

NAŚLADOWAĆ GEST DOBROCI O teatr wierny osobie

Idąc do teatru, nie chcę czuć się w nim jak intruz lub człowiek naiwny, którym można manipulować. Do teatru zaprasza się widza – osobę – do nawiązania istotnego życiowo dialogu, do zainicjowania komunikatu między osobą a osobą lub komunikatu wewnątrzosobowego. Teatr ma szansę pomóc dojrzeć człowiekowi prawdę o sobie jako osobie, dostrzec ostateczne racje jego istnienia i pomóc mu spełnić się jako osobie. Oto jego powołanie. Ma tę szansę tym bardziej, że może się stać dla uczestnika generalną próbą przed niepowtarzalnym aktem życia, przed osobowym czynem.

Określenie przedstawienia teatralnego jako naśladowania przez artystę twórczego aktu Boga sformułował Henri Gouhier w pracy zatytułowanej *L'essence du théâtre*. Napisał tam, że „najbardziej wulgarny wodewil naśladuje gest Boży”¹ oraz że „ambicją teatru jest stworzenie osób, a nie jedynie postaci”². W trzeciej części swojej trylogii poświęconej filozofii teatru, części zatytułowanej *L'œuvre théâtrale*, twierdził natomiast o artyście: „autor jest stwórcą stworzeń”³. „Powaga, najwyższy szacunek dla tajemnicy każdego życia i problemu ludzkiego, pokora wobec potęgi twórczej, przywołującej obecność nowych osób” – oto cechy postawy twórcy „pierwszej nowoczesnej, wszechstronnej filozofii teatru”⁴.

ZAGADKA I TAJEMNICA TEATRU

O Prometeuszu, Edypie i ich teatralnych odtwórcach Gouhier pisał: „chciałoby się wiedzieć, które postaci «naśladują», a które są «naśladowane»”⁵. Refleksja ta jest wyrazem pokory wobec twórczego aktu artysty. Gouhier niebezpiecznie jednak niweluje ważną cezurę, co może zawieść do odczytania odwracającego porządku bytowe poprzez nadanie przez człowieka bytom intencjonalnym, jak postać sceniczna, wartości istnienia realnego, jakie przysługuje czło-

¹ H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, Paris 1968, s. 223; cyt. za: I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990, s. 22.

² Tamże, s. 219 (tłum. fragm. – A. K.).

³ Tenże, *L'œuvre théâtrale*, Flammarion, Paris 1958, s. 33 (tłum. fragm. – A. K.).

⁴ I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990, s. 23.

⁵ Gouhier, *L'œuvre théâtrale*, s. 38 (tłum. fragm. – A. K.).

wiekowi. Na początku dwudziestego pierwszego wieku można więc refleksję Gouhiera odczytać też jako potwierdzenie i zatwierdzenie deifikacyjnych tendencji współczesnej kultury. Pomieszanie porządków bowiem wprowadza w błąd odbiorców, a przede wszystkim artystów, którzy chętnie kwalifikują siebie do klasy stwórców⁶ i – tym samym – moralnych decydentów. „Dziś autorowie są jak Bóg”⁷ – pisał C. Norwid i tym lapidarnym stwierdzeniem określił współczesną jemu, ale i nam sytuację duchowej pustki człowieka twórcy.

Teatr stanowi szczególnie podatny grunt dla tego typu tendencji, gdyż w teatrze artysta (np. autor, a dziś głównie reżyser) posługuje się drugim człowiekiem (np. aktorem), aby wyrazić swoją ideę artystyczną. Granice znaczeń pojęć: rola, postać, aktor, zamazują się wobec przebywającego na scenie realnego człowieka. Granice te jednak istnieją – wyznaczone przez różne porządki bytowe. Różnica między porządkami nie ma jednak odzwierciedlenia w wielu językach, choć dobrze w języku polskim oddają ją terminy „stwórca” i „twórca”. Podkreśla to Ojciec Święty: „Jaka jest różnica między «stwórcą» a «twórcą»? Ten, kto stwarza, daje samo istnienie, wydobywa coś z nicości [...]. Twórca natomiast wykorzystuje coś, co już istnieje i czemu on nadaje formę i znaczenie”⁸.

Jedyną tajemnicą teatru jest człowiek, jako twórca i odbiorca dzieła teatralnego. Wbrew twierdzeniom Gouhiera nie wynika z tego, że teatr jest świątynią⁹, w której dokonywany byłby tajemniczy akt stworzenia nowej rzeczywistości¹⁰. Teatr jest bowiem dziełem człowieka, wyjątkowym, bo przyczyną, przedmiotem, materiałem, a nawet sposobem (w pewnym sensie) i celem jego jest sam człowiek. Artysta teatralny zaś tworzy dzieło, które może się stać generalną próbą przed życiowymi decyzjami twórcy i odbiorcy.

Wymiar rzeczowy zawsze podporządkowany jest w teatrze wymiarowi ludzkiemu, gdyż to osoba sprawia, że dzieło posiada cechy inteligibilności i woliowości. Ponieważ twórcą teatru jest zawsze osoba, to stanowi ona o istocie tego dzieła artystycznego: o tym, że teatr jest wytworem na miarę sprawcy, czyli człowieka, i o tym, że posiada naturę etyczną, nieodłączną od rozumnego i wolnego podmiotu. Dlatego też tworząc, artysta poznaje siebie, stanowi o sobie i jest odpowiedzialny za swoje dzieło (to znaczy za siebie samego, za tych, z którymi je tworzy i dzięki którym je tworzy, za widza).

⁶ W. Tatarkiewicz wyjaśnia tę współczesną sytuację następująco: „Kult twórczości jest też może skutkiem nadprodukcji sztuki”; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 305.

⁷ C. Norwid, *Bogowie i człowiek*, w: tenże, *Vade-mecum*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 113.

⁸ Jan Paweł II, *List Ojca Świętego do artystów*, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 20(1999) nr 5-6, s. 4. Por. też: Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 294.

⁹ W słowach „Teatr jest świątynią sztuki” (S. Wyspiański, *Wyzwolenie*) brzmi nuta modernistyczna, wspólna filozoficznym sympatiom H. Gouhiera.

¹⁰ Zob. Gouhier, *L'essence du théâtre* oraz *L'œuvre théâtrale*, zwł. rozdział „Aristote dépassé”, a tu: fragment dotyczący kategorii prawdopodobieństwa i charakterów.

Wobec trudności wyborów, które napotyka żyjący dziś człowiek, staje również teatr. Przyczyną tych problemów, jak się wydaje, jest sam człowiek, jego twórca. To on, zbliżając teatr do człowieka, jakim jest, a jednocześnie zapominając o człowieku, jakim być powinien¹¹, zredukował jego osobowy wymiar. Dzisiaj, mówiąc obrazowo, teatr odwrócił się od człowieka. To ogólne stwierdzenie dotyczy większości teatrów współczesnych, gdyż rzadko artysta i widz, gdy wychodzą z przedstawienia, mogą powiedzieć: „Zobaczyłem coś lub kogoś pięknego, więc będę lepszy, niż jestem, będę wrażliwszy, będę bardziej kochał”.

Jako najistotniejsze zadanie teatru¹², czy sztuki w ogóle, jawi się więc transcendencja osoby, bo przecież człowiek styka się z pięknem po to, aby stawać się istotą doskonalszą, piękniejszą, a piękno w odniesieniu do osoby nie dotyczy przypadłościowej własności. Piękny człowiek to człowiek żyjący w prawdzie, przede wszystkim w prawdzie o sobie jako o osobie – rozumnym, wolnym „ja”, podmiocie „moich” – cech i dynamizmów – osobie, która na co dzień spełnia zadanie odczytane w swojej naturze, zobowiązujące ją do bycia bardziej, pełniej człowiekiem, dzięki panowaniu „ja” nad „moimi”. Możliwe jest to tylko w przypadku, gdy osoba dostrzega prawdę o sobie jako o osobie i świadczy życiem o tej prawdzie, jest za nią odpowiedzialna¹³. Prawda o sobie dotyczy przygodności człowieka i jego wyjątkowej natury jako osoby – rozumnej, wolnej, wrażliwej na piękno i tworzącej piękno, zdolnej do miłości, poświęcenia, do przekraczania siebie, a w każdej swojej cesze – potencjalnej, czyli możliwej do rozwoju, postępu. Człowiek bowiem jest bytem dynamicznym i ciągle niedoskonałym¹⁴. Osoba zobowiązana jest więc poznawać zaktualizowaną formę swojej natury, tę możliwie najdoskonalszą, i – poprzez poznanie i miłość skierowane ku Najdoskonalszej Osobie – osiągnąć „najpełniejsze zaktualizowanie [swoich] możliwości”¹⁵.

Powyższe ogólne twierdzenia na temat osoby zostały przypomniane po to, aby ujaśnić model teatru jako wytworu człowieka, który ułatwiać ma mu spełnianie powinności realizowania siebie jako osoby, przede wszystkim w prawdzie. Model ten w dalszej części nazwiemy mimetycznym.

