

ZBIGNIEW RASZEWSKI

TEATR W ŚWIECIE WIDOWISK



to - m. m.

(22.02.34)

1 1.383.851

ZBIGNIEW RASZEWSKI

TEATR
W ŚWIECIE
WIDOWISK

ZBIGNIEW RASZEWSKI
TEATR
W ŚWIECIE
WIDOWISK

**DZIEWIĘDZIESIĄT JEDEN LISTÓW
O NATURZE TEATRU**



**WYDAWNICTWO
KRĄG
WARSZAWA
1991**

Okladkę i strony tytułowe projektowała
Teresa Kawińska

Zdjęcie wykorzystane na okładce wykonała
Hanna Balcerzak

Redaktor
Agnieszka Rabińska

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001020318220

Książka została przygotowana we współpracy
z Redakcją Teatraliów
Państwowego Instytutu Wydawniczego



© Copyright by Zbigniew Raszewski, Warszawa 1991



ISBN: 83-85199-12-8

Druk:
Drukarnia Przeglądu Powszechnego
Warszawa, ul. Rakowiecka 61

Pamięci Edyty Stein

CZĘŚĆ PIERWSZA

UKŁAD «S»

LIST I

Szanowna Pani,

dziękuję Pani za list z 22 kwietnia. W pierwszym odruchu chciałem odpowiedzieć odmownie na Pani prośbę. Jestem z zawodu historykiem teatru. Pewne uogólnienia o charakterze teoretycznym zacząłem budować, gdy wiedza historyczna przestała mi wystarczać do rozumienia historii. Można by powiedzieć, że to zwykła droga; najpierw człowiek gromadzi wiedzę, potem ją porządkuje. A wtedy przesuwa się i punkt ciężkości w jego zainteresowaniach. W praktyce jednak bywa inaczej. Poza prawami rozwoju, które rzeczywiście prowadzą do poszukiwania uogólnień, coraz rozleglejszych, jest jeszcze temperament badacza, a ten wiąże go zwykle trwale z głównym przedmiotem zainteresowań. W moim wypadku ta sprawa przedstawia się jasno. Mam główny przedmiot zainteresowań. Jest nim historia teatru. W teorii jestem mało obyty, nie czytałem wielu rzeczy, które zdaniem teoretyków mogą być podstawowe, i wolę szczerze powiedzieć, że pewne lektury z tego zakresu mało mnie pociągają. A stawiając rzecz całkiem jasno: nie mam w planach życiowych uzupełnienia tych braków. Moje pomysły muszą więc mieć w oczach teoretyka rys amatorski.

To jeden skrupuł, a jest jeszcze drugi. Moje dociekania nad teatrem w świecie widowisk zaczęły się wiele lat temu, gdy bliżej związałem się z Wydziałem Wiedzy o Teatrze w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Od chwili, gdy zacząłem uczyć na tym Wydziale, próbowałem sprecyzować sobie pogląd na pewne właściwości teatru przez odpowiedź na pytanie: „kto go ro-

dzi". Tak w dawnej Polsce rozpatrywano kwestię osoby nowo pojawiającej się w towarzystwie, przy czym dla dawnych Polaków ważne bywało nie tylko jej pochodzenie, lecz także jej aktualne stosunki: z kim jest spokrewniona lub spowinowaccona, przez kogo? Kiedy w początku naszego wieku pojawiła się w nauce sztuka teatru jako nowo wyodrębniony przedmiot badań, na uniwersytetach europejskich rozległy się tego rodzaju pytania, formułowane nieraz w sposób podejrzliwy, podające w wątpliwość nie tylko szlachetność rodu, ale i dobre prowadzenie przybysza, dotychczas długo trzymanego za drzwiami. Odpowiedzi wypadły różnie. Moja jest już dzisiaj — po latach namysłu —, dosyć zwięzła. Teatr należy do świata widowisk, wywodzi się z niego. Wyrodził się, to prawda, tak że dziś w świecie widowisk jest pod wielu względami zjawiskiem wyjątkowym, ale nigdy nie przestał być widowiskiem, co czyni z niego zjawisko wyjątkowe w świecie sztuki. Te wnioski wydają mi się nieobojętne. (A w każdym razie nieobojętne dla historyka teatru.) I tych wniosków gotów jestem bronić. Od razu jednak przyznaję, że w moim wywodzie sam widzę słabe punkty, gorzej przemyślane od innych, być może po prostu niedomyślane. Liczę się i z tym, że może mi brakować treningu metodologicznego. Tak czy owak, sam traktuję moje pomysły na temat świata widowisk jako rzecz niekompletną, dziurawą, tu i ówdzie związaną sznurkiem. I także z tego powodu nie miałem początkowo najmniejszej ochoty odpowiadać Pani na piśmie.

Później zmieniłem moje postanowienie z przyczyn, które nie są warte wzmianki w tej chwili. W każdym razie zdecydowałem się odpowiedzieć na Pani pytania, z pełną świadomością wdawania się w awanturę, podejmowania ryzyka, które jest pewno nieproporcjonalne do moich sił.

A skoro tak, skoro już się na to decyduję, pragnąłbym zacząć od krótkiego określenia mojej postawy badawczej. Przyznałem się Pani do umiarkowanego zainteresowania problemami teoretycznymi. W pewnych wypadkach nie umiałbym pewno zająć stanowiska wobec zagadnień, które niejednego teoretyka pochłaniają. Nieco inaczej jest z kwestią pojmowania nauki, jej możliwości, obowiązków, wewnętrznie-

go podziału zadań. W tych sprawach moje poglądy kształtowały się już pod wpływem mojego profesora, Zygmunta Szweykowskiego, a dziś są na tyle sprecyzowane, że mogę sobie pozwolić na kilka oświadczeń poprzedzających właściwy wykład.

Zaczynam od stwierdzenia, że wszystko, co do Pani napiszę, będzie próbą opisu odwołującego się do przykładów czerpanych z historii lub z obserwacji. (Wiele z nich zawdzięczam życzliwej uwadze moich kolegów i słuchaczy.) Wnioski będą wynikały przede wszystkim z porównywania i grupowania. Tą drogą można moim zdaniem dojść do wysoce użytecznych uogólnień na temat charakteru zjawisk. Możliwe jest również śledzenie pewnych prawidłowości, gdy wykrywalna jest powtarzalność zdarzeń jednego typu albo występowanie ich narzuca się jako typowe dla jakichś okoliczności. Może się zdarzyć, że przedstawiając uogólnienia tego rodzaju użyję słów „prawo”, „prawa”. Np. „prawa rządzące światem widowisk”. Będzie to oczywiście ustępstwo na rzecz języka potocznego, w którym wszelakie prawidłowości zwykło się nazywać prawami. W rzeczywistości o prawie naukowym powinno się mówić wtedy, kiedy ma ono cechę powszechności. Uogólnienia, na które się powołuję, takiej cechy nie mają, ich użyteczność jest uzależniona od liczby i znaczenia przykładów.

