przyszłego kształtu kultury artystycznej i podjęcie tego tematu zawierają w sobie ideologiczną akceptację wartości postępu. Jeśli zaś potraktować je serio i uznać prawomocność formułowania przez badaczy dyrektywnych prognoz rozwoju sztuki, możliwych do wykorzystania w sterowaniu polityką kulturalną, wtedy odbiera się twórczości znamiona swobody i nieskrępowanej oryginalności.

Kiedy więc stawiam pytanie o przyszły kształt teatru, rozstrzygnąć muszę przede wszystkim, czy moje słowa mogą o jego losach decydować, czy też nie. A zatem, czy teatr rozwija się swobodnie i zależy od fantazji swych twórców, czy jest związany z ideologicznymi i światopoglądowymi realiami polityki kulturalnej? Zapytać muszę, czy teatr jest czystą autoteliczną sztuką, czy też może reprezentuje on społeczną instytucję sztuki?

A więc, co to jest teatr? Nazwałem go potencjalną energią społecznych zmian, instytucją organizacjotwórczą, środkiem upowszechniania emocji zbiorowej, który zawiązując więź emocjonalną sprawia, że zarówno pod względem fizycznym jak duchowym jednostka zespolona z otoczeniem staje się potężniejsza od siebie samej. Powiedziałem, że tworzywem teatralnym są przeżycia zbiorowe, które jako mit utrwalają się w rytuale. Jest więc tak pojęty teatr zwornikiem więzi duchowej, zwornikiem kultury, a więc i naszej, ściśle z kulturą związaną cywilizacji.

Starając się odkryć specyfikę tak zwanej sztuki teatru, dostrzegłem więc coś dużo szerszego od niej. Praca o teatrze stała się poniekąd rozprawą o dramacie, w części o propagandzie, edukacji, psychologii społecznej. Takie postępowanie wynika z wyciągnięcia wniosków z, tak przeze mnie nazwanej, **spontanicznej** koncepcji teatru. Różnymi języ-

kami przemawiając, zwolennicy jej mówią o spotkaniu widza z aktorem, komunikacji nadawcy z odbiorcą, interakcji sceny i widowni jako o specyfice zdarzenia teatralnego. Zgodziwszy się, że realna obecność publiczności w jednym miejscu spotkania z instrumentem gry stanowi *conditio sine qua non* działalności teatralnej, starałem się jednak nie tracić z oczu podkreślanej przez zwolenników **kreacyjnej** koncepcji teatru konieczności usidlenia idei przerastającego postać sceniczną literackiego bohatera. Tej idei nie zgłębiłem, rzecz prosta, tym bardziej że bohater dramatu jest tylko jedną z jej form. A więc jedynie po to, by ją jakoś oznaczyć, mówiłem, że ucieleśnia się ona w teatrze w chwili uznania przez zgromadzenie swej własnej więzi.

Zasadnicza teza **instrumentalnej** teorii teatru sprowadza się do stwierdzenia, że działania sceniczne jako takie nie są adresowane do intelektu, lecz do wrażliwości. A zatem nie ewoluują ani doskonalą się, lecz ludzka nas mirażami postępu i bezinteresowności. Tymczasem potęga teatru wynika stąd, że człowiek antyczny, tak samo jak współczesny, przejmuje się losem Antygeny. Podobnie cieszy się, martwi lub marzy, choć inne są przyczyny jego doznań. Twierdzą bowiem, że nie ma uzasadnienia nie wiedzieć skąd czerpane przeświadczenie, że popijający piwko, kombinujący chorobowe zwolnienie i oglądający Różewicza w TV warszawiak ma się lepiej, czuje się bezpieczniejszy, mniej zmęczony, a może wrażliwszy nawet od pijącego miód, pracującego na pańskim i podziwającego po sumie rybałtowską komedię swego mazowieckiego praszczura.

Kiedy więc o przyszłości teatru mowa, trudno cokolwiek powiedzieć o tej poczciwej, autotelicznej abstrakcji, która jest związana z naszym systemem aksjologicznym i jako idea przyświeca wielu teatralnym wizjonerom. Charakterystyczne jednak, że tak zwana sztuka teatru najpełniej wyraża się w słowach. Literackie manifesty Craiga, Artauda czy Brooka budzą podziw wśród czytelników, w praktyce jednak przedstawienia, które podobają się publiczności, są dużo bardziej ugodowe. Sądzę, że marzenie o idealnej sztuce teatru będzie towarzyszyło ludziom dopóty, dopóki pozostaną w mocy kryteria artystycznej swobody. Jeśli jednak, co jest wysoce prawdopodobne, cnota oryginalności zostanie w pełni zdominowana przez imperatyw postępu, skończą się marzenia o autotelicznych dziełach scenicznych. Ale instytucja teatru nie zginie. W postaci religijnej czy politycznej będzie upowszechniała wśród ludzi wiarę w marsz ku lepszej przyszłości.