Rodzaj funkcji spełnianych przez teatr zależy od tego, jak ich twórca rozumie świat i człowieka. Rozumienie człowieka niezgodne z opisaną naturą osoby może doprowadzić do wypaczenia zasadniczych funkcji teatru oraz do tak zwanego kryzysu sztuki. Błędne rozumienie istoty teatru prowadzić może z ko-

¹¹ Por. A r y s t o t e l e s, *Poetyka* 1460 b 30, w: tenże, *Retoryka – Poetyka*, tłum. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 363.

¹² Koncepcja celu teatru zaprezentowana w artykule jest odmienna od koncepcji Gouhiera, który jako cel dzieła teatralnego wyznacza samo to dzieło i jego doskonałość. Zob. *L'œuvre théâtrale*.

¹³ Zob. T. S t y c z e ń SDS, *Na początku była prawda. U genezy pojęcia osoby*, „Ethos” 9(1996) nr 1-2(33-34), s. 15-30.

¹⁴ Zob. M. A. K r a p i e c, Z. J. Z d y b i c k a, *Świętość spełnieniem osoby*, w: M. A. K r a p i e c, *Człowiek – kultura – uniwersytet*, RW KUL, Lublin 1982, s. 59-72; Z. J. Z d y b i c k a, *Partycypacja bytu*, TN KUL, Lublin 1972, s. 155-171.

¹⁵ K r a p i e c, Z d y b i c k a, *Świętość spełnieniem osoby*, s. 63.

lei do fałszywego pojmowania człowieka. Największe konsekwencje moralne ponosi jednak zawsze osoba, która jest zarazem twórcą i odbiorcą działalności kulturowej. Pojawienie się w dziejach filozofii i teologii koncepcji osoby dało podstawy rozumienia człowieka w kontekście ostatecznych racji jego bytowości, jego natury i relacji do świata. W tej perspektywie ujawnia się też specyfika teatru jako znaku osobowego¹⁶.

„Poprzez swoje dzieła artysta rozmawia i porozumiewa się z innymi”¹⁷, a teatr jest specyficzną sytuacją komunikacji między osobą nadawcy (np. autorem, reżyserem, aktorem) a osobą odbiorcy (np. aktorem, widzem). Jest nią od czasów preteatralnych, to znaczy od czasów, gdy w kulturze śródziemnomorskiej zaczęła się rozwijać ekspresyjna trójjedyna sztuka chorei. Pierwotnie odbiorcą tego komunikatu miało być bóstwo, z czasem jednak wśród śpiewających tancerzy wytworzyły się grupy aktywnych i biernych uczestników¹⁸. Podobnej ewolucji kilka wieków później uległa sztuka teatralna. Podział ten stał się w teatrze jego istotną cechą. Od początku istnienia teatru mówić można o komunikacji pomiędzy grupami aktywnych i biernych uczestników, a też wewnątrz tych grup, między nadawcą a odbiorcą, którzy w prawdziwym dialogu wymieniają się swoimi funkcjami.

Komunikacja w teatrze odbywa się więc pomiędzy osobami artystów oraz pomiędzy osobą artysty a widzem, stąd określić ją można jako interpersonalną. Zawsze jednak równocześnie do niej, a także wcześniej i później, odbywa się komunikacja intrapersonalna, gdyż każdy twórca, na przykład aktor, pracując nad rolą, w mniejszym lub większym stopniu odnosi ją do własnej osoby, a także widz może odnieść do siebie przekazany w teatrze komunikat.

Komunikacja w teatrze posiada też jeszcze jedną fundamentalną dla niego właściwość. Teatr powstał dzięki cesze człowieka zwanej naśladowaniem¹⁹. Naśladowanie rozumiane jednak odmiennie od tego, jak ujmuje je wielu współczesnych artystów i badaczy teatru, wiąże się ono bowiem z naturalnym ludzkim poznaniem.

„Z mimezą mamy do czynienia nie tylko w sztuce, ale i w codziennym naszym poznaniu, bowiem tworząc sobie pojęcie, już dokonujemy (tym samym) spontanicznej i naturalnej mimezy”²⁰. Proces poznawczy od pierwsze-

¹⁶ Na temat pojęcia znaku osobowego w kontekście istoty teatru zob.: A. Kawalec, *Znak osobowy człowieka a istota teatru*, w: *Codzienne pytania Antygony*, red. ks. A. Szostek, ks. A. M. Wierzbicki, Instytut Jana Pawła II KUL, Lublin 2001, s. 277-291.

¹⁷ Jan Paweł II, dz. cyt., s. 5.

¹⁸ Por. E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, PAX, Warszawa 1978, s. 12-14; W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław 1962, s. 26n.

¹⁹ Por. Arystoteles, *Poetyka* 1448 b 5, s. 319.

²⁰ M. A. Krąpiec, *Sztuka – mimesis czy mania?*, w: *Sztuka – mimesis czy kreacja?*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 37.

go momentu poznania rzeczywistości jest mimetyczny. Twierdzenia Arystotelesa, że sztuka powstaje w momencie utworzenia jednego ogólnego ujęcia podobnych rzeczy w oparciu o wielość doświadczeń²¹ oraz że sztuka rodzi się z naśladowania, zakładają w genezie sztuki pierwotne doświadczenie, interioryzację danych empirycznych oraz zreflektowanie ich i utworzenie wzorców ogólnych, wzbogaconych wrażliwością, emocjonalnością i dotychczasową wiedzą twórcy. Początek procesu twórczego i jego koncepcja są niezwykle istotne, po pierwsze, by uznać, że artysta i sztuka nie są narzędziem przepływu fal „jakości emocjonalnych”²², krążących wszędzie tam, gdzie ludzie czują na przykład smutek, lecz że artysta zdolny jest naśladować proces tworzenia się natury (przyrody)²³, a nadto – uzupełnia jego braki oraz dokonuje wyboru tych cech świata, które połączone utworzą byt doskonalszy od zastanej rzeczywistości²⁴.

Jeśli nawet artysta buntuje się przeciw kategorii naśladowania, to i tak najpierw musi zreflektować to, przeciw czemu się buntuje²⁵. To, co powstaje wskutek owego buntu, jest bądź zaprzeczeniem istnienia przedmiotu, bądź deformacją jego cech. I jedno, i drugie zjawisko zakłada zaangażowanie każdej sfery działań ludzkich, a zasadniczo działanie poznawczo-refleksyjne. Artysta tym samym tworzy, posługując się specyficzną dla człowieka umiejętnością naśladowania, gdyż uwarunkowaną poznaniem empirycznym, teoretycznym (w różnym stopniu), „jak formowanie pojęć, sądów, dobór argumentacji, [a głównie] tworzenie modeli [uogólnień] ujaśniających rozumienie samej rzeczywistości”²⁶.

Do istoty teatru należą więc: mimetyczność jako cecha rozumnej natury człowieka – twórcy i odbiorcy, dzięki której może on wyrażać swą wewnętrzną rzeczywistość²⁷, oraz komunikatywność teatru w wymiarze interpersonalnym, a także intrapersonalnym, angażująca wszystkie cechy bytu osobowego. Oba te elementy strukturalne teatru mogą odgrywać wyłącznie fundamentalną rolę w życiu człowieka, kształtując jego osobowy charakter.

²¹ Por. Arystoteles, *Metafizyka* 981 a 5, w: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 2, PWN, Warszawa 1990, s. 617.

²² Termin wprowadzony przez W. Stróżewskiego. Por. W. Stróżewski, *Mimesis i methexis*, w: *Sztuka, mimesis czy kreacja?*, s. 59.

²³ Por. H. Podbielski, *Znaczenie i funkcja mimesis w „Poetyce” Arystotelesa*, „Roczniki Humanistyczne” 29(1981) z. 3, s. 41.

²⁴ „Twory sztuki [...] [tym się odróżniają] od natury, że cechy, rozproszone tam [w naturze], są w nich złączone w jedno”. Arystoteles, *Polityka* 1281 b 10, tłum. L. Piotrowicz, cyt. za: Tatariewicz, *Estetyka starożytna*, s. 189.

²⁵ Fakt znamieny dla zjawisk: antyakcji w dramacie, groteski, antysztuki i modelu teatru nazwanego w tym artykule antymimetycznym.

²⁶ M. A. Krąpiec, *Człowiek w kulturze*, Polski Instytut Kultury Chrześcijańskiej-Pallottinum II, Rzym-Warszawa 1990, s. 226.

²⁷ Por. Tatariewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 313.

TEATR BLISKI SWOJEJ TAJEMNICY

W POSZUKIWANIU MODELU

Określona wyżej istota teatru może się w różny sposób realizować w poszczególnych modelach. Który więc model teatru odpowiadałby na osobową potrzebę przekraczania siebie, przekraczania ku prawdzie i dobru?