Nie zajmuję się sposobem istnienia zjawisk. To bywa domeną filozofa, a od mieszania teorii z filozofią też chciałbym się od razu odżegnać. Ma się rozumieć, że czasem trzeba mieć własne zdanie w kwestii, w której tylko filozof jest kompetentny. Co innego jednak chodzić do filozofa po radę, a co innego samemu filozofować. Pierwsze bywa nieuniknione, od drugiego stronię. Chyba wbrew modzie.

Także moje pojmowanie teatru wydaje mi się niemożliwe. Epoka, jak widzę, ma skłonność do szerokiego, nawet bardzo szerokiego pojmowania teatru. Moim zdaniem jest to niesłuszne. Tak bardzo niesłuszne, że w tym punkcie gotów jestem przeciwstawić się ogólnie panującej tendencji. (Choć znowu niechętnie myślę o tym, że może z tego wynikać pewna poza.)

Bardzo ważny wydaje mi się punkt wyjścia. Jak Pani zobaczy, u początków moich dociekań tkwi przeświadczenie, że podstawowym budulcem widowiska jest coś bardzo pospolitego, wciąż obecnego w powszednim życiu miast, niezwykle jest tylko użycie tego budulca. Pierwszą podniętą do takiego myślenia był dla mnie wykład, w którym prof. Szweykowski porównał przedstawienie teatralne do zbiegowiska. W obu wypadkach — mówił Profesor — uwaga widzów jest szczególnie pobudzona przez to, że „coś się dzieje”. Myśl ta nie dawała mi potem spokoju.

W teorii literatury p. prof. Skwarczyńskiej można znaleźć podobne obserwacje w dociekaniach na temat dramatu jako rodzaju literackiego.

W każdym razie ten pomysł zawdzięczam innym, nie jest on moją własnością. Nie zetknąłem się natomiast u innych badaczy z próbą wyodrębnienia układu „S”. Jeśli rzeczywiście wymyśliłem coś sam z siebie — że się tak wyrażę — to właśnie to. Czy mój pomysł ma szansę przetrwania, nie wiem. W następnym liście spróbuję wyłożyć, na czym polega, jeśli ten pierwszy Pani nie zniechęci.

LIST II

W moim poprzednim liście padło pod koniec słowo „układ”. Nasunęło mi się ono przed wielu laty, chyba trochę przypadkowo, być może niefortunnie. (Bo nie wydaje mi się dzisiaj, żeby dobrze przylegało do rzeczy.) Przyłgnęło już jednak do mojej terminologii i dziś nie potrafiłbym go wymienić na inne.

W moim wykładzie przez „układ” rozumiem pewien typ obecności wytworzonej przez sytuację, w jakiej się jakaś zbiorowość znalazła, nie zawsze dobrowolną, zawsze chwilową. Podkreślam, że chodzi o zbiorowość. Nie wchodzi więc w zakres moich rozważań zwyczajny ruch uliczny; przechodnie nie tworzą zbiorowości w moim rozumieniu. Tworzą nato-

miast taką zbiorowość osoby wygrzewające się na tej samej plaży, podróżujące tym samym autobusem, uczące się w tej samej szkole.

Zdaję sobie z tego sprawę, że moja definicja układu byłaby ostrzejsza, gdybym umiał zinwentaryzować zjawiska tego rodzaju, bodaj najważniejsze, i odpowiednio je usystematyzować. Niestety, nie dysponuję jeszcze taką systematyką. Umiem tylko z grubsza rozróżniać wielkie grupy zjawisk tego rodzaju.

Dla moich celów najważniejsze wydaje mi się rozróżnienie układów rozpraszających i skupiających. Wszystkie osoby, które w upalny dzień ściągnęły na plażę nad Wisłą, mają nadzieję zażyć kąpieli na przemiany z wygrzewaniem się w piachu, więc wszystkie przybyły w jedno miejsce, ale na miejscu radę by już znajdować się jak najdalej od siebie. Tyczy to w każdym razie poszczególnych par czy rodzin. I to byłby przykład układu rozpraszającego. O przykład układu skupiającego znacznie łatwiej; może nim być kolejka po mięso. Mój znajomy widział w Rosji kolejki stojące dniami i nocami; w takiej kolejce każdy chwytą swego poprzednika w tali i tak broni się przed upadkiem ze zmęczenia i przed wtargnięciem intruza. Myślę, że jest to najsłynniejszy przykład układu skupiającego, o jakim mi wiadomo.

Z układów skupiających wydzielimy teraz układy biegunowe, a więc takie, w których ludzie chwilowo zagarnięci przez jakąś zbiorowość tworzą dwa bieguny, a to z racji dwojakej funkcji, niewymiennych. (A w każdym razie niewymiennych, póki mamy do czynienia z trwaniem tego układu.) Tak bywa w sklepie, w autobusie, w stołówce. Sprzedawca, kierowca, kelnerka tworzą w tych przykładach jeden biegun, klienci, pasażerowie, stołownicy znajdują się na drugim biegunie.

A teraz z układów skupiających, biegunowych, spróbujmy wydzielić jeszcze mniejszą grupę, a mianowicie: skupiających, biegunowych, dynamicznych. W tej grupie proponuję umieścić układy, w których rozdział na dwa bieguny jest następstwem wydarzeń — z reguły chodzi tu o całą serię wydarzeń — o charakterze niepowszednim. Sądzę, że ta niepowszedniość jest ważna, bo co innego, gdy ktoś się wyodrębnia w chwilowo powstałej zbiorowości przez swoją funkcję (jak np. bileter-

ka u wejścia na wystawę), a co innego, gdy wyodrębniają go jakieś niepowседневne wydarzenia, nieraz nieoczekiwane, jak np. w wypadku ulicznym.

W ruchliwej dzielnicy samochód potrafił motocyklistę. W mgnieniu oka ulica zmieniła swój wygląd. Na bruku, po którym przed chwilą toczyły się samochody, leży nieprzytomny człowiek w kasku ochronnym, otoczony wieńcem gapiów. Nad gwarnym, ale spokojnym do niedawna zakątkiem unosi się atmosfera grozy, wszystko jest inne: motocykl leży na bruku, zamiast unosić swojego właściciela, silnik wyje, pracując bez potrzeby, bo nikt go jeszcze nie wyłączył. Tłum wpatruje się w ofiarę zafascynowany. Coś pękło w zwykłym porządku rzeczy, a gapie — choć pewno żaden lub prawie żaden nie zdaje sobie z tego sprawy — doskonale wyczuwają, że każdej chwili każdego z nich może spotkać to samo, gdyż są świadkami nagłego uderzenia losu, przed którym nikt nie może się całkowicie zabezpieczyć.