Zasadniczą cechą zjawiska teatralnego jest narzucenie postawy wyznawczej oraz jednoczenie ludzi poddających się działaniu emocji zbiorowej. Teatr ma więc charakter wyznawczy i totalitarny. Toteż pytając o jego perspektywy, odpowiedź uzależnić trzeba od systemu władzy oraz światopoglądu społeczeństwa przyszłości. Mówiąc zaś w największym skrócie: przemiany mogą przybierać postać postępu, stagnacji albo regresu, rządy mogą być demokratyczne lub autokratyczne, a ludzie laicy bądź wierzący.

Z tego, co dotąd powiedziałem, wynika jasno, że przekształcenie zbiorowiska ludzi w organizację społeczną dokonuje się dzięki wielu demagogicznym zabiegom, które opierają się na sztucznym monumentalizowaniu i przypisywaniu obiektom niesprawdzonych wartości. Na zastraszaniu. Na nieszczerości i pozorach. Słowem: w drodze do unifikacji gromady wszczepia się ludziom przesady, kokietuje się ich i ogranicza swobodę.

Toteż stricte teatralne zjawiska należą dziś do rzadkości. Ograniczają się do okazjonalnych demonstracji politycznych, chociażby takich, jakie po spektaklu *Dziadów* wybuchły w marcu 1968 roku, bądź równie sporadycznych manifestacji religijnych, w rodzaju tych, jakie wiązały się z wyborem polskiego Papieża. Natomiast happeningi, czyli spontaniczne manifestacje artystyczne, w naszym kraju praktycznie nie istnieją. Stan teatru w Polsce drugiej dekady lat siedemdziesiątych określiłbym zatem mianem pozornego istnienia. Odbywają się tylko związane z obowiązującym kanonem estetycznym rytuały artystyczne oryginalnych spektakli teatru dramatycznego. Obywatele uczestniczą w ceremonii pierwszomajowych pochodów, wierni biorą udział w obrzędach, sakralnych. Trudno jednak tym

utrwalającym władzę duchową i administracyjną rytuałom przypisywać moc ogniskowania emocji zbiorowej. Nie potrafi jej wyzwolić zinstytucjonalizowana sztuka, nie leży to w interesie Partii ani Kościoła. Zanik teatru i zastąpienie go przez artystyczne, religijne, polityczne czy nawet społeczne rytuały wynika z braku instytucji kształtujących się i walczących o wyznawców. Stanowi to signum stagnacji ideologicznej i światopoglądowej.

Możliwości wyjścia są dwie. Stagnacja może się pogłębić i przerodzić w regres, bądź też nastąpi gwałtowny rozwój społeczeństwa. W obu wypadkach widzę konieczność odrodzenia się teatru. W wypadku regresu instytucja władzy będzie się starać w coraz większym stopniu narzucać ludziom cześć dla siebie wyrażoną w rytualnych hołdach. Można się wtedy spodziewać tradycjonalizacji sztuki oficjalnie uznawanej i konserwatywacji ideologii. Będzie się też dążyło do pełnego scentralizowania wszelkich manifestacji zbiorowych. Jednocześnie jednak w takiej sytuacji nieunikniony się zdaje rozwój instytucji opozycyjnych. Będą one zapewne pozbawione dostępu do środków masowego przekazu, siłą rzeczy zwrócą się zatem ku tradycyjnym chwytom teatralnym. Inicjatorzy oporu będą pacyfikować rytuały, ośmieszać autorytety i starać się kreować nowe wartości oraz obiekty kultu. Regres ideologiczny, światopoglądowy i ekonomiczny pociąga za sobą autokratyzację odpowiedzialnej instytucji. Nie będąc zwolennikiem tezy „im gorzej tym lepiej”, sędzę jednakowoż, że teatr rozumiany jako czynnik zmian, ożywi się wówczas, gdy cokolwiek będzie się działo.

Rozwój w dziedzinie sztuki, religii i rządzenia może wieść natomiast ku demokracji. W takim wypadku widzę większą szansę dla utrzymania aspirującej do oryginalności instytucji sztuki teatralnej. Może ona pełnić funkcję swoistej klapy bezpieczeństwa, wyzwać i okiełznać emocję zbiorową. Starać się, by irracjonalna tęsknota skupiła się sama na sobie i nie mogła zagrozić rozumnej cywilizacji. Nie wierzę jednak, by zamknięcie teatru na scenie było na dłuższą metę możliwe. Nawet najbardziej racjonalna z pozoru cywilizacja odsłoni wkrótce swoje wady i wyzwoli wśród ludzi opozycyjne nastroje. Muszą wtedy powstawać sekty wyznawcze, zaczną wieszczyć stróże moralności. Teatr może się stać nosicielem ruchów kontrkulturowych.