Próby modelowania zjawisk teatralnych są czynnością złożoną, zależną od dominującego nurtu w teatrologii, a nawet w kulturze. Przykładami takich prób są badania J. Brach-Czajny oraz K. Pleśniarowicza²⁸. Pierwsza próba jest propozycją modeli teatru utworzoną na podstawie teorii dzieła teatralnego w jego odniesieniu do dzieła dramatycznego. Druga natomiast propozycja opiera się na antynomii iluzja-deziluzja. Zatrzymajmy się na drugiej, która – według jej autora – oddaje ducha współczesności.

Pleśniarowicz zasadniczo wskazuje na dwa modele teatru. Pierwszy dotyczy „pudełka do patrzenia”, czyli tradycyjnego teatru iluzji. Teatr ten jest „lustrem rzeczywistości”²⁹. Drugi natomiast to teatr deziluzji, teatr, który jest „modelową częścią rzeczywistości”³⁰. Dyrektor krakowskiej „Cricoteki” tę zasadniczą opozycję teatralną omawia szczególnie w oparciu o kategorię przestrzeni. Stąd jego wracająca koncepcja „pudełka”, „wpisująca w przestrzeń teatru Euklidesową «piramidę wzrokową»”,³¹ która „pozostaje najdoskonalszą manifestacją ówczesnej wiary, że «świat ma postać geometryczną», a sama natura jest niezmienna, poddana matematycznym regułom”³², którą jednak człowiek odbiera jako ulotny i prawdziwy spektakl.

Ostatni (piąty) rozdział swojej pracy Pleśniarowicz nazywa: „Poza utopią i wiarą: przestrzenie wolnej kreacji”. Już tytuł tej części jest wartościujący. W całości poświęcony on jest modelom teatru deziluzji: modelowi R. Wilsona, T. Kantora oraz P. Brooka. Ma to być teatr poza konwencjami zniewalającymi artystę, teatr napięcia między produktem a procesem, czyli ciągle się formujący, bez ostatecznej wersji, teatr obejmujący skrajności wysokiej i niskiej kultury. Patronem tego modelu badań teatralnych jest Jacques Derrida³³.

Polscy badacze dokonali Derridy, E. i T. Sławkowie, przywołując jego tezy, pisali, że „teatr i dyskurs filozoficzny winny być penetracją znaków skierowaną odwrotnie, niż zazwyczaj się przyjmuje, nie ku uporządkowaniu gwarantowa-

²⁸ Zob. J. Brach-Czajna, *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1975; K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji*, Universitas, Kraków 1996.

²⁹ Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 171.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 11.

³² Tamże.

³³ Por. tamże, s. 133.

nemu przez Logos, lecz ku nieładowi, chaosowi, który nie jest zaprzeczeniem znaczenia, ale współistnieniem wszelkich możliwych znaczeń. [...] teoria gramatologii musi być swoistą teorią teatru. Teatru, który można by określić jako stałe zapadanie się znaczeń, zmierzanie tekstu ku granicy chaosu”³⁴. Odrzucenie mitu Kosmosu suponuje odrzucenie kategorii mimesis – jak pisze Pleśniarowicz i uwolnienie się wreszcie od dogmatu wiary i iluzji³⁵. Dodajmy: popadając w dogmat wolnej kreacji. Wydaje się bowiem, że sięganie przez postmodernistów poza Logos w poszukiwaniu wszystkich sensów staje się kolejnym dogmatem, jeśli za pierwszy uznali oni istnienie konwencji. I wcale teatr deziluzji nie musi sięgać do rytuału, by popaść w niewolę szukania sensów, raczej już w nią popada, szukając chaosu. Niewola ta jest niemal tragiczna, gdyż stajemy poza kategorią absurdu, jeśli absurd rozumieć będziemy jako „pytania człowieka i milczenie świata”³⁶, w tym przypadku bowiem w ogóle nie mamy do czynienia ze światem (kosmosem).

W zakończeniu pracy Pleśniarowicza pojawiają się przywołane już określenia: iluzja jako społeczna kategoria odbioru scenicznego dzieła i współczesna deziluzja jako indywidualna kategoria psychologicznej reakcji na teatr³⁷. Za określeniami tymi ukryta jest jednak pewna koncepcja rzeczywistości i to ona faktycznie decydowała o podziale modeli teatru. Nie jest to tylko ściśle rozumiana geometryczna przestrzeń świata i jej negacja. Z iluzją Pleśniarowicz wiąże uporządkowaną wizję świata, jego inteligibilność – która to cecha rzeczywistości, według badacza, jest społecznym stereotypem mentalnym, z deziluzją – chaos, do którego dotrzeć można jedynie przez irracjonalne, na przykład czysto fizjologiczne akty jednostki. I iluzja, i deziluzja są jednak – jak sądzimy – pewnymi formami wiary (wiary, że świat jest kosmosem lub chaosem) i są pozorami poznania i zrealizowania bądź porządku, bądź bezładu. Z tym, że teatr iluzji przyznaje się do tego, a nawet świadomie stawia sobie taki cel, podczas gdy „teatr deziluzji”, teatr (o ironio!) „prawdy”, nie określi swojego celu nawet wtedy, gdy wytworzy tak zwany teatr uniwersalny, ucieleśni powrót do źródeł. Warto jednak podkreślić i powtórzyć zasadniczą uwagę: czy teatr iluzji, czy też teatr deziluzji zawsze będzie to teatr, a gdy straci to miano i swoje znaczenie, wówczas stanie się na przykład działaniem społecznym. Na razie jednak „deziluzja” – pomimo iż dąży do tego – faktycznie nie znosi fundamentalnej konwencji teatralnej w teatrze, bo nie może znieść jego mimetyczności w pierwotnym znaczeniu, a przeciwnie – poszukiwania te zawsze są wyrazem racjonalnej i wolitywnej aktywności człowieka.

³⁴ E. Sławek, T. Sławek, *Teatr w filozofii*, „Teatr” 1988, nr 1, s. 24; cyt. za: Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 135.

³⁵ Por. M. Sugiera, *Dramat dwudziestowieczny: próby porządkowania*, „Dialog” 1992, nr 6, s. 120-131.

³⁶ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Oficyna Literacka Res Publica, Kraków 1991, s. 9.

³⁷ Por. Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 169.

Inną znaną propozycją modelowania zjawisk teatralnych jest praca S. Świontka *Modele aktorstwa XX wieku*³⁸, którą zastosować można przy wyróżnianiu modeli teatru. Świontek wyróżnia dwa zasadnicze modele gry aktorskiej, i nie tylko współczesne, choć przykłady pochodzą z dwudziestego wieku, lecz dotyczyć one mogą całej historii teatru. Píše więc autor o modelu „iluzjonistycznym” i modelu „antyiluzjonistycznym”. Oba jednak modele opierają się na podstawowej funkcji teatru: przemianowaniu, czyli na konwencji teatralnej. Rozróżnienie to – tak popularne – Świontek wywodzi ostatecznie z dwutorowości percepcyjnej odbiorcy spektaklu: jego identyfikacji z poznawanym przedmiotem oraz jego dystancjalizacji. Ta binarna determinacja odbiorcza implikuje więc istnienie aktorstwa iluzji i antyiluzji („gry z dystansem”). Przekładając te propozycje gry na modele teatru, moglibyśmy określić je jako teatr znaczących (teatr iluzji) i teatr znaczących (teatr antyiluzji).

I jeden, i drugi typ zakłada istnienie konwencji teatralnej. Podobnie do Pleśniarowicza Świontek oddziela od tych podstawowych form teatralnych modele, które dążą do uniknięcia bariery znakowości, teatralnej konwencji, w których zmierza się do zatarcia granicy pomiędzy teatrem a życiem. Do grupy tej Świontek zalicza model „obrzędowo-magiczny”, którego przykładem jest „Teatr Okrucieństwa” A. Artauda, oraz model „ofiarniczy”, którego głównym przedstawicielem jest teatr „Laboratorium” Grotowskiego. I w jednym, i drugim przypadku Świontek dostrzega próbę deziluzji. W teatrze Artauda – pisze Świontek – „«plan rzeczywistej materii» powinien objawiać się [...] i wyczerpywać sam w sobie i sam dla siebie, co oznacza, że jego kreacja nie ma na celu odsyłania do czegoś poza nim samym, a więc że pozbawiony jest funkcji znakowych”³⁹. Podobnie rzecz się ma w przypadku teatru Grotowskiego, w którym postać dramatyczna ma być „trampoliną” w dotarciu do głębi aktorskiej osobowości, a rola rozumiana jest jako osobisty, jednostkowy czyn aktora. Relacja między rolą a czynem jest natomiast jak pomiędzy rolą społeczną a „czynem prawdy”.