Tłum chce zrozumieć, jak do tego doszło, kto jest winny, co z ofiarą. Czy żyje? Ale przede wszystkim chce widzieć. A w każdym razie w pierwszej chwili chce widzieć — jak najwięcej i jak najlepiej. Kto nie może się dopchać do pierwszego rzędu, wspina się na palce. Nie da się zaprzeczyć: groza, która odpycha, łączy się w przeżyciach widzów z fascynacją, która przyciąga. (A nawet, jak słusznie podpowiada język potoczny, przykuwa do miejsca wypadku.) Oczy nie mogą się nasycić, wzrok staje się łapczywy.

Mimo to tłum nie przekracza zwykle pewnej odległości od ofiary. Myślę, że jest to znamienne dla tego układu. Na to, żeby mógł trwać, potrzebna jest odległość minimum pomiędzy biegunami; nazywam ją pasem bezpieczeństwa. Możemy także określić maksymalną odległość pomiędzy ośrodkiem układu a najdalszym kręgiem widzów; jest to odległość wzroku.

Przybywa karetka pogotowia, lekarz bada ранego, milicjant stara się przywrócić porządek, szuka świadków. Tłum śledzi to wszystko z niesłabnącym zaciekawieniem i zainteresowaniem. Ale przede wszystkim patrzy, niesyty nadzwyczajnych widoków. Dopiero po odjeździe karetki, która zabrała

rannego, gdy i milicja dokonała już swoich pomiarów i przepała świadków, tłum powoli zaczyna się rozchodzić.

Jak wszystkie układy, o których mowa w naszej korespondencji, i ten jest chwilowy. Kształtuje się, gdy jakieś wydarzenie czyni człowieka (lub całą grupę ludzi) ośrodkiem zaciekawienia, zainteresowania, zafascynowania innych. Rozpręga się, kiedy wygasa ostatnie z całej serii wydarzeń, które doprowadziły do ukształtowania układu. Podkreślam: ostatnie, bo zwykle mamy do czynienia z całą serią wydarzeń. W naszym przykładzie: zderzenie, wezwanie pomocy, przyjazd karetki, milicja, badania, odjazd.

Na zakończenie tego listu małe podsumowanie. Zaczęliśmy od wyróżnienia w życiu publicznym pewnego typowego usytuowania zbiorowości, i to nazwaliśmy układem. Potem ze wszystkich wiadomych nam układów wybraliśmy układy skupiające, a między nimi biegunowe. A pośród biegunowych wyróżniliśmy jeszcze dynamiczne, tzn. takie, które charakteryzują się rozdziałem wszystkich osób objętych układem na dwa bieguny, w następstwie jakichś niepowszednich wydarzeń. Wytrącenie ludzi z powszedniego porządku rzeczy daje zjawisko odpychania, wytwarza pomiędzy biegunami pas bezpieczeństwa. Niepowszedni charakter powoduje jednocześnie przyciąganie, co najmniej na odległość wzroku. W miejscie dawniejszej powstaje więc coś w rodzaju nowej równowagi, chwilowej i często chwiejnej, jednak wystarczająco silnej, żeby podtrzymać układ mimo niesprzyjających okoliczności. Do najważniejszych właściwości tego układu należy zachowanie widzów; choćby się ich odpędzało, chcą się oni przyglądać temu, co się na ich oczach dzieje z człowiekiem — czy z ludźmi — w następstwie jakiegoś niepowszedniego zdarzenia.

Napisałem teraz „przyglądać się”, bo przyglądamy się zawsze komuś lub czemuś (a widzimy wszystko). A więc to słowo jest bardziej na miejscu w naszym opisie. Jeszcze lepszy użytek można uczynić z jego łacińskiego odpowiednika. *Spectamus aliquem quia spectandus est eoque nos spectatores fecit.* W tym zdaniu zarówno oba bieguny, jak i związek pomiędzy nimi oznaczone zostały słowami należącymi do tej samej rodziny wyrazów, utworzonych przy pomocy tego

samego rdzenia. W moim ojczystym języku nie jest to możliwe, bo zna on wprawdzie przyglądanie się, ale nie zna przyglądacza ani przyglądanego. Dlatego właśnie pomyślałem o łacinie szukając symbolu literowego na oznaczenie układu, o którym dzisiaj pisałem. I stąd właśnie układ „S”.

LIST III

Ani pytania, ani wątpliwości mnie nie dziwią — jeszcze się nie zdarzyło, żeby ich moje propozycje nie wywoływały — na interpelacje spróbuję odpowiedzieć.

Po pierwsze: słusznie się Pani domyśla, że do fenomenu widowiska jeszcześmy w naszej korespondencji nie doszli. Nadal badamy układ „S”. Ma on ścisły związek z widowiskiem. Nie należy jednak mylić ze sobą tych dwóch rzeczy. Zdarzało mi się to w ubiegłych latach. Dzisiaj uważam, że był to gruby błąd.

Po drugie: pyta Pani, czy upatruję bliższy związek pomiędzy katastrofą a układem „S”. Na to pytanie muszę odpowiedzieć w dwóch punktach.

A. Układ „S” może powstać przez przypadek, ale może też być wywołany celowo.

B. Studia nad układem „S” warto zaczynać od katastrofy, ponieważ pewne właściwości tego układu ukazuje ona w sposób szczególnie instruktywny.

Prócz pytań znajduję w liście Pani różne domysły. W pewnym momencie — prawda, że przelotnie — wyraża Pani przypuszczenie, że w czasie zwiedzania muzeum, gdy oglądamy obrazy, także powstaje układ „S”, a w każdym razie jakaś jego odmiana, bo przecież na ulubiony obraz nie możemy się napatrzeć. (A więc sycimy wzrok.)

Nieporozumienie! I to zasadniczej natury. Do obrazu mogę się odwrócić plecami, mogę od niego odejść. Gdy przyjdę ponownie, zastanę ten sam obraz. Nie przeczę, że moje prze-

życia mogą być wówczas inne. W ogóle ani myślę temu przeczyć, że oglądanie tego samego obrazu może trwać długo, może być procesem pełnym zmian a nawet burzliwym. Ale proszę popatrzeć na ruch w galerii obrazów. Jest to w mojej klasyfikacji typowy układ rozpraszający. Goście snują się między obrazami w pojedynkę, parami, ewentualnie w małych grupach. I do tego snują się nieśpiesznie, bo nie ma gwałtu, obraz nie ucieknie, można do niego wrócić, podczas gdy katastrofa dostarcza spragnionym widoku, którego za chwilę nie będzie, który przeminie. Jest to oczywiste, że możemy być i bywamy zafascynowani obrazami. Fascynacja, którą wytwarza układ „S” jest jednak innej natury, ponieważ jest w niej napięcie wynikające zarazem z niepowszedniości i nietrwałości widoku. A z tego biorą się konsekwencje w naszym zachowaniu, ponieważ napięcie sprzyja powstaniu innego rodzaju zbiorowości. Widok niezwykle i ulotny zarazem nie tylko ściąga ludzi na jedno miejsce, lecz także przyczynia się do powstania pomiędzy nimi pewnych więzi. Nie najmniejszą z tych więzi wydaje mi się — od dawna zresztą zauważane przez badaczy — poczucie wspólnego bezpieczeństwa widzów. (Czasem zabarwione poszukiwaniem pewnego ryzyka, byle nie za dużego.) Tak powstaje widownia.