Charakter opisywanych zjawisk zależeć będzie naturalnie od laicyzacji bądź fideizacji społeczeństwa. A więc od tego, czy rządzić będzie instytucja biurokratyczno–nacjonalistyczna, czy hierarchiczno–wyznawcza. O teatrze wiemy, że jest bogobojny z natury. Toteż w wypadku postępującej laicyzacji będzie fundował ludziom zastępcze wyznania artystyczne, wbijał do głowy kanony moralne, ideologiczne tezy lub konwencje społeczne. Wobec fideizacji natomiast wysoce prawdopodobne zdaje się złączenie teatru z instytucją wyznawczą. Jakimś kościołem, partią, korporacją, państwem, a może nawet ze sztuką, jeśli zdoła ona wykorzystać go do swoich celów.

Rysują się zatem dwa antytetyczne modele przyszłości. Społeczeństwo zacofane, religijne i rządzone totalnie, słowem: nowe średniowiecze. Widziałbym tutaj miejsce dla silnie zrytualizowanej instytucji władzy. Orwellowska wizja przyszłości nie zostawia jednak miejsca dla teatru. W każdym razie dopóty, dopóki ludzie nie pojmą, że mechanicznie uczestnicząc w obrzędach i ceremoniach stracili prawdziwą wiarę i nie zechcą jej na nowo przyjąć. W tym celu trzeba zaś będzie posłużyć się chwytami teatralnymi – jedynym środkiem zdolnym narzucić ogółowi nowe, kształtujące się dopiero, opozycyjne instytucje wyznawcze.

Wariant drugi to społeczeństwo syte, laickie i demokratycznie rządzone. Racjonalistyczna utopia w stylu rumuńskiego futurologa Mircea Mality. Widzę tutaj nieuniknioną konieczność społecznej opozycji. Stęsknieni za rozkazem, metafizyką i wiarą ludzie będą się grupować w sekty, tworzyć komuny i teatry. Instytucje takie mogą lansować jak Living Theater programy polityczne lub ekonomiczne, mogą propagować jak Grotowski nową

moralność lub wyznawać wiarę w czystą sztukę. Zawsze jednak będą one poddawać dyscyplinie ludzi, którzy nie dorośli do wolności.

Zaproponowane modele mają charakter skrajny. Wątpię też, by kiedykolwiek mogły zostać w pełni zrealizowane. Jako że niezbadane są wyroki opatrności, sędzę, że trudno spośród nich wybierać. Perspektywy teatru najlepiej nam przybliży uświadomienie ilości kombinacji i obiektywne przedstawienie możliwych wariantów zjawiska. Idąc śladem amerykańskich futurologów Kahna i Wienera<sup>124</sup> wyróżnię zatem trzy zmienne niezależne. Przyszłość może być okresem: 1) stagnacji, regresu, albo postępu, 2) demokratyzacji lub autokratyzacji, 3) laicyzacji bądź fideizacji społeczeństwa. Krzyżujące się w cztery warianty systemy władzy opierającej się na wierze i swobodzie albo na wierze i dogmacie, bądź na ateizmie i wolności czy też na ateizmie i dogmacie przemnożyć można trzykrotnie uwzględniając stagnację, rozwój albo regres społeczny. Otrzymamy w ten sposób 12 wariantów przyszłości, z których pierwsze cztery są przedłużeniem lub mutacjami stagnacji dnia dzisiejszego. Model współczesny określe zatem jako stagnacyjny, autokratyczny i laicki. Nic więc dziwnego, że na próżno w nim szukać teatru. Autokratyczna instytucja władzy sprawia, że rzeczywistość wypełniają rytuały, stagnacja natomiast, dopóki nie przerozdi się w otwarty regres, łagodzi konflikty i utrudnia opozycję. Społeczeństwo, które samo nie wie, czy jest wierzące, rządzone przez władzę niepewną swego totalitaryzmu, wystawia spektakle ładne, ale zupełnie nieprawdziwe. Współczesny „teatr na niby” zwalnia z odpowiedzialności, rozluźnia więzi emocjonalne, narusza strukturę społeczną i znosi silne (to znaczy: wpływowe) instytucje. Jest to sytuacja, w której rozwój staje się niemożliwy, powolny regres natomiast, którego się prawie nie dostrzega, może trwać całe wieki. Jako że ludziom dwudziestego wieku do dna jeszcze dosyć daleko, tej właśnie stagnacyjnej strukturze pseudoteatralnej lub trzem jej możliwym mutantom rokowałbym bardzo długie trwanie. Będą się więc odbywały pochody, na których obecność będzie na wpół obowiązkowa, oraz pielgrzymki, w których uczestnictwo będzie mile widziane. Grotowski i jemu podobni będą wzywać ludzi do porozumienia, biura organizacji widowni zwiozą żołnierzy na spektakl teatru dramatycznego, a krytycy pokręcą głowami i stwierdzą, że gorzej bywało. Taka jest moja wizja teatru przyszłych stuleci.