Według Świontka obie te formy aktorstwa ciążą ku śmierci teatru, ku wychodzeniu poza aktorstwo, gdzie kończy się już fakt teatralny, którego fundamentem jest konwencja, a zaczyna życie. Teatrolog łódzki wskazuje na jeszcze jeden model aktorstwa. Dotyczy on Trzeciego Teatru E. Barby, a określony zostaje jako model „syntetyczny”⁴⁰.

³⁸ W: *Aktor we współczesnej kulturze*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9-22.

³⁹ Tamże, s. 17. Oczywiście teatr Artauda jako wytwór człowieka będzie posiadał funkcje znakowe – wydaje się jednak, iż Świontkowi chodziło o funkcje specyficznie teatralne, tu: konwencji teatralnej w szerokim sensie.

⁴⁰ Dwa główne modele – według Świontka – pełnią swą zasadniczą funkcję przekazywania komunikatu teatralnego, natomiast teatr Artauda i Grotowskiego, a także Barbey spełniają rolę wyrażania, ekspresji, którą Świontek chyba nie dość trafnie przeciwstawia grze. Nietrafność ta

Biorąc pod uwagę powyższe rozróżnienie Świontka oraz koncepcję teatru jako komunikacji interpersonalnej oraz intrapersonalnej, proponuję dystynkcję modeli teatru na teatr mimetyczny i teatr antymimetyczny. Podział ten wynika z wzięcia pod uwagę szerokiego znaczenia filozoficznego kategorii mimesis jako naturalnego procesu poznawczego człowieka.

Teatr ten za podstawę swoją ma uświadomioną i przyjętą jako warunek konieczny swojego istnienia konwencję teatralną w szerokim sensie, która stanowić będzie o granicy między teatrem a życiem, światem oraz grą a czynem. Tyle znaczyć będzie ów akt naśladowania, nie zaś, jak rozumie to Pleśniarowicz i inni – odwzorowywanie rzeczywistości. W tym ostatnim przypadku bowiem mimeza byłaby jedynie ikonicznym podobieństwem schematu cech. W związku mimetycznym natomiast zawsze występuje relacja przyczynowania, jak się wydaje – nie tylko wzorczego, lecz też celowego, a ostatecznie sprawczego.

Mimetyczny model teatru posługuje się znakami osobowymi oraz ich dopełnieniem, czyli znakami rzeczowymi. Znaki te mogą być przezroczyste (w przypadku stosowania tak zwanej iluzji) oraz nieprzezroczyste (gdy będzie to forma antyiluzji – czyli nabudowanie na znakach przezroczystych znaków nieprzezroczystych), co jednak może utrudnić odbiór znaków osobowych oraz zmniejszyć ich skuteczność w osiągnięciu celu. Celem tym ma być w idealnej formie – performacja w znaczeniu spełniania się osoby ludzkiej, ale również katharsis, a może też być to funkcja czysto ludyczna (np. w przypadku farsy), która jednak wypaczy zasadniczą funkcję teatru, czyli performację.

Model antymimetyczny natomiast odpowiadać może teatrowi deziluzji Pleśniarowicza. Nazwany jest jednak w taki sposób, gdyż termin „deziluzja” nie oddaje w pełni znaczenia tego typu teatru. Model antymimetyczny wskazywać będzie na akt próby usuwania bariery konwencji teatralnej – przejawu mimesis w filozoficznym sensie, samego faktu znakowości teatru, nie zaś – jak znaczy formant „dez-” – zasadniczy jej brak. Uważam, iż istotą teatru jako faktu kulturowego jest jego definicyjna konwencjonalność (choćby w najszerszym sensie) i że przez nią teatr może być tylko mimetyczny lub antymimetyczny. Nie znaczy to jednak, iż traci on w ostatecznym wymiarze swą cechę naturalności, jaką jest bycie oznaką-skutkiem działań osoby ludzkiej, gdyż akt wytworzenia konwencji (jak i jej zanegowania) już jest oznaką rozumnej natury osoby ludzkiej. Podobnie też akt zgody na tę konwencję lub sprzeciw wobec niej jest przejawem intelektualno-wolitywnej działalności człowieka.

polega na pominięciu faktu spełniania przez znak – obok funkcji komunikowania – również funkcji wyrażania, która w dziełach sztuki, wytworach człowieka, szczególnie w kontynuacji chorei, jest realizowana. I jeśli gra jest znakowaniem, a to podkreślał też Świontek, to spełniać się będzie również funkcja wyrażania. Nieporozumienie – jak się wydaje – tkwi w wyakcentowaniu tych funkcji. Zasadniczo jednak pragnienie „teatru deziluzji” do wyrażania się bezznakowego faktycznie może być tylko mrzonką.

DLACZEGO NIE TEATR ANTYMIMETYCZNY

Rozumienie procesu mimetycznego jako aktu poznania i zarazem wyrażania się – obce współczesnym twórcom, którzy chcą widzieć w sobie narzędzie wyższych sił, a najlepiej siebie jako stwórcę – wyklucza aspiracje artystów „amimetycznych”. Dążenia ich będą raczej próbą buntu przeciw temu, co jest specyficznie ludzkie i nieoddzielne od natury człowieka. Wydaje się też, że wysiłki artystów zmierzające do zanegowania wszelkiej rozumności ludzkiej, irracjonalistyczne koncepcje sztuki swój wyjściowy punkt zawsze mają w mniej lub bardziej bogatym i uświadomionym pojęciowaniu, a często nawet tworzeniu całościowych modeli dzieła czy idei sztuki. Dlatego też drugi model teatru nazwałam antymimetycznym.

Wywodzi się on bowiem również z pewnych koncepcji, próbujących zanegować znakowe zapośredniczenie poznania przez manifestację pojęć teatru jako świata, życia, a gry aktorskiej jako czynu, codziennego lub duchowego działania człowieka, które – według nich – nie ma nic wspólnego z konwencją teatralną. Teatr, który chce być życiem, światem w dosłownym znaczeniu, może być jedynie znakiem fałszywym, gdyż ignoruje różnice bytowe oraz barierę konwencjonalności faktu teatralnego.

A. Artaud, twórca jednego z modeli antymimetycznych – Teatru Okrucieństwa – chciał uciec od słów, dialogów w teatrze, gdyż – według niego – są one wytworem zbyt abstrakcyjnym. Jego zaś teatr miał być metafizyczny, to znaczy taki, w którym działają konkretne byty, i to w sposób tak namacalny, że nadwyrężający zmysły odbiorców. Język konkretów – na przykład rekwizytów, przestrzeni, dźwięków, aktorów – byłby jednak właściwą drogą ekspresji scenicznej, gdyby przeznaczony dla rozumnego człowieka był naznaczony rozumnością, nie zaś zwierzęcością.

Nie znać też w pismach Artauda znaku świadomości potencjalności, aktualizowania potencjalności osobowych, a jeśli już jakichś potencjalności, to raczej zwierzęcych – zmysłowych i przedintelektualnych (choć istnienie abstrakcyjnych idei w wypowiedziach Artauda temu przeczy). Nie może też być mowy w tej koncepcji o intelektualnym i wolnym przygotowaniu aktów decyzyjnych, gdyż zmiana w odbiorcy następuje w sposób automatyczny, magiczny. Również technika gry i środki, którymi posługuje się aktor i teatr, nie miałyby być uwikłane w żadną konwencję (po prostu krzyczy się, oślepia widzów rażącym zmiennym światłem i stosuje inne agresywne środki prowokacji).

Innym przykładem teatru antymimetycznego jest dzieło J. Grotowskiego. Mityczne „Laboratorium” traktowano jako świątynię człowieka, która przede wszystkim poucza o jego kondycji fizycznej, głosowej, o jego charakterze czy osobowości.

W roku 1985 Grotowski rozpoczął we Włoszech praktykę sztuk rytualnych, w oparciu o kulturę różnych rejonów świata. Cel jego przypominał

ten, który realizował P. Brook w *Mahabharacie*, a również E. Barba w ciągle zmieniającym się *Theatrum Mundi*⁴¹. Grotowski odkrywał „na nowo bardzo stare formy sztuki, sztuki jako drogi poznania”⁴². Chciał stworzyć taką formę sztuki, która sięgałaby do wspólnych źródeł rytuału i twórczości artystycznych, gdy sztuka nie była jeszcze autonomiczna i miała najpotężniejszą moc działania. Aby dotrzeć do niej, nie potrzeba ani wiedzy filozoficznej, ani teologicznej, można – według Grotowskiego – odkryć ją w samym sobie, na przykład przez chód-taniec, śpiew, pieśń. Widoczne jest więc jego sięganie do praformy sztuki – chorei. Przeniesienie to jednak nie jest automatyczne, wymaga dojścia dwiema alternatywnymi drogami: albo poprzez wiwisekcję siebie, albo lepiej poprzez swój czyn: „Performer z dużej litery [sic!] – jest człowiekiem czynu. A nie człowiekiem, który gra innego. Jest tancerzem, kapłanem, wojownikiem, jest poza podziałami na gatunki sztuki. Rytuał to performance, akcja spełniona, akt”⁴³.