A więc jeszcze raz: wśród znanych nam, typowych przeżyć, dla nas ważnych w tej chwili — ponieważ mają wpływ na powstanie szczególnego rodzaju zbiorowości — można wyróżnić pewną odmianę fascynacji stowarzyszonej z napięciem, które wynika z ulotności niezwykle widoku, oglądanego w poczuciu wspólnego bezpieczeństwa. (Może chwiejnego, ale jednak z szansą przeżycia.) Sens tego, co widzimy ulegając fascynacji, bywa rozmaity. Zdarza się, że bywamy porażeni straszliwą oczywistością widoku. Kiedy indziej pochłania nas właśnie mozolne odcyfrowywanie związków — np. przyczyny i skutku — albo odgadywanie dalszego ciągu. Ale w obu wypadkach trzęsiemy się nad tym, żeby nic nie uronić z widoku, który ucieka bezpowrotnie. Stąd właśnie tak ważny potem n a o c z n y świadek. I stąd pytania: czy pan to naprawdę widział? Czy pan to widział na własne oczy?

Być widzem znaczy być z innymi i przeżywać to wszystko z innymi. Nie wyklucza to kontroli własnej świadomości. Nie wyklucza trwania przy własnych poglądach i własnych upodobaniach, choćby były sprzeczne z zachowaniem tłumy. Choćby ktoś jednak nie wiem jak pilnował suwerenności swojej osoby, w jakiejś mierze musi podlegać prawom rządzącym zachowaniem tłumy, gdy się w nim znajdzie.

Można się w duchu sprzeciwiać milionowi ludzi z entuzjazmem oklaskujących papieża. Nikt nie widział, by ktoś w takim tłumie spokojnie czytał gazetę.

Myślę, że można być w pojedynkę gapiem. Wiemy, że bywa się w pojedynkę obserwatorem; obserwator wojskowy to właśnie samotny oficer na wysuniętym stanowisku. W przeciwieństwie do gapia ma on sprecyzowany przedmiot zainteresowania, któremu się dokładnie przygląda. I to może w całości pochłaniać jego uwagę.

Widz nigdy nie jest całkowicie izolowany. Nawet o widzu telewizyjnym nie można by tego powiedzieć. Może on być pozbawiony tego poczucia łączności z resztą przechodniów, jakie się ma po wypadku ulicznym. Ale może mieć za to poczucie łączności z całą ludzkością, jak wtedy, gdy wszyscy śledziliśmy powrót pierwszych ludzi z księżyca, świadomi tego, że na chwilę utworzyliśmy widownię złożoną z setek milionów osób.

Rzecz godna uwagi, że kondycja widza, choć łączy ludzi we wspólnym przeżyciu, nie usuwa z niego różnorodności emocji. Kto bywał widzem, wie, że można jednocześnie lub niemal jednocześnie doznawać zachwyty, zakłopotania, wstrętu, rozbawienia, podziwu, odrazy. A niezależnie od tego: analizować; rejestrować; wnioskować. Wielkie pytanie, czy dałoby się policzyć przeżycia tego rodzaju.

Zdaje się jednak, że ilekroć mamy do czynienia z układem „S”, pojawiają się w psychice widzów — obok innych, ma się rozumieć — te trzy rodzaje przeżyć: zaciekawienie, zainteresowanie i fascynacja, szczególnego rodzaju, pełna napiętego wyczekiwania, a więc sytuująca się na przeciwległym krańcu wyciszenia, jakie daje kontemplacja.

Pochylając się nad układem „S” pogrążamy się w strefę niepokoju.

LIST IV

Ciesz się mnie, że ostatni odcinek bardziej przypadł Pani do gustu.

Pyta Pani, czy potrafię wyliczyć wszystkie przyczyny powołujące do życia układ „S”. Nie jestem pewny, czy takie wyliczanie byłoby owocne. Proponuję nieco inne postępowanie.

Proszę sobie wyobrazić skalę, która ma na zewnątrz lewego krańca obszar katastrof żywiołowych. Jest to moim zdaniem obszar skrajnie nieprzyjazny układowi „S”. Przyznaję, że fascynacja może tu dochodzić do szczególnego natężenia, i to właśnie na widok tego, co się dzieje. Czytałem kiedyś wspomnienia człowieka, który przeżył trzęsienie ziemi w wielkim mieście. Sądząc z jego notatek, było na co patrzeć. Cóż z tego, skoro uciekł on w popłochu, szczęśliwy, że mu się to udało. Myślę, że tam, gdzie mamy do czynienia z katastrofami żywiołowymi, układ „S” ma ochotę powstać — jeśli mi Pani pozwoli się tak wyrazić — i zabiera się do tego z największym rozmachem, ale właśnie przez ten rozmach sam się rozprzega rozpędzając widzów. Bo nie może być widzów, gdy naczelna dyrektywa, obecna w umyśle każdego kandydata na widza, brzmi „nogi za pas”. Prawda i to, że można obserwować katastrofy żywiołowe z bezpiecznej odległości. Pliniusz Młodszy oglądał ze znacznej odległości wybuch wulkanu i chwalił sobie to „wielowisko” (spectaculum) jako wspaniałe, choć pełne grozy. Jednakże tę wzmiankę musimy wyłączyć z naszych rozważań. Obejmują one wyłącznie takie przykłady, w których oba bieguny stanowią ludzie. A kiedy ludzie giną jako ofiary katastrofy żywiołowej, reszta ucieka, by uniknąć ich losu. (Bo katastrofa żywiołowa atakuje wszystkich.) Dlatego o tym obszarze zwykłem mawiać, że tu układ „S” j e s z c z e nie jest możliwy.

Spróbujmy teraz posuwać się na prawo w poszukiwaniu takich przejawów publicznego życia, które wynikają z przeciwstawiania się ślepego losowi. Czy zdołamy je jakoś na nasz użytek poklasyfikować? Zgodziła się Pani ze mną, że musi coś zająść, musi się dziać coś niepowszedniego, żeby mógł powstać układ „S”. Otóż obserwacja publicznego życia prowadzi do wniosku, że geneza niepowszednich wydarzeń bywa rozmaita. Mogą się pojawiać z przypadku (i tym się już trochę zajmowaliśmy), ale bywają też zamierzone, nic nie tracąc przez to ze swojej niepowszedniości; procesja Bożego Ciała gromadzi tłumy wiernych, ale prócz wiernych także widzów, którzy po prostu przypatrują się drugiemu biegunowi, wyróżniającemu się przez swoją wyszukaną niepowszedniość. A więc i to zjawisko ma właściwości układu „S”, choć jest zamierzone, ma zaplanowany początek i przebieg.