Gdybym się jednak mylił, to zgodnie z przyjętymi założeniami teoretycznymi ofiarować mogę jeszcze kilka wariantów. O dwóch z nich już pisałem: o antytetycznych modelach teatru w postępowym społeczeństwie laickim, które jest rządzone demokratycznie, oraz we wstecznym, totalnym i zabobonnym narodzie. Możliwe są jeszcze inne. W społeczeństwie rządzonym autokratycznie, ale laickim, instytucja teatralna sprzyjać będzie władzy, która pragnie, by niewierzące społeczeństwo wierzyło swojemu rządowi. Natomiast w społeczeństwie demokratycznie rządzonym, lecz wierzącym, teatr stanie się wyrazicielem metafizycznych tęsknot człowieka. Będzie tworzył kościoły i uprzytamniał nam Boga. Można więc krótko powiedzieć, że instytucja teatralna służy społeczeństwu wtedy, gdy ono jest wierzące, a władzy wówczas, gdy ma ona charakter totalitarny.

Kombinując przeciwstawne modele ustroju politycznego i duchowego społeczeństwa w zależności od stopnia rozwoju, regresu czy stagnacji systemowej trzeba pamiętać, że regres sprzyja aneksji teatru przez opozycyjną instytucję wyznawczą, której brak środków na innego typu propagandę. Postęp pociąga za sobą mnożenie się teatrów stających się wyrazicielami rozmaitych enklaw społeczeństwa. Teatr ożywia się wtedy, gdy się cokolwiek dzieje. Jedynie stagnacja mu nie sprzyja. Pozostaje ona w sprzeczności z wrodzonym teatrowi dynamizmem. W okresie stagnacji, która jest abstrakcją bardzo powolnego regresu, resztki teatru zdominowane zostają przez kościelne, państwowe, społeczne lub artystyczne rytuały.

---

<sup>124</sup> Por.: Herman Kahn, Anthony J. Wiener, *L'an 2000*, Paris 1971.



Oczywiście pisząc o teatrze w dobie stagnacji światopoglądowej, idealizuję zjawisko, co do którego nie mam nawet pewności, czy jest bytem, stanem czy tylko pustym imieniem. Nie wierząc w postęp, nie wierząc w porozumienie, wierząc tylko w potrzebę wiary, staram się dostrzec w teatrze naszego laickiego boga. Zniewolony przez racjonalizm szukam niewidocznego w tym, co można dostrzec. Mówię, bom smutny i świadom swej winy: poszukuję obiektywnych i uniwersalnych zasad.

Postępowanie moje ma charakter normatywny i wartościujący. Podobnie jak napięcie teatralne uważam za najwyższą formę, jaka możliwa jest do osiągnięcia w teatrze dramatycznym, tak samo autoteliczny chwyt teatralny zdaje mi się niezbędnym modułem udanego dzieła scenicznego. Można by więc podać przepis na spektakl sceniczny: Wystarczy zaskoczyć uwagę zebranych przez wyrwanie z miejsca spotkania jakiegoś instrumentu gry (nich to będzie postać sceniczna lub rekwizyt), odpowiednio go wyolbrzymić i sprawiwszy, że zmysły dojrzą w przestrzeni gry coś nadzwyczajnego, zwrócić uwagę publiczności na obecność strefy napięcia; słowem – wystarczy zbudować autoteliczny chwyt teatralny, by powstało dzieło sceniczne.