Poszukiwania Grotowskiego, Barby, Brooka zmierzają więc w podobnym kierunku. Artyści ci dążą do źródeł, do czasu i form, gdy teatr nie był jeszcze teatrem, a więc nie istniała jeszcze konwencja teatralna, nie odróżniano życia codziennego od przeżyć rytualnych, gdyż w autentycznym doświadczeniu były one spojone. Chodzi w tym przypadku najprawdopodobniej o taką formę chorei, która była załączkiem, a więc w której nie było jeszcze podziału na przedstawiających i widownię. Stąd dość intuicyjnie wskazywany przez Grotowskiego „teatr wspólnoty”, w ramach tak zwanej Drugiej Reformy Teatru, oraz „teatr ubogi”, czyli „ogłoszenie teatru ze wszystkiego, co teatrem nie jest, skupienie się na tym, co jest jego załączkiem, rdzeniem, objawiło inne bogactwo, jakby leżące już w jego istocie, to znaczy w obrębie fachu”⁴⁴. Ten „fach” – to właśnie poznanie przez aktora siebie samego po to, by autentycznie się wyrazić. W centrum teatru Grotowskiego stanął aktor-człowiek.

Dostrzega więc twórca teatru „Laboratorium” – i jak się zdaje również Barba i Brook – wyjątkowość człowieka w świecie, chce dociec jego losu i przeznaczenia. Metody jednak, którymi się posługują wszyscy ci artyści, nie prowadzą do filozoficznych pytań o naturę człowieka, poprzestając na ich surogacie, jakim miałoby być uogólnienie rezultatów antropologii przyrodniczej i kulturowej oraz psychologii, dokonane ponaddyscyplinarnie według jakiejś idei lub przyjętej wizji świata albo też jako analityczna refleksja nad faktami ogólnie

⁴¹ Rozpoczęcie pracy w roku 1982 – zakończenie około 1995. Zob. F. T a v i a n i, „Theatrum Mundi”, 1998 (www.odinteatret.dk/ista/mundi.htm).

⁴² D. S u l l i v a n, *A Prophet of the Far Out Comes to Orange County*, „Los Angeles Times” z 2 X 1983, („Calendar”), s. 1, 42. Cyt. za: J. G r o t o w s k i, *Teksty z lat 1965-1969*, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, Wrocław 1990, s. 191.

⁴³ J. G r o t o w s k i, „Performer”, *polska wersja autoryzowana*, w: tenże, dz. cyt., s. 214.

⁴⁴ T e n z e, *Teksty z lat 1965-1969*, s. 15.

przyjmowanymi w naukach szczegółowych o człowieku, zmierzająca do odpowiedzi na pytania o naturę ludzką, rację i sens istnienia człowieka⁴⁵.

Konsekwencją przyjęcia antymimetycznych modeli teatru są także określone środki pracy aktorskiej i reżyserskiej. Reżyser ma być instruktorem duchowym, aktor zaś człowiekiem czynu, który rozpoczyna swe badania od ciała i wyraża siebie również poprzez ciało. Pomiedzy przedmiotem poznania a środkiem wyrazu jest jednak „człowiek wewnętrzny”, „Ja-Ja”, którego doświadczenie – według Grotowskiego – jest warunkiem istnienia performerera (człowieka czynu).

Grotowskiego inspirowały mistyczne pisma Eckharta. Rozważając je, zapisał w swych notatkach: „Kiedy stałem w mojej pierwszej przyczynie, nie miałem Boga, byłem przyczyną siebie [...] Tym czego chciałem byłem ja, a czym byłem chciałem; byłem wolny od Boga i od czegokolwiek”⁴⁶.

Nie wiadomo jednak, jak pisma te Grotowski rozumiał, gdyż nie mamy żadnego komentarza do przywołanego tekstu. W kontekście jednak poprzednich notatek można wysunąć tezę, iż – pomijając fakt fałszywego znaku, jakim jest teatr antymimetyczny – człowiek – jako centrum – w tym modelu teatru zasadniczo „rozgrywa się” na płaszczyźnie „moich”. Świadczą o tym metody i środki stosowane przez Grotowskiego czy Brooksa. W tym kontekście cytaty z mistrza Eckharta odczytać można raczej jako filozoficzne dopełnienie psychologicznego egotyzmu.

Kategoria autentyczności (prawdy?) w tej wizji teatru dotyczy koncepcji człowieka spełnionego, człowieka-boga. Czyny będą autentyczne na miarę ich podmiotu-bóstwa, natomiast nie będą znakami osobowymi, gdyż tylko poznanie swego istnienia i istnienia świata, uświadomienie sobie ich przygodności, własnej potencjalnej natury, transcendowania „moich” przez „ja”, a również działania aktualizujące zgodne z tymi aktami wewnętrznymi mogą być znakami osobowymi.

W omówionym modelu teatru nie dojdzie do przygotowania aktów decyzyjnych, gdyż człowiek nie musi aktualizować swych osobowych cech (nie należy mylić tego aktu z badaniem siebie i umiejętnościami ekspresji). Wyraża jedynie swoje „ja”, które wyczerpuje się w „moich” i z nimi. Postulowana przez Grotowskiego performatywność nie dotyczy osobowej performacji (która możliwa jest tylko w ostatecznej perspektywie, ukazującej samej osobie ludzkiej jej osobowy wymiar, perspektywie pełni i wiecznej aktualności – w osobie Boga), lecz tylko tej, która zachodzi na linii badanie-wyrażanie „ja = moje”.

⁴⁵ Por. S. Kamiński, J. Herbut, hasło „Antropologia filozoficzna”, w: *Leksykon filozofii klasycznej*, red. J. Herbut, TN KUL, Lublin 1997, s. 45.

⁴⁶ Grotowski, „*Performer*”..., s. 217 (we fragmencie zachowano pisownię oryginalną).

DLACZEGO TEATR MIMESIS

Mimesis poprzez poznawczy walor gwarantuje teatrowi jego konstytutywną cechę, jaką jest konwencja teatralna. Tak twórca, jak i widz, obcując ze sztuką mimetyczną, rozwijają swą poznawczą potencjalność⁴⁷. Dla Arystotelesa zwieńczeniem aktu mimetycznego była katharsis⁴⁸. To dzięki niej dochodziło do porządkowania także emotywnego aspektu przeżyć człowieka. Chrześcijańska koncepcja osoby i osobowego Absolutu zainicjowała nowe rozumienie człowieka, które pozwoliło wyjaśnić fakt istnienia osoby i świata, w tym i dzieł kultury. Uzasadnia ono odróżnienie świata bytów realnych od bytów intencjonalnych. Możemy stwierdzić więc, iż mimo w pewnym sensie autonomicznego, bo w dużej części zmaterializowanego poza osobą ludzką istnienia dzieł kultury, są one przede wszystkim zmaterializowanym duchem ludzkim. Są wyrazem działania podmiotu osobowego i są znakiem tego ducha.

Nie każde jednak dzieło artystyczne wyraża osobowy charakter twórcy. Aby było to możliwe, twórca i odbiorca muszą być świadomi swych niepowtarzalnych, konkretnych i potencjalnych cech bytu osobowego i muszą podjąć trud ich aktualizowania.

Trud taki podjął w mimetycznym modelu K. Stanisławski. Koncepcja ta, jak się wydaje, najpełniej realizuje – z dotychczasowych idei – interpersonalną i intrapersonalną komunikację teatralną. Pomimo frapującego tego artystę problemu „działania słownego” czy zbliżenia życia do roli, nigdy nie znosił on granicy między realnym życiem a rolą. Dążył raczej do naturalności niż realizmu czy naturalizmu, a polegać to miało na wprowadzaniu w „wewnętrzne samopoczucie sceniczne” realnego odczucia życia roli, i to nie tylko psychicznego, lecz i cielesnego⁴⁹. Stanisławski zaznaczał: „Niech jego [dramaturga] fabuła pozostanie. Nieodzowny jest jednakże wasz stosunek do niej. Wykonujcie także działania przewidziane przez autora, ale one powinny stać się waszymi własnymi, a nie pozostawać cudzymi. Nie można szczerze przeżywać obcych działań, stworzyć należy swoje, analogiczne do roli, wskazane przez własną świadomość, wolę, uczucie, logikę, konsekwencję, prawdę, wiarę”⁵⁰.

Stosunek aktora do postaci sprecyzuje A. M. Czechow – uczeń Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MCHAT), współpracujący przez szesnaście lat z samym Stanisławskim, a w połowie dwudziestego wieku kształcący wielu sławnych aktorów (np. Gregory’ego Pecka, Anthony’ego Quinna, Ingrid Bergman, Marylin Monroe): „Aktor myli się, myśląc, że może zagrać rolę za po-

⁴⁷ Por. Arystoteles, *Poetyka* 1448b 5-20, s. 319.