Tu na wszelki wypadek drobna uwaga. Nigdy nie należy mówić, że coś „jest” układem „S”. W moim rozumieniu pojęcie układu nie zamyka w sobie całej natury jakiegoś zjawiska, lecz tylko niektóre jego właściwości. Jest rzeczą oczywistą, że zjawiska bardzo różne co do swojego charakteru i doniosłości mogą mieć pewne właściwości wspólne. I właśnie takich właściwości w tej chwili szukamy, zresztą tylko po to, by stwierdzić, jakie obszary życia publicznego sprzyjają powstawaniu układu „S”.

Myślę, że można rozróżnić cztery obszary tego rodzaju, dające się uszeregować na tej samej skali, jeśli na początku każdej analizy będziemy sobie zadawali to samo pytanie: co przeważa w genezie wydarzeń, przypadek czy zamiar? Tam, gdzie wszystko się stało zależne od przypadku, bo ziemia się trzęsie pod nogami, nie może powstać układ „S”. W dalszych partiach mojego wykładu będę Panią próbował przekonać, że i tam, gdzie ludzie zupełnie usiłują wykluczyć działanie przypadku, układ „S” źle się miewa i w końcu ulega zniszczeniu. Czyżby wynikało z tego, że zazwyczaj pojawia się tam, gdzie panuje jakaś mieszanina przypadku i zamiaru? Niedawno temu w naszym kraju lew groźnie pokaleczył znakomitą treserkę na oczach licznych widzów. Zaszło coś nieprzewidzianego (nie pamiętam już dokładnie co), lew się zdenerwował

i o mało nie zjadł kobiety, z którą był zaprzyjaźniony. Gdziekolwiek pojawia się układ „S”, grozi mu każdej chwili takie zakłócenie. Inaczej mówiąc: w praktyce nie napotykamy panowania zamiaru. Ale sam napisałem, że oczywista może być przewaga zamiaru nad przypadkiem.

Jeśli będziemy obserwowali jej stopniowy wzrost, rozróżnimy, jak już napisałem, cztery obszary zjawisk.

A. Obszar katastrofy, ale zwykłej, jeśli przez to rozumieć załamanie jakichś urządzeń stworzonych przez człowieka dla dobra ludzi, a w każdym razie na ich użytek. W praktyce ośrodkiem zainteresowania będzie tutaj ratunek niesiony ofierze ślepego losu.

B. Obszar walki, czyli wyzwania losu. Tu już zaczyna się celowe wywoływanie układu „S”.

C. Obszar działań mających na celu utrzymywanie równowagi w życiu społecznym, czyli kształtowanie naszego losu. Tu widzę pewne przejawy sprawowania władzy i wymiaru sprawiedliwości odznaczające się poszukiwaną przez nas właściwością. (Proszę pomyśleć o posiedzeniu parlamentu, o sesji sądowej.) Ale widzę tu także interesujące dla nas formy zbiorowej rozrywki, wypoczynku. W ogóle jest to chyba obszar największej różnorodności.

D. Obszar obrzędów, przede wszystkim magicznych i religijnych, czyli zaklinania losu. Tu układ „S” może już ulegać zachwianiu w jednym i tym samym obrzędzie. Ale jest jeszcze możliwy.

Dopiero na prawo od tego obszaru pojawia się siła, która go niszczy. Jest nią, o ile dobrze widzę ten problem, wspólne pielęgnowanie jakiejś doniosłej tajemnicy, odsłanianej coraz to nowym członkom zbiorowości, ale nie wszystkim i tylko w drodze wtajemniczenia, np. przez inicjację młodzieńców w życie plemienia. Albo w tajemnych obrzędach eleuzyjskich. Albo w kulcie Mitry. Albo w wolnomularstwie.

Tak jak na lewym brzegu naszej skali, tak i tu mamy do czynienia z niebywałym spotęgowaniem cech, po których zwykliśmy poznawać obecność i funkcjonowanie układu „S”. Od razu narzuca się wspaniałe rozwinięta biegunowość, przez samo wyróżnienie czarownika, kapłana, wielkiego mistrza.

Widzimy też tak ciekawe dla nas pobudzanie zainteresowania połączone z umiejętnym wzmaganiem fascynacji: przez stopniowe odsłanianie sekretu, przez niezwykłość wydarzeń, przez zastosowanie maski, wyjątkowego stroju, muzyki, tańca, odurzających woni, przez zadawanie bólu.

Bardzo dobrze, ale moim zdaniem tu już nie ma widzów. Tu wszyscy czynnie uczestniczą w wydarzeniach i są do tego zobowiązani, bo tylko pod tym warunkiem, że będą czynnie uczestniczyć, zostali wpuszczeni. Przypatrywanie się, wolne od tego obowiązku, jest tu niedopuszczalne. (A śmiać, którego by to skusiło, naraża się w pewnych wypadkach na śmierć, jak np. w społeczeństwie plemiennym.)

Proszę jeszcze raz pomyśleć o mszy katolickiej. Wchodzimy do kościoła i zastajemy tu wiernych, którzy uczestniczą we wszystkich praktykach katolickich. Ale są i wierni, którzy uczestniczą tylko w niektórych. A ponadto mamy jeszcze zwykłych widzów, którzy przyszli sobie popatrzeć i albo decydują się zostać, bo ich coś zafrapowało, albo sobie idą.

Ta okoliczność wydaje mi się niezmiernie ważna, bo o widzu jeszcze to potrafię powiedzieć, że nie ma on moralnego obowiązku ani w ogóle żadnego obowiązku trwania na swoim biegunie i może sobie patrzeć, ale nie musi. Kościół katolicki toleruje obecność takiego widza. Dlatego na mszy możliwy jest układ „S”. Dopiero tam, gdzie każdy podlega przymusowi czynnego uczestnictwa, choćby nawet w następstwie własnego przyzwolenia, udzielonego z najszlachetniejszych pobudek, układ „S” ulega zniszczeniu, ponieważ biegunowość okazuje się pozorna. Więcej nawet, powiedziałbym, zwodnicza, bo zamiast rozstępu, który był jednym ze źródeł napięcia w naszym pierwszym przykładzie, mamy tutaj poczucie całkowitej łączności i zupełnie inne zachowania. Tutaj nie wystarczy przeżywać, tu każdy musi coś robić. Jest podział zadań, ale nikt nie może być bezczynny. Nie wolno być bezczynnym.

A więc można powiedzieć, że na lewym krańcu naszej skali układ „S” *j e s z c z e* nie był możliwy, ponieważ pas bezpieczeństwa nadmiernie się rozszerzał. A tu jest *j u ż* niemożli-

wy, ponieważ pas bezpieczeństwa nadmiernie się kurczy, przez zespolenie biegunów.