Czy powstanie w takim razie dobry spektakl? – Raczej tak. Choć nie wiem, czy element, na który zwróci się uwagę, nie będzie nazbyt już zbanalizowany, by mógł stać się narzędziem chwytu. Nie wiem, czy postać sceniczna będzie umiała dyskretnie uchylwszy maskę zachować swoją dwoistą naturę i wywoływać wśród widzów niepewność co do realności. Nie wiem, czy artyści sceniczni będą w stanie zapośredniczyć kontakt zbiorowości z tą sferą, która przerasta człowieka. Nie wiem, czy inicjator gry ma duszę ani czy będą ją mieli wykonawcy. Lecz jeśli nie mylę się, sądząc, że ją posiadają, to ręczę za to, że uda im się zawiązać wspólnotę sceniczną. Ręczę za instrumentalną skuteczność chwytu teatralnego.

## POSŁOWIE

Prezentowana książka powstała w latach 1973 – 1980, wyznaczając kolejne etapy moich studiów. Kształtowała się od pracy seminaryjnej na temat „Funkcje rekwizytów w komedii polskiego oświecenia”, zadanej mi przez docent Marię Grabowską jeszcze na pierwszym roku Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, poprzez pracę magisterską zatytułowaną „Sposoby wywoływania napięć w teatrze dramatycznym”, pisaną pod kierunkiem docenta Stefana Treugutta z Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, artykuły z teorii teatru, publikowane na łamach „Tekstów” i „Dialogu”, skończywszy zaś na dysertacji doktorskiej pt. „Kategorie opisu dzieła teatralnego”, którą obroniłem w czerwcu 1980 roku, jako doktorant profesora Sława Krzemienia–Ojaka w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.

W ten sposób składałem prezentowaną teorię. Składałem i formułowałem, by – mam tego pełną świadomość – nie wyartykułować jej do końca. W sumie konstruowałem tę książkę przeszło siedem lat. Pisałem początek, nie dowierając, czy powstanie dalszy ciąg. Wymyślałem dalszy ciąg, wątpiąc w słuszność przyjętych założeń. W efekcie dopiero zakończywszy pisanie, mogę powiedzieć, że mniej więcej wiem, po co zacząłem tę pracę. I dopiero teraz zapewne powinienem przystąpić do systematycznego wykładu instrumentalnej teorii teatru. Ale tymczasem powstał ten esej: chwilami mętny, mocno patetyczny i pretensjonalny, czasem naiwny, to znów pełen entuzjazmu, którego się nie powtórzy. Wiem, że nie wrócę już do tej samej rzeki. Nie wyłożę od nowa koncepcji „chwytu teatralnego”. Mimo że dla dokonania korekt opóźniłem publikację prawie o rok, mimo że znam zasadnicze wady tego szkicu, nie udało mi się go całkiem wyklarować. Czuję to i czuję, że tego po prostu nie sposób poprawić. Dlaczego tak się stało?

W tekście niejednokrotnie odnosiłem się z ironią do badaczy, którzy modele teatru tworzyli na papierze. Starając się zrozumieć zasadę działania teatru, miałem kłopot z przedstawieniem jej na papierze. Teatr i opis to bowiem zjawiska sprzeczne ze swej natury. Teatr (czego starałem się dowieść) jest zjawiskiem emocjonalnym, wszelki opis natomiast polega na racjonalizacji. Podjąłem więc próbę karkołomną i z góry skazaną na niepełne powodzenie. Staralem się oznaczyć Nieoznaczone. Technicznie rzecz przedstawiając, kłopot polegał na tym, że zbudowany schemat wywoływania emocji zbiorowych, schemat, który można określić jako **model fatyzacji**, jest dziecinnie prosty, a uzasadnienie jego adekwatności było piekielnie zawiłe. Teatrologa, który przyjmie schemat fatyzacji i posłuży się nim do opisu konkretnych zjawisk scenicznych, uzasadnienie nie będzie już interesowało, ja jednak te trudności musiałem starać się przewyciężyć. Natura ich była kompozycyjna. Uzasadnienie każdego punktu wywodu wymagało rozdziałów, a opis chwytu teatralnego, efektu, który trwa ułamek chwili, można zawrzeć na połowie strony. Trudno więc było punkt po punkcie rozwijać model fatyczny. Zanudziłbym w ten sposób czytelnika, który w połowie pracy, po dziesiątym nawiasie, miałby prawo zapomnieć, o co mi chodziło. Nie chciałem jednak na początku podać tez do wierzenia, a potem dopiero rozwijać je i uzasadniać. Stworzylibym w ten sposób wrażenie pewności siebie, jaka nie jest mi dana. Wybrałem zatem kompromisową metodę kolejnych przybliżeń. Opisywałem specyfikę

teatralną w rozmaitych wcieleniach. Jednak w ten sposób rozmnożyły się byty. Najwyższa więc pora, by je porównać i usystematyzować.