⁴⁸ Por. M. A. Krąpiec, *Od mimesis do katharsis*, w: tenże, *U podstaw rozumienia kultury*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1991, s. 206.

⁴⁹ Por. K. S. Stanisławski, *Realne odczucie życia w sztuce i w roli*, tłum. B. Horoszowska, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa 1954, s. 8.

⁵⁰ Tamże, s. 10.

mocą osobistych uczuć. Nie zawsze zdaje sobie sprawę z tego, że jego uczucia osobiste mówią mu tylko o nim samym i nie mogą powiedzieć o jego roli. Tylko współczucie zdolne jest do przeniknięcia w obcą duszę”⁵¹. Czechow więc wyraźniej niż Stanisławski podkreśla rozbieżność między bytem postaci scenicznej, którą nazywa nierealną świadomością, a więc bytem intencjonalnym, a bytowością samego aktora. Wydaje się jednak, że i Stanisławski miał świadomość tej rozbieżności, skoro jego „system” polegać miał właśnie na dopasowaniu roli do bogactwa aktora, a następnie owego bogactwa do wytworzonej już pełnej roli i postaci. „Niech aktor nie zapomina – pisał – zwłaszcza w scenie dramatycznej – że trzeba zawsze żyć swoją własną istotą, a nie rolą, zapożyczyszy z niej tylko okoliczności suponowane”⁵².

Twórca MCHAT-u miał świadomość rozwoju aktorów, którzy po kilka nieraz lat pracowali nad rolą aktorską. Ta żmudna praca miała służyć przede wszystkim rozwojowi umysłu, ale twierdził on też, że „nieodzowny jest bezpośredni, żarliwy udział emocji i woli, i wszystkich innych elementów «wewnętrznego samopoczucia scenicznego»”⁵³. Znamienne jest, iż oczywisty wydaje się Stanisławskiemu fakt pracy aktora nad sobą, co warunkować ma jego pracę nad rolą. Idea kształtowania siebie stała się cechą charakterystyczną Reduty (czy Bractwa św. Genezjusza), a o jednym z jej przedstawicieli – S. Jaraczu – J. Iwaszkiewicz pisał: „Jaracz posiadał przede wszystkim niezwykle fascynującą indywidualność”⁵⁴ i dodawał: „twarz piękna” – co miało oznaczać Tolstojowską „doskonałość”. A. Grzymała-Siedlecki pisał zaś o aktorstwie Jaracza: „[...] wielkość i chwałę zapewniło mu odtwarzanie, powiedzmy – userdecznie tego, co jednakowe w każdym człowieku, co niezmiennie we wszelkich epokach i identyczne pod każdą szerokością geograficzną: sfera najgłębszych uczuć ludzkich podstawowych stanowiących o człowieczeństwie w człowieku”⁵⁵.

W opiniach tych na temat aktora Reduty dają się zauważyć dwa kierunki. Po pierwsze, aktor zachwyca swym indywidualnym bogactwem wewnętrznym i „jest piękny”. Po drugie, bogactwo to wykorzystuje w kreacji roli – ubogaca schematyczne pojęcia, które ją tworzą i które aspektowo odpoznaje. Nie jest natomiast tak, jak pisał Diderot, a powtarzają za nim współcześni artyści, że aktorzy „mogą udawać wszystkie charaktery, ponieważ sami nie mają żadnego”⁵⁶. Jaracz, podobnie jak Czechow, podkreśla istnienie refleksji towarzyszą-

⁵¹ M. A. Czechow, *O technice aktora*, tłum. M. Sołek, Wydawnictwo AKSHA, Kraków 1995, s. 124n.

⁵² K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, tłum. W. Arct, „Pamiętnik Teatralny” 1952, z. 4, s. 78.

⁵³ Tenże, *Realne odczucie życia w sztuce i w roli*, s. 8.

⁵⁴ Cyt. za: S. Jaracz, *O teatrze i aktorze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 150.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ D. Diderot, *Paradoks o aktorze*, tłum. J. Kott, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 72.

cej podczas gry aktora. Jeśli natomiast w wyjątkowych sytuacjach zdarzy się, że aktor zapomni, iż gra, to wówczas stoi on w milczeniu lub bełkocze jakieś niezrozumiałe słowa. „To są momenty niebezpieczne i niepożądane – pisał – Jakąś wiarę aktor musi dać, ale musi być to «oko», żeby wszystko stworzyło zwartą kompozycję (!). I w życiu też jest w naszej psychice taki «kontroler»”⁵⁷. „Kontrolera” Czechow nazywa „Ja” w przeciwieństwie do „ja”, czyli świadomości zdroworozsądkowej. „Ja” spełnia jednak funkcję nie tylko kontrolera, lecz również jest – według Czechowa – podmiotem aktów twórczych aktora. Dzięki „Ja” może powstać tak zwana trzecia świadomość przynależna postaci scenicznej, tak jak ona jednak intencjonalna.

Oprócz fundamentalnej funkcji poznawczej i refleksyjnej, którą podkreślają wszyscy twórcy z kręgu szkoły aktorstwa realistycznego, artyści ci akcentują również realizację aktów wolitywnych. Na przykład w propozycjach ćwiczeń Czechowa wola, współdziałając z aktami poznawczymi, warunkuje funkcjonowanie wyobraźni wespół z uwagą, podczas ćwiczeń panowania nad wyobraźnią. Autor podkreśla owo wzajemne oddziaływanie na każdym etapie pracy aktora, na przykład w koncepcji aktywnego oczekiwania w ćwiczeniach wyobraźni uczeń Stanisławskiego zaleca: „Powinieneś nauczyć się cierpliwie czekać. Leonardo da Vinci czekał całe lata na moment, kiedy mógł wreszcie wykończyć głowę Chrystusa w *Ostatniej Wieczery*. [...] Cóż robisz w okresie oczekiwania? Stawiasz pytania pojawiającym się postaciom, tak jak możesz zadawać je swoim przyjaciółom”⁵⁸. Jasno widać więc współdziałanie nie tylko poznawczej i wolitywnej aktywności człowieka, lecz nadto postulat Czechowa – opierający się na idei „prawdy życiowej” – dotyczący rozwoju samej osoby aktora. Uczenie się cierpliwego czekania bowiem nie jest niczym innym, jak wyrabianiem w sobie cnoty cierpliwości, a cnota ta działa tak wobec wyimaginowanych postaci, jak i wobec drugiego człowieka. Co więcej, Czechow zaleca nie tylko cierpliwe oczekiwanie, lecz aktywne oczekiwanie, twórcze, które przyniesie pozytywne skutki również samej osobie aktora.

Przykładów bogacenia „moich” przez aktora z tego kręgu twórców jest bardzo wiele. Długa, żmudna praca aktorów spod znaku modelu teatru Stanisławskiego dotyczy przede wszystkim pracy nad sobą, a to stanowi grunt wytworzenia „żywej roli”. Dowodem niech będzie przykład, cytowany przez Jaracza, rozmowy z aktorką MCHAT-u. Gdy owa aktorka oznajmiła Jaraczowi, iż pracuje tam już cztery lata, ten zapytał ją, co dotychczas grała. Ona odpowiedziała, iż raz tylko atak histeryczny za sceną. Jaracz zdziwiony wykrzyknął: „Jako (!) i to pani wystarczyło?”. Ona na to: „O mój Panie, nigdy bym z tego teatru nie odeszła”⁵⁹. Fakt, że Jaracz mógł wyrażać na scenie prawdziwe „czło-

⁵⁷ Jaracz, dz. cyt., s. 71.

⁵⁸ Czechow, dz. cyt., s. 15.

⁵⁹ Jaracz, dz. cyt., s. 75.

wieczność” i że kobieta uaktualniała swe potencjalności w żmudnej pracy nad sobą, rzadko nawet mogąc poświęcić rezultaty tej pracy widzom, świadczy o ogromnej pokorze, której uczył twórca MCHAT-u⁶⁰.

Wzbogacanie „moich” przez tych aktorów i przez to wpływanie na swoje „ja” miało też wyraz w postawie odpowiedzialności za to, co robili. Odpowiedzialności nie tylko wobec samych siebie, lecz również wobec społeczeństwa: „Obudzone «Ja» [...] ma zdolność przewidywania reakcji widzów [...] aktor jest zdolny do rozróżniania prawdziwych potrzeb współczesnego społeczeństwa od wymagań wątpliwego smaku tłumu”⁶¹. I dodawał: „Wsluchując się w głosy dochodzące z widowni, stopniowo uczy się być uczestnikiem życia społecznego”⁶².

„Ja” aktorskie może się wyrażać jedynie przez cielesność aktora – podkreśla i Stanisławski, i Czechow. Dlatego też obaj, a szczególnie ten drugi, proponują ćwiczenia, które pomagają w wyrażeniu postaci, na przykład przez gest psychologiczny. Na scenie jednak – jak podkreśla Czechow – gest ten ma być ukryty, ma być tylko pomocny w realizowaniu gestyki samej odgrywanej postaci. Ta zaś i stanowi twór kulturowy, i mobilizuje do aktualizowania się aktora.