Z czego by wynikało, że cała strefa przyjazna układowi „S” jest strefą dobrowolnej jawności. I tak mi się też wydaje.

LIST V

Mam dużo roboty, ale prawdę mówiąc spodziewałem się tego. Może umówimy się tak, że najpierw spełnię Pani żądania, a dopiero potem spróbuję odpowiedzieć na zarzuty.

Na początek żąda Pani wyjaśnienia, jakie walki mam na myśli, czy tylko sportowe. Otóż nie tylko. Mnóstwo rozmaitych walk przyczyniało się już i nadal przyczynia do powstawania układu „S”. Nawet bitwy miewają swoich widzów. Leopold Marschak, warszawski dziennikarz, pisze w swoich wspomnieniach o zamachu stanu dokonanym przez Piłsudskiego w maju 1926 roku. Chyba drugiego dnia walk Marschak znalazł się, jak twierdzi, w pobliżu natarcia wojsk rządowych, które posuwały się ulicą Nowy Świat w kierunku Krakowskiego Przedmieścia, trafiając na opór oddziałów Piłsudskiego w pobliżu Alei Jerozolimskich. „Wbiegłem zdyszany do «Gastronomii» — była to wówczas popularna restauracja na samym narożniku, naprzeciwko «Udziałowej», z olbrzymim oszklonym tarasem wychodzącym na Aleje. Stałem w progu i mimo całego tragizmu sytuacji parsknąłem śmiechem. Oto przy kilku zestawionych razem stolikach siedziała, popijając piwo, koniak i kawę, gromada straceńców, uważnie obserwujących akcję bojową toczącą się na ich oczach — tuż za szybą, która nie była przecież kuloodporna. Straceńcami byli warszawscy dziennikarze, którzy powitali mnie chóralnym okrzykiem: «Jeszcze jeden do baterii!» — posadzili przy stole, skłoniła na kelnera, który zresztą niósł już kieliszek i kawę, i zaczęli wypytywać, skąd wracam i co widziałem po drodze.” Dalej autor opisuje przeciwnatarcie Piłsudczyków, oglądane

już z tej łoży. Jeśli Pani sobie życzy, przytoczę więcej takich opisów. Pamiętam z Długosza, że i bitwie pod Grunwaldem przyglądali się okoliczni mieszkańcy powchodziwszy na drzewa.

Ma się rozumieć, że bitwa albo ma widzów, albo nie, tak jak katastrofa. A jeśli na tych dwóch obszarach widzowie w ogóle się pojawiają, są niepotrzebni, zwykle niepożądani, często odpędzani. Lekarz udziela rannemu pierwszej pomocy, nie troszcząc się o naszą obecność, a pan milicjant strofuje nas („Proszę nie przeszkadzać”) lub zgłoła stara się nas oddalić. Osoby tworzące drugi biegun zwracają się ku sobie, nie ku widzom.

Takie czynności nazywam zamkniętymi, w przeciwieństwie do otwartych, które bywają znamienne dla drugiej odmiany układu „S”. Ta pojawia się zwykle w trzecim i czwartym obszarze naszej skali. Władca zaprzyjaźnionego kraju przybył w odwiedziny do naszego miasta i jedzie teraz w uroczystym orszaku pozdrawiany przez wiwatujące tłumy. Układ „S” funkcjonuje bez zarzutu, bieguny są wyraźnie zróżnicowane, kompetentni funkcjonariusze pilnują tego, żeby nie skurczył się zanadto pas bezpieczeństwa. Ale czynności mają inny charakter niż w pierwszej odmianie. Dostojny gość sam zwraca się ku widzom, uśmiecha się do nich, kiwa ręką. Od widzów oczekuje się, żeby dawali wyraz swojej radości połączonej z uszanowaniem. A więc w tym przykładzie widzowie są potrzebni. Bez nich całe przedsięwzięcie byłoby bez sensu. Ktoś powiedział mi kąśliwie o tym przykładzie, że jest naciągany, bo nie zawsze takim powitaniom towarzyszy fascynacja, której przypisuję przecież wielkie znaczenie. Jest to uwaga zupełnie na miejscu, ale mam na nią odpowiedź. Przecież wiemy, że w historii pojawiają się od czasu do czasu władcy uwielbiani przez lud i że takich lud chce koniecznie widzieć na własne oczy, nawet dotknąć. Wielu wierzyło, że dotknięcie św. Ludwika uzdrowia. A więc możemy z czystym sumieniem twierdzić, że i takie zjawiska powodują powstanie układu „S”; pięknie rozwiniętego, mianowicie w odmianie, którą cechują czynności otwarte. A że zdarzają się w historii karykatury takich wjazdów, to przecież w niczym wymowy naszych obserwacji nie zakłóca.

Wnioski. Można wyróżnić cztery obszary przejawów życia publicznego przyjaznych powstawaniu układu „S”. Ale odmiany samego układu są chyba mniej liczne, bo najważniejsze wydają się dwie.

P i e r w s z a. Przedmiotem zainteresowania może być każdy, wbrew własnej woli, każdej chwili i całkowicie dla wszystkich nieoczekiwanie. Widzowie mogą się tu pojawiać albo i nie, a jeśli się pojawiają, są niepotrzebni, bo charakter czynności jest zamknięty. Widownia tworzy się spontanicznie i może być w stanie zagrożenia.

D r u g a. Przedmiotem zainteresowania są osoby już przed powstaniem układu „S” wyróżniające się, np. z racji swojego udziału w sprawowaniu władzy, przez ogół do tego powołane, wybrane, namaszczone. Jak w każdym układzie „S”, jakieś niepowседневne wydarzenia czynią te osoby dodatkowo godnymi widzenia dla innych. Ale tym razem obecność widzów jest pożądana, czasami konieczna, początek wydarzeń bywa dokładnie zaplanowany, a przebieg miewa drobiazgowo ustalony, drukowany program. W tej odmianie ważne bywa stosowanie się do tradycji, postępowanie „tak jak zawsze”. Specjalnie powołane do tego osoby starają się zabezpieczyć oba bieguny zarówno od złočyńcy, jak od nieszczęśliwego wypadku. Widownia bywa starannie zorganizowana, miewa sektory, a między nimi i takie, w których widzowie się dobrze znają.