Metoda kolejnych przybliżeń w moim wykonaniu polegała na tym, że poruszając się wokół zagadnień zawartych w tradycyjnych pojęciach na przykład: „tragizmu”, „katharsis”, „mimesis”, „piękna” czy „przeżycia estetycznego”, nazw tych nie używałem w ogóle. Zdawały mi się one bowiem zbyt obciążone historycznie, by posługiwanie się nimi mogło zgłębić coś więcej od nich samych. Wskazałem zatem najbliższe terminy już w teatrologicznej tradycji. Omówiłem zagadnienia „postaci aktorskiej”, „podmiotu gry”, „uobecnienia” i „interakcji scenicznej”. Rozróżniwszy ilustracyjną i instrumentalną funkcję elementu teatralnego znalazłem się o krok od przeciwstawienia komunikacji i emocji. W tym też momencie, po polemice z semiologią, mogłem pokusić się o wskazanie elementów teatralnych najpełniej realizujących ową funkcję instrumentalną. Elementów, które mogą służyć jako metaforyczne przykłady jej oddziaływania. Pojawiają się zatem określenia, takie jak „rekwizyt” czy „rampa”, a także „maska” czy „koturn”. Ale jednocześnie, z przyczyn czysto językowych, nie sposób w pracy o teatrze nie posługiwać się powszechnie zrozumiałymi, choć trudnymi do precyzyjnego określenia pojęciami, takimi jak „aktor”, „agitator”, „aranżer”, „reżyser”, „tłum” czy „publiczność”.

Żadne z tych określeń, których nie mogłem uniknąć, nie satysfakcjonowało mnie jednak. Pomagały mi one szkicować moją wizję teatru, ale nie nadawały się do precyzyjnego opisu. Kolejno wprowadzałem zatem pojęcia takie jak:

- 1) instrument gry,
- 2) strefa napięcia,
- 3) przestrzeń gry.

Pozwoliło mi to na określenie mechanizmu działania chwytu teatralnego, czyli środka zawiązywania wspólnoty scenicznej. Ale nie umiałem się zdobyć na wyłączone operowanie zbudowanymi terminami. Mam bowiem poczucie ich sztuczności. I wtedy gdy problem teatru odsłaniał swoją egzystencjalną proveniencję, nie czułem się uprawniony do posługiwania się sztucznie skodyfikowanym językiem. Znowu mówiłem „rampa” albo nawet „scena”, mówiłem po prostu „aktor”, czując, że tak trzeba, że wszelka teoria ma zakreślone przez życie i uzus językowy granice.

Do tego języka wracałem także wtedy, gdy w moich sądach zawarta była subiektywna ocena. Zdaję sobie sprawę, że mówię źle o rytuale. Odsądzam od czci i wiary powtórzenie i związaną z nim nudę, choć rozumiem, że można je także traktować jako gwarancję tożsamości kulturowej. Cóż dodać... Nie będę tego przecież mianować obiektywną teorią. Nie mam prawa ukuwać sztucznych terminów. Zwyczajnie sądzę i mam nadzieję, że moja awersja do rytuału i powtórzenia jest symptomatyczna dla czasów, w jakich żyjemy, w jakich powstawała moja książka. Albowiem praca nawet synchroniczna w założeniu daje świadectwo dniom, w których powstaje. Tak samo i moja, przewrotnie wsteczna koncepcja bada teatr w ogóle, ale zna współczesny. Zna go na tyle, na ile ja go rozumiem.

Piszę te słowa po przełomie sierpniowym, na początku burzliwego 1981 roku. Ileż bym chciał dodać, ileż zjawisk odsłania swoje nowe oblicze. Ale nie zrobię już tutaj tego. Tej pracy istotnie nie można poprawiać. Ona jest, czym jest: świadectwem mojego wzrastania, zwierciadłem poglądów kształtujących się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i tworem wprawiającego się pióra. Jeśli jest warta lektury, niech idzie do ludzi. I – niech nie wraca więcej.

Chyba, aby dodać kilka słów o ludziach, bez których ta książka nie powstałaby lub miała kształt zgoła odmienny. Wymieniłem już swoich naukowych opiekunów. Pragnę jeszcze podziękować profesorom Janowi Błońskiemu, Stefanowi Morawskiemu, Zbignie-

wowi Raszewskiemu i Grzegorzowi Sińce, z którymi – z wielkim dla siebie pożytkiem – dyskutowałem poszczególne tezy tej koncepcji, a także recenzentom rozprawy doktorskiej: Bohdanowi Dziemidokowi, Jerzemu Kossakowi i Stefanowi Treuguttowi za cenne uwagi. Wiele też zawdzięczam ludziom teatru, którzy – jak Erwin Axer czy Adam Hanuszkiewicz – dopuścili mnie do współpracy.