Charakterystyczne jest też, że i Stanisławski, i Czechow, i twórcy Reduty⁶³ przywołują tak zwany wielki repertuar, głównie Szekspira (*Otella*, *Króla Leara*, dzieła romantyzmu polskiego). Stanisławski wybór *Otella* do przygotowań inscenizacji chwali, a jednocześnie ostrzega, gdyż sama natura gatunku tragedii dla początkujących jest nieznana. Dzieła te są wielkie artystycznie, a to znaczy, że są ponadczasowe, ponadprzestrzenne, że zawierają bogactwo treściowe, które rozwinię przyszedł odtwórca. Dzieła te są też pełne, to znaczy gdy Czechow omawia pracę zespołu teatralnego czy aktora nad kompozycją utworu i ukazuje ewolucję Leara, to wprost ocenia postawy bohaterów („zły”, „pełna światła”) w aspekcie etycznym, ukazuje proces ich dojrzewania, a to daje aktorowi możliwość kształtowania siebie, swego niepowtarzalnego „ja”, szansę doskonalenia się i zbliżania do wzoru-idei, do tego, kim być powinien.

W takiej całościowej i ukierunkowanej pracy aktora nie będzie mowy o zagrożeniach związanych z fascynacją złem odpoznaczonym w jakiejś roli. Aktor ciągle kontroluje swoje działania – i w pracy nad rolą, i na scenie dystansuje się wobec wykreowanej świadomości postaci. Tak o tej postawie pisze Cze-

⁶⁰ Karol Wojtyła pisał, iż pokora winna być odpowiedzią na Łaskę, która roznieca płomień, „zryw” w artyście, dlatego „walka o Poezję będzie walką o Pokorę”. K. Wojtyła, *List do Kotlarczyka z 7 X 1940 r.*, w: M. Kotlarczyk, K. Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, Kraków 2001, s. 322.

⁶¹ Czechow, dz. cyt., s. 126.

⁶² Tamże.

⁶³ Por. *List Osterwy do Limanowskiego z 2 IV 1930 r.*, w: M. Limanowski, J. Osterwa, *Listy*, PIW, Warszawa 1987, s. 112.

chow: „Jeżeli chcesz [...] wyzwolić swoje siły twórcze [...] wypracuj] w sobie zdolność patrzenia (do pewnego stopnia) na siebie samego w życiu z boku, jak na kogoś obcego”⁶⁴. Aktor może więc kontrolować kierunek poruszeń woli i oceniać swoje akty decyzyjne. Kontrola ta stawia twórcę w pozycji wyjątkowej: „nawet wówczas gdy artysta zanurza się w najmroczniejszych otchłaniach duszy lub opisuje najbardziej wstrząsające przejawy zła, staje się w pewien sposób wyrazicielem powszechnego oczekiwania na odkupienie”⁶⁵.

W tym typie teatru oprócz wyraźnej fundamentalnej konwencji teatralnej, która w trakcie spektaklu nie musi być w pełni uświadomiona, a która pozwala odróżnić realność od wytworzonej fikcji, inne znaki, w tym i konwencje, dążą do przezroczystości. Dzięki temu akty osobowe, na przykład wytwarzanie konwencji, podejmowanie aktów decyzyjnych, aktu darowania, czyli „bycia dla drugiego”, działania rozwijające społeczeństwo i inne, będą czytelne dla odbiorcy i również dla nich – dla aktorów, a zarazem odbiorców, jako komunikacja intrapersonalna, teatr może się stać generalną próbą przed decyzjami życiowymi.

W takim też teatrze – początkowo „zamknięte, ciemne, otoczone atmosferą despotyzmu” miejsce, przestrzeń Leara, a potem „zamiast sali tronowej – step – to burzliwy, to cikliwy i pustynny, skały”⁶⁶ – poprzez działania, znaki osobowe aktora i jego symboliczne gesty – ta przestrzeń – znak rzeczowy – może uzyskać cechy osobowe, którymi obdarował ją aktor, może się stać nośnikiem znaków osobowych.

Drugi, obok iluzyjnego, typ modelu mimetycznego, teatr antyiluzyjny reprezentowany był w historii przez teatr B. Brechta. W teatrze tym znacznie komplikuje się rozkład działań osobowych. Wydawałoby się, iż u podstaw tej wizji teatru tkwi niepodważalna wiara w rozumność ludzką, czysty intelektualizm przeżyć osobowych.

W układzie tym nie liczy się autentyczność, prawda człowieka, lecz przyjęta przez aktora (i cały Zespół Berliński) ideologia, która miała być przekazywana w sposób najbardziej „obiektywny”, czyli pod pozorem komentarzy pozbawionych jakiejkolwiek emocjonalności. Aby uzyskać tę „obiektywność”, Brecht proponuje technikę gry z dystansem. Celem takiej gry miała być krytyczna, naukowa obserwacja, tejże zaś celem – perswazja ideologiczna. Każdy widz, oglądając spektakl, musi wiedzieć, że „najwyższe wyroki dla rodzaju ludzkiego wywalcza się na ziemi, a nie w przestworzach. W «świecie zewnętrznym», a nie w głowach. Ponad walczącymi klasami nie może stać nikt, ponieważ nikt nie może stać ponad ludźmi”⁶⁷. Brechta nie interesuje jeden konkretny człowiek,

⁶⁴ Czechow, dz. cyt., s. 125n.

⁶⁵ Jan Paweł II, dz. cyt., s. 9.

⁶⁶ Czechow, dz. cyt., 134n.

⁶⁷ B. Brecht, *Małe Organon dla teatru*, tłum. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny” 1955, nr 1, s. 55.

„Bo nie człowiek, lecz dwaj ludzie [!] są najmniejszą jednostką społeczną”⁶⁸, a tym bardziej nie jego świat wewnętrzny.

„Antyiluzyjność” tego teatru wynika ze świadomie podjętych działań ideologizacji widowni, proletariatu. Nie niweluje się przy tym świadomości podstawowej konwencji teatralnej, choć skutki oddziaływania teatralnej „rozkoszy”, jak mawiał Brecht, powinny być widoczne w decyzjach partyjnych odbiorców, już poza teatrem. Nie można jednak stwierdzić, iż zachodzi tu performacja, a więc realne przekształcenie osoby ludzkiej ku jej doskonałości, gdyż: po pierwsze, nie mamy do czynienia z konkretną jednostką ludzką, po drugie – człowiek nie jest rozumiany jako osoba ludzka, lecz trybik w maszynie walki społecznej, a więc wzięty jest tylko w wymiarze społecznym, i to ideologicznym. Ze względu na to – po trzecie – człowiek ten nie dąży do żadnego ideału (tym bardziej duchowego), gdyż najwyższym ideałem jest ludzkość, której on sam jest częścią.

Analiza zatem relacji „ja”-„moje” jest w przypadku tego teatru bezsensowna, gdyż „ja” osoby w ogóle nie istnieje, a „moje” jest częścią „nasze”. Nie ma mowy o transcendowaniu siebie, o dochodzeniu do własnego ideału, gdyż „nasze” jest tym ideałem i to już zaktualizowanym, doskonałym. Żadna więc z cech osobowych, poza pewnym i niepełnym aspektem poznawczym człowieka, nie przejawia się w grze aktorskiej w tym modelu teatru.

TEATR – SERVUS PERSONAE

Ponieważ głównym celem teatru jako ludzkiego dzieła jest udoskonalanie samego człowieka, to formy teatru, które nie realizują tego zadania, tracą szansę świadczenia o ostatecznych racjach istnienia osoby ludzkiej. Wcześniej mowa była o antymimetycznym modelu teatru oraz antyiluzyjnym teatrze B. Brechta. Problem ten dotyczy jednak również określonych gatunków czy jednostkowych przedstawień. Farsa na przykład jest gatunkiem, w którym „widz wyzwala się od przymusów rzeczywistości i racjonalnego myślenia”⁶⁹ i w którym triumfuje cielesność postaci i aktora⁷⁰. Wpisana w sztukę tego typu koncepcja człowieka – w zależności od postawionych przez twórców akcentów – może nie przyczynić się do rozwoju ani artysty, ani widza jako osób. Podobnie rzecz się ma ze współczesną formą groteski, która tym różni się od tej kategorii w twórczości na przykład Witkacego czy Becketta, że nie ma żadnych metafizycznych uzasadnień, a funkcjonuje jako formalny ozdobnik, odpowiadający obecnej modzie. Lękiem też przejmują prowokacyjne formy współczesnego

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ P. P a v i s, hasło „Farsa”, w: tenże, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 146.