Ale zdarza się, że każda z tych dwóch odmian przybiera jeszcze szczególną postać zasługującą na naszą uwagę, mianowicie wtedy, gdy charakter czynności jest z natury swojej zamknięty, a mimo to przyglądanie się im staje się pożądane. Klasycznym przykładem wydaje mi się sesja sądowa. Może się odbyć przy drzwiach zamkniętych. Wyrok będzie prawomocny. Jeśli zaś jest publiczna, sędzia może usunąć publiczność, gdy zachowuje się niesforemie. Widzowie nie są potrzebni, by sąd mógł rozpoznać sprawę i wydać wyrok. Czynności wydają się nam zamknięte — w znaczeniu, które tym słowom nadaliśmy. — bo wszystkie osoby wzbudzające nasze zainteresowanie zwracają się ku sobie. A jednak zarówno ustawy, jak i poczucie sprawiedliwości oczekują z dawien dawna publicznego sąđenja, co znajduje wyraz nawet w architekturze

sądowniczej; sale sądowe mają swoje widownie. Podobne wyniki otrzymamy analizując mecz piłki nożnej. I tu piłkarze zwracają się ku sobie, nie ku publiczności, boć w końcu chodzi o to, żeby jedni strzelili gola drugim. A jednak dziś mecz piłki nożnej bez publiczności jest zjawiskiem rzadkim, marginesowym. (Może być zabawą chłopców.) Mecz, który godzimy się tak nazwać w języku potocznym, miewa olbrzymią publiczność. Co więcej, obecność publiczności jest przewidziana i wkalkulowana z uwagi na zjawisko dopingu. A więc tylko pozornie piłkarze sami tu sobie wystarczają. W rzeczywistości publiczność jest im do tego potrzebna, by mogli odnieść sukces. Z uwagi na tę okoliczność przyznaje się jej pewne prawa. Ale z uwagi na charakter czynności pilnuje się, by tych praw nie przekraczała. Czasem się zdarza, że trzeba to ująć w przypisy. Kiedy indziej wystarcza obyczaj. A ilekroć do tego dochodzi, że publiczność bywa zapraszana do przyglądania się czynnościom, które z natury swojej mają charakter zamknięty, można i warto moim zdaniem mówić o czynnościach pozornie zamkniętych. (Pozornie; bo w rzeczywistości mamy tu zwykle do czynienia z jakimś apelem do widzów, milczącym, ale obu stronom wiadomym i przez obie akceptowanym, co może być nawet podkreślane — zwykle przez jedną stronę — w sposób hałaśliwy.)

I może jeszcze dwie obserwacje. Czynności pozornie zamknięte są wywoływane celowo. Mogą apelować do cichego zachowania widzów. Mają jednak zdolność wywoływania silnych, nawet gwałtownych przeżyć.

Obserwacja druga. Jakiegokolwiek byłoby zachowanie widzów, nigdy nie trzeba mówić o ich biernej obecności, bo czegoś takiego w ogóle nie ma.

Nie można być jednocześnie widzem i współtwórcą wydarzeń spektaklogennych. Udany happening łudzi nas taką możliwością, udaje wywoływanie układu „S”, a w rzeczywistości go burzy. A więc mimo zasług, jakie należy mu przyznać, musimy go wyłączyć z naszych analiz, bo współdziałanie w zakres naszych rozważań nie wchodzi.

Wchodzi natomiast uczestnictwo, które nie musi polegać na współdziałaniu. Ktokolwiek staje się widzem, zaczyna uczest-

niczyć w wydarzeniach, po pierwsze przez swoją obecność, a po drugie przez swoje reakcje. A jeśli będą to reakcje bardzo intensywne, przyczynią się do podtrzymania układu „S” o wiele skuteczniej, niż by to mogły sprawić jakiegokolwiek inne formy działania.

Jednocześnie powinniśmy mieć uwagę zwróconą na fakt, że reakcje mogą być bardzo różne nie tylko w zależności od temperamentu widza i doraźnych okoliczności, ale także w zależności od charakteru wydarzeń. Ta druga zależność sprawia, że jesteśmy w stanie rozróżniać reakcje typowe, w czym bardzo użyteczna bywa klasyfikacja czynności wzbudzających zainteresowanie widza.

Wśród tych jeszcze raz pozwalam sobie polecić uwadze Pani czynności pozornie zamknięte.

LIST VI

Chętnie przyjmuję Pani propozycję, żeby ten list w całości poświęcić na powtórkę. Oczywiście będzie to taka powtórka, podczas której rozpatruje się również addenda et corrigenda. Kolejność zagadnień biorę z Pani listu.

Z j a w i s k o. W swoim liście zastanawia się Pani, czy układ rozpraszający w ogóle występuje, i rozpatruje Pani tę kwestię na przykładzie, który podałem. Otóż gotowa się Pani z tym zgodzić, że poszczególne pary czy rodziny rade by na plaży pozostawać jak najdalej jedno od drugich. W praktyce jednak siedzą sobie na głowie. „To się u nas nazywa patelnia” — pisze Pani. Proszę sobie wyobrazić, że u nas to też się nazywa patelnia i też się ludzie śmieją z takiego odpoczywania w tłoku. A jednak w tym tłoku jakoś się udaje właścicielom poszczególnych grajdołów bronić swojej suwerenności i to mnie właśnie ciekawi. Ponieważ jednak nie chcę być głośłowny, proponuję Pani przyjazd do Warszawy. A kiedy Pani przyjedzie do Warszawy, zaprowadzę Panią na wielką

łąkę położoną u podnóża skarpy, na której zbudowano dzielnicę Nowe Miasto. Jest to miejsce zaciszne, odludne, a do Wisły stąd parę kroków. Tu w każdy upalny dzień może Pani zobaczyć mnóstwo ludzi obojga płci opalających się na trawie lub na leżakach w stanie doskonałego rozproszenia. Na żądanie gotów jestem podać Pani wiele innych przykładów tego rodzaju. To znaczy takich, w których będzie Pani miała wspólnotę miejsca i celu, ale usytuowanie przybyłych inne niż w układzie skupiającym. Bardzo ważną cechą będzie teraz zagwarantowanie jednostkom lub małym grupkom pewnego dystansu wobec reszty, poszukiwanego z potrzeby komfortu, z poczucia przyzwoitości bądź z musu. Te pobudki działania występują w układach rozpraszających najczęściej. Nie sądzę jednak, żeby się warto dalej nad nimi rozwodzić, ponieważ dla nas jedynie ważny jest układ skupiający.

W drugiej części swojego listu zajmuje się Pani układem „S”. Wszystkie analizy zaczęliśmy od takiego przykładu, w którym widzowie otaczają osobę będącą przedmiotem ich zainteresowania. Nie jest to cechą konstytutywną tego układu? — pyta Pani. Ma się rozumieć, że nie. Wzajemne położenie biegunów względem siebie bywa w tym układzie bardzo różnorodne. Zdarza się, że jeden biegun jest ruchomy i nawet w całości defiluje przed widzami, jak w rozpatrywanym już przez nas uroczystym wjeździe do miasta. Może być tak, że układ „S” zmusi nas do zadzierania głów, bo drugi biegun będzie bujał w powietrzu, np. na popisie lotniczym, albo każe nam patrzeć w dół, bo pływaczki utworzyły właśnie na wodzie ze swoich ciał koronę kwiatu. Zdarza się, że osoby przykuwające naszą uwagę pojawiają się w miejscu specjalnie na to przeznaczonym, którego nie wolno im przekroczyć, w nienaruszalnej liczbie, z numerami na plecach albo na piersiach, ale bywa i tak, że kłębią się w miejscu, w którym żadnego nadzwyczajnego widoku się nie spodziewaliśmy. Mogą to być osoby odprawiające jakąś codzienną, a mimo to niepowседневną ceremonię w tym samym miejscu, jak gwardia królewska każdego dnia w południe przed pałacem Buckingham. Albo też tworzące konfiguracje stosunkowo rzadkie, jak na Defiladzie Tysiąclecia w Warszawie. Układ „S” to wszystko wytrzy-

ma. Chcę przez to powiedzieć, że mimo całej różnorodności zachowa swoją identyczność, jeśli spełnione będą podstawowe warunki, przede wszystkim biegunowość wywołana przez całą serię wydarzeń niepowszednich.