Pragnę także zwrócić się ku przyjaciołom. Szczególnie gorące słowa zachowując dla Małgorzaty Szpakowskiej. Współpraca nad tekstami, które zanośliem jej do „Dialogu”, przekroczyła znacznie ramy zwyczajnej redakcji. Wielogodzinne rozmowy, toczone na kanwie proponowanych przeze mnie artykułów, które Szpakowska opatrywała pracowitymi komentarzami, uczyły mnie podstaw filozoficznego myślenia oraz zapłodniły wieloma konkretnymi pomysłami. W tej książce rozwijam je świadom, że to Szpakowska wskazywała je i często znajdowała im imiona.

Osobne podziękowanie należy się Halinie Waszkiel za pomoc w tłumaczeniu angielskich materiałów i mojej żonie Annie Błaszkiwicz–Kijowskiej za ogromną pracę, której dokonała, pomagając mi tłumaczyć czeskie teksty i przepisując je.

Nie sposób wymienić wszystkich. Tych, których łapałem za guzik, i tych, z którymi prowadziłem o teatrze długie rozmowy. Ale o jednej osobie trzeba jeszcze powiedzieć. W całej książce nie znajdzie się cytatu, żadnej myśli nie opatrzyłem przypisem, a przecież ten właśnie człowiek był stałym partnerem mojego dyskursu. Nie potrafię już odróżnić słów, które usłyszałem, od zdań przeczytanych – Andrzejowi Kijowskiemu: Pisarzowi, Człowiekowi i Ojcu, oddaję to, co jest jego.

## RÉSUMÉ

L'essai théorique *Prise théâtrale. Précis de la théorie instrumentale du théâtre* a pour but de retrouver les traits caractéristiques de l'art scénique, d'indiquer les éléments communs aux incarnations antiques, médiévales, modernes et contemporaines du théâtre. La méthode dont se sert l'auteur se réduit à analyser les éléments proto-théâtraux de la réalité et à découvrir les lois de la théâtralisation.

On cherche donc le théâtre aussi bien sur scène qu'au delà. Dans ce but on a désigné des catégories à l'aide desquelles on peut, selon l'auteur, analyser en pleine responsabilité les problèmes du théâtre. Se référant à la littérature où apparaissent des propositions des notions qui permettent une analyse adéquate des problèmes théâtraux on a choisi non seulement les formules utilisables dans les cadres de la méthodologie choisie, mais aussi celles qui ne devraient laisser indifférent ni l'historien ni le critique théâtral. Sans prétendre aborder toutes les propositions l'auteur se réfère au livre de Irena Sławińska *Współczesna refleksja o teatrze (Réflexion contemporaine sur le théâtre)*. C'est donc cet ouvrage, ou plutôt les conclusions qui résultent de la lecture des conceptions qu'il renferme, que l'auteur soumet à l'analyse critique dans le chapitre initial intitulé *Essais théoriques*. En comparant entre eux les termes élaborés par les formalistes, structuralistes; sémiologues, sociologues ou partisans de la théorie de communication, l'auteur tâche d'omettre les nuances de sens, résultats de la spécificité de l'orientation des recherches présentées. Cela permet d'édifier des catégories synthétiques d'une description d'événement théâtral où la place ne manque pas aux subtilités qui distinguent l'„être” théâtral de l'existence esthétique, sociale, psychologique ou métaphysique.

La théorie instrumentale du théâtre présentée par A. T. Kijowski a un caractère quasi technique. Après avoir indiqué, dans la première partie de son livre, les termes théoriques adéquats à la tradition théâtrologique, l'auteur se met, dans le deuxième chapitre, intitulé *La poésie de l'accessoire*, à les vérifier empiriquement sur l'exemple d'un drame scénique. Là, et aussi au troisième chapitre portant le titre *Instrument du jeu* on définit la catégorie opérationnelle de l'„instrument du jeu”, à laquelle on substitue la métaphore généralisante „accessoire”. De même, parlant au quatrième chapitre intitulé *Les feux de la rampe* du „personnage scénique” qu'il appelle „masques” et „cothurnes” ou bien ramenant à l'idée de la „rampe” la „zone de tension” entre le public et les acteurs Kijowski tâche de faire voir les fonctions des éléments particuliers sur les exemples les plus caractéristiques de l'histoire de l'évolution des techniques scéniques.