⁷⁰ Por. tamże.

teatru. Widz w tak zwanym teatrze alternatywnym, a obecnie także na widowni teatru zawodowego, doznaje gwałtownych wrażeń słuchowych, wzrokowych czy węchowych. Aktor zwraca się do niego nieartykułowanymi dźwiękami, aby zaangażować go w artystyczny akt. Lub: aktorzy ostentacyjnie ignorują widza, przedstawiając pornograficzne sceny. Lub: aktor wykonuje niedwuznaczne gesty na bochenku chleba, który za chwilę aktorka rozdziera nożem. Scena ta ma być symbolem połączenia mistyki i erotyzmu. To kilka przykładów niewyczerpanej ludzkiej pomysłowości, której celem jest zaszokowanie widza, aby ten... odpowiedział na najważniejsze pytania. Prowokacja, jak wynika z definicji, jest „podstępny działaniem, mającym na celu nakłonienie kogoś do określonego postępowania, zwykle zgubnego w skutkach dla tej osoby i osób z nią związanych”⁷¹. Czasownikowe wyjaśnienie, jako pobudzanie do określonych działań na korzyść prowokatora⁷², również wskazuje na niemoralny sposób osiągnięcia, być może, szczytnego celu. Trzeba postawić jednak pytanie, czy prowokacja nie podlega kategoriom moralnym. Z. Herbert skomentowałby przywołane zachowania aktorów, wskazując na kategorię smaku.

Jeśli już jednak widz uczestniczy w przedstawieniu, z którego czasem trudno mu wyjść, bo w sali jest ciasno i innym może przeszkodzić, to w jaki sposób ma on obronić się przed psuciem jego zmysłu smaku – wrażliwości moralnej? A jak obronili się goście spektaklu Fernanda Bonassiego *Apokalipsa 1, 11* zaprezentowanego w salach więziennych w Wołowie, podczas którego przedstawiono obnażone intymne części ciała, dokonano zbiorowego gwałtu na jednej z bohaterek przez „rozmodlonych” mężczyzn? „Kraty i grube mury nie pozwalały na odwrót”⁷³.

Idąc do teatru, nie chcę czuć się w nim jak intruz lub człowiek naiwny, którym można manipulować. Do teatru zaprasza się widza – osobę – do nawiązania istotnego życiowo dialogu, do zainicjowania komunikatu między osobą a osobą lub komunikatu wewnątrzosobowego.

Teatr powinien służyć człowiekowi. Jest to zadanie, przed którym stoi i autor, i reżyser, i aktor, i inni twórcy, i widz – słowem: teatr. Teatr ma szansę pomóc dojrzeć człowiekowi prawdę o sobie jako osobie, dostrzec ostateczne racje jego istnienia i pomóc mu spełnić się jako osobie. Oto jego powołanie. Ma tę szansę tym bardziej, że może się stać dla uczestnika generalną próbą przed niepowtarzalnym aktem życia, przed osobowym czynem.

Nie znaczy to, by teatr propagował „z trybuny” wzorce postępowania, często zbyt oczywiste, aby angażowały poznanie i emocje widza. Przeciwnie, najciekawsze są te sztuki, które pośrednio, w złożony sposób (taki, jak życie

⁷¹ Hasło „Prowokacja”, w: *Słownik języka polskiego*, t. 2, PWN, Warszawa 1988, s. 946.

⁷² Por. tamże.

⁷³ J. R. Kowalczyk, *Pokolenie porno w teatrze*, „Rzeczpospolita” z 6 XII 2003, dodatek „Plus-Minus” nr 49.

ludzkie) ukazują sprawy najistotniejsze dla człowieka⁷⁴. Ponadto „dzieło sztuki może stanowić ekspresję szczególnych przeżyć i stanów artysty i nawet gdy ich wypowiedzenie wymaga ostrych środków wyrazu, to jednak musi być w nim zawarta ta głęboka perspektywa, która pozwala właściwie odczytać środki”⁷⁵. Tą głęboką perspektywą jest prawda o człowieku jako bycie osobowym – poznawcza, moralna i religijna. Przez jej świadomość i realizowanie w dziele i aktor, i widz będą mogli, nie wypaczając tej prawdy, przedstawiać (czy obserwować) nawet złe czy brzydkie przedmioty, nie naruszając swej osobowej wartości i realizując się jako osoby. Dzisiejsza sztuka teatralna jako dominantę swoją wyznaczyła jednak ostrość, różnorodność i wielość środków wyrazu, najczęściej kosztem zasadniczego celu.

Współczesnemu teatrowi brakuje głębokiej, osobowej perspektywy, dlatego inscenizacje, choć często fascynują nas doskonałą i urozmaiconą techniką gry aktorskiej, zostawiają w widzu wrażenie rozczarowania. Chciałoby się apełować za K. Wojtyłą, aby artyści, walcząc o prawdziwą Poezję, walczyli o cnotę Pokory⁷⁶. O kształtowaniu postaw aktorów tak pisał obecny Papież, relacjonując pewne przedstawienie Teatru Rapsodycznego: „Wyczuwa się, że żywe słowo poetyckie jest stale przedmiotem kultu, że przed nim każdy wykonawca pochyla się z jakąś czcią. Więcej może w tym przedstawieniu jest kultu słowa niż kunsztu słowa. Ale wolę ten kult niż kunszt, który łatwo przechodzi w wirtuozerię pozbawioną kultu dla słowa”⁷⁷.

Teatr, jeśli zapomina, co jest jego zasadniczym celem, przeradza się w pustą formę, choćby i świątynię, ale bez Boga⁷⁸. A potrzeba nie tak wiele, na przykład, aby teatr był wyrazicielem piękna i zadał pytanie (zadanie podobne jak cel prowokacji, lecz środek jest dobry moralnie) sobie i wszystkim uczestnikom o to, „co najistotniejsze: czy człowiek jako człowiek [...] staje się lepszy, duchowo dojrzalszy, bardziej świadomy godności swego człowieczeństwa, bardziej odpowiedzialny, bardziej otwarty na drugich, zwłaszcza dla potrzebujących, dla słabszych, bardziej gotowy świadczyć i nieść pomoc wszystkim”⁷⁹, a może czasami podsunął dzisiejszemu zabieganemu widzowi, a może i samym twórcom, kilka propozycji odpowiedzi. Czy będzie to przekraczanie granicy wolności osoby-twórcy i osoby-widza?

⁷⁴ Por. K. Braun, *Teatr współczesny w poszukiwaniu sacrum*, w: *Dramat i teatr sakralny*, red. I. Sławińska i in., RW KUL, Lublin 1988, s. 33-43.

⁷⁵ A. Szostek MIC, *Sztuka a moralność*, w: *Sztuka – mimesis czy kreacja?*, s. 65-71.

⁷⁶ Por. Kotlarczyk, Wojtyła, *O Teatrze Rapsodycznym*, s. 322.

⁷⁷ Tamże, s. 330 (w liście tym mowa jest o przedstawieniu *Boskiej komedii* w inscenizacji M. Kotlarczyka z 21 marca 1964 roku).

⁷⁸ Jak mówił A. Mickiewicz o poezji J. Słowackiego. Por. *List J. Słowackiego do matki z 3 IX 1832 r.*, w: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. 6: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1983, s. 73.

⁷⁹ Jan Paweł II, Encyklika *Redemptor hominis*, nr 15.

Moralny wymiar bytu osobowego istotnie wpływa na naturę dzieła człowieka, jakim jest teatr. Przekroczenie Arystotelesa nastąpiło dzięki chrześcijaństwu, ale – jak się wydaje – nie na płaszczyźnie kategorii dramatycznych Stagiryty, jak chciałby Gouhier⁸⁰, lecz – co również podkreśla francuski filozof – w koncepcji człowieka. Nie *animal rationale*, lecz osoba jest twórcą i odbiorcą dzieła teatralnego. To jej życie sceniczne czy na widowni jest znakiem bytu osobowego, który to byt może się stać znakiem osoby Stwórcy. W tym sensie teatr staje się misterium człowieka, które jest samą tajemnicą Boga wcielonego. Dotknięcie tej tajemnicy, którą wyrażają fakt zaistnienia człowieka jako osoby oraz potencjalna natura osoby, jest zasadniczą funkcją teatru, a „kto dostrzega w sobie tę Bożą iskrę, którą jest powołanie artystyczne [...] – odkrywa zarazem pewną powinność: nie można zmarnować tego talentu, ale trzeba go rozwijać, ażeby nim służyć bliżniemu i całej ludzkości”⁸¹.

Oby artyści teatru dwudziestego pierwszego wieku, służąc osobie, naśladowali gest Boga, nie uzurpując sobie jednak mocy stwarzania czy miana stwórcy, lecz aby po zrealizowaniu głównego zadania swojego dzieła teatralnego mogli powiedzieć, że wszystko, co uczynili, „było bardzo dobre” (Rdz 1, 31).

⁸⁰ Por. Gouhier, *L'œuvre théâtrale*, s. 40.

⁸¹ Jan Paweł II, *List Ojca Świętego do artystów*, s. 5.