Przykład, w którym msza katolicka ma widzów i dzięki temu zachowuje cechy układu „S”, nazywa Pani delikatnym. „Jest on przede wszystkim kruchy, tak kruchy — pisze Pani — że każdej chwili może odpaść od naszej skali.” Zgadzam się z tym. Ale na poparcie twierdzenia, że w tym kręgu zjawisk w ogóle występuje układ „S”, od razu rzucam Pani przykład zaobserwowany przed chwilą. Przed wielkim, bardzo pojemnym kościołem jest spory teren przykościelny, położony nieco niżej od ulicy, z obu chodników doskonale widoczny, a nie należący już do chodnika. Z kościoła wychodzi młoda para i tu właśnie, w tym zagłębieniu, odbiera życzenia, czemu przyglądają się i ci, co czekają w kolejce, i ci, co znaleźli się przypadkowo w pobliżu. „Jaki piękny chłopiec”, „Jakie koronki”, „W welonie” — słyszę dokoła. Młoda para zostaje obrzucona drobnymi monetami, które musi wybierać; dostaje kwiaty. Wiem, co można temu przykładowi zarzucić: że jest wprawdzie wyrazisty, ale wzięty sprzed progu kościoła. Otóż to właśnie wydaje mi się godne uwagi, bo choć jesteśmy tu już po laickiej stronie życia, promieniowanie obrzędu religijnego jeszcze tu sięga; przykład jest zdecydowanie pograniczny, a to wydaje mi się znamienne dla pojawiania się układu „S” na tym obszarze zjawisk. Zresztą do tej kwestii jeszcze wrócimy, jeśli Pani pozwoli.

S k a l a. W moich listach, pisze pani, różróżnia się przeżycia i zachowania. W jednym liście znalazła Pani twierdzenie, że dla badacza układu „S” rozstrzygająca jest obserwacja zachowań. Jednocześnie wciąż się analizuje przeżycia widzów. Czy należy to tak rozumieć — pyta Pani — że klasyfikować winniśmy zachowania, jednakże pamiętając o tym, że pewien typ zachowań wynika z przeżyć ludzkich, które stawiają wszelkim klasyfikacjom większy opór? Ale jednak dają się rozróżnić? Otóż w moich intencjach rzecz ma się właśnie tak, jak Pani pisze. Analiza przeżyć ludzkich wydaje mi się na gruncie dzisiejszej nauki przedsięwzięciem ryzykownym,

choćby z uwagi na liczbę szkół psychologicznych, zwalczających się nawzajem, i dlatego wychodzić chciałbym od zachowań łatwiej poddających się klasyfikacji socjologicznej jako bezpieczniejszej. Ale zupełnie się przez to analizy przeżyć pozbywać nie zamierzam, gdyż całe badania stałyby się wówczas nonsensowne. (Humanistyka, która całkowicie wyrzeka się analizowania ludzkich przeżyć, jest nonsensem.)

Rozróżnienie czterech obszarów wydaje się Pani celowe, a wyniki tego rozróżnienia traktuje Pani jako interesujące. Od siebie dodaje Pani, że kierunek od lewa do prawa, zreferowany w moich listach, to chyba kierunek od grozy do uspokojenia. (Wbrew temu, co napisałem w jednym z moich listów, że cała strefa przyjazna układowi „S” jest strefą niepokoju.) Zastanawia się Pani nawet nad pytaniem czy stopniowe oddalanie się od archipelagu grozy — które Pani dostrzega — nie łączy się przypadkiem ze wzrastającym udziałem słowa. Najbardziej przerażający bywa niemy widok. I w reakcjach tłumy skrajne przerażenie może być właśnie nieme. Wie o tym język potoczny, bo pozwala mówić o tłumie oniemiałym ze strachu. A najbardziej może człowieka uspokoić ludzka mowa, i przykłady nacechowane takimi możliwościami dostrzega Pani na prawym krańcu naszej skali.

Bardzo Pani dziękuję za tę obserwację. Sam nie zauważyłem takiej interpretacji szeregowania zjawisk w tej skali. Widzę, że moja uwaga na temat strefy niepokoju wymaga pewnego wycieniowania. Nie mogę jednak zupełnie wycofać się z mojego twierdzenia, bo to, co Pani zdaje się traktować jako właściwości poszczególnych obszarów, w rzeczywistości jest chyba tylko przejawem zmieniających się, a jeszcze dokładniej mówiąc rozszerzających się możliwości. Na lewym brzegu skali, w obszarze katastrofy, repertuar możliwości — gdy chodzi o przeżycia widzów — jest mały. (Choć większy, niż by to wynikało z moich poprzednich listów; większość katastrof budzi grozę, ale bywają też śmieszne katastrofy.) A co do prawego krańca skali, prawdą jest, że mamy tutaj do czynienia ze zjawiskami, które wyzwalają człowieka z niepokoju. Muszę również przyznać, że towarzyszy temu większy niż w poprzednich odcinkach skali udział mowy, zgodnie z tym,

co Pani pisze. Nie tyczy to jednak całych obszarów. I w III, i w IV obszarze występują zjawiska, o jakie Pani chodzi, ale obok nich występują i inne. Proszę pomyśleć o przemówieniach, które Hitler wygłaszał na kongresach NSDAP. Miały one przecież wszelkie cechy układu „S”, reżyserowane przez Leni Riefenstahl, wygłaszane wieczorem w specjalnym oświetleniu, i w ogóle w oprawie potęgującej fascynację tłumów, zalewały ludzi słowami, a przecież wcale nie wyzwalały Niemców z niepokoju i wcale nie miały takiego zadania. Przeciwnie, podsycaly napiętności. Ale rzecz wydaje mi się tak ważna, że zaraz po tym przykładzie mam ochotę przytoczyć drugi, ilustrujący słuszność Pani obserwacji. Tym razem myślę o pewnym księdzu, który zwrócił uwagę Warszawy niespotykanym dotychczas rodzajem kazań. Składają się one nieraz z kilku zdań, po których następuje długie milczenie. W całym kościele nastaje wówczas