Ce n'est qu'en s'appuyant sur ces notions—là que l'auteur explique au cinquième chapitre, portant le titre comme le livre entier *Prise théâtrale*, l'essence de l'action théâtrale. Elle se réduit selon lui à arracher du lieu de rencontre l'élément accumulant l'attention générale, et concentrant, en tant qu'un instrument du jeu, l'émotion collective sur un espace de jeu spécifique, constitué pour lui et limité par la zone de tension. Dans le chapitre suivant qui s'intitule *Les visages et les masques* on continue d'analyser, sur de nombreux exemples du domaine artistique et politique, les fonctions morales et politiques réalisées par les acteurs et les agitateurs sociaux. A cette étape la polémique avec les sémiologues

s'est avérée inévitable, ces derniers analysant les phénomènes scéniques dans une perspective, selon l'auteur, beaucoup trop large. Dans le chapitre *Communauté scénique*, s'appuyant sur les thèses de Georges Mounin qui concernent la communion fatique et puisant dans les méditations d'Edouard Bullough sur la distance psychique, Kijowski tache de motiver plus profondément l'importance des tensions théâtrales et commence à construire le modèle d'évocation des émotions scéniques.

A la suite de ces mises au point l'auteur a pu, au huitième chapitre *Théâtre total*, commencer à indiquer les fonctions autotéliques de l'oeuvre scénique. Car ce sont celles-ci qui distinguent, selon A. T. Kijowski, l'art scénique du caractère théâtral de la vie sociale et religieuse. Après avoir différencié ces ordres-là et après avoir montré les traits caractéristiques des phénomènes théâtraux l'auteur a essayé, dans le chapitre *Valeur et applaudissements*, de réfléchir sur le caractère des valeurs théâtrales et sur les possibilités d'appréciation de l'oeuvre scénique.

L'analyse effectuée dans le livre *Prise théâtrale* s'appuie en grande partie sur les conclusions des structuralistes tchèques et de l'école formelle russe. On a donc mis à profit, introduites par les savants de Prague, les notions de „figure d'acteur” et de „sujet de jeu”, on s'est servi pour ses fins de la catégorie de „prise formelle”, enfin, cherchant à montrer l'aspect esthétique du théâtre, on a adapté la notion, élaborée par les formalistes, d'autotélisme de l'oeuvre d'art. Ce qui a beaucoup aidé à mieux comprendre la forme esthétique du phénomène théâtral, c'est ce qu'on a appelé la conception institutionnelle de l'art. Grâce aux institutionnalistes on a pu mieux distinguer l'événement théâtral compris comme forme d'action collective d'une oeuvre scénique où, concentrant l'attention des hommes sur le jeu, on leur présente le lien émotionnel qui les unit comme candidat à l'approbation générale.

La principale thèse de la théorie instrumentale du théâtre présentée ici se réduit à affirmer que les actions scéniques comme telles ne sont pas adressées à l'intellect mais plutôt à la sensibilité. Elles n'évoluent pas ni ne se perfectionnent mais elles leurrent par des mirages de progrès et de désintéressement. Se référant entre autres à la théorie de Denis Diderot l'auteur affirme que dans la conception instrumentale le théâtre abuse le public, et, moins les initiateurs de l'événement prennent à coeur leur rôle, et plus ils se concentrent sur les effets qui absorberont les spectateurs, plus facilement ce public subit la suggestion. Après avoir attiré l'attention du lecteur, dans le dernier chapitre *Perspectives du théâtre*, sur la possibilité de l'utilisation multiple, dans l'avenir, de ce genre d'action au profit des institutions sociales qui président au théâtre, Kijowski définit dans la *Postface* le modèle universel de la fatigation. L'auteur suggère qu'en se servant des émotions il pourrait remplacer le schéma de communication de Roman Jakobson, qui ne concerne que les catégories notionnelles. Le modèle de fatigation réside, selon A. T. Kijowski, dans le principe d'application de la prise théâtrale. Car l'instrument de jeu crée par les prises théâtrales peut ensuite, tout en oscillant autour de la zone de tension, stimuler l'émotion collective et s'entremettre pour la communion fatique parmi l'assemblée.

Le schéma de fatigation concerne donc des sensations irrationnelles, que nous éprouvons face aux objets qui se distinguent, qui surprennent, qui font impression de quelque chose d'étranger; sensations qu'on ne peut en aucun cas traduire en sens. Ces sensations-là les hommes se les partagent avec une facilité exceptionnelle quand ils se trouvent dans la foule, et c'est cet état de soumission spontanée que l'auteur appelle communion fatique. Estimant qu'apercevoir ce fait c'est toucher à l'essentiel du phénomène théâtral Kijowski prétend que la description et la spécification de celui-ci ne peuvent être opérées qu'à travers l'analyse des actions instrumentales de la prise théâtrale.

*Traduit par Jerzy Brablec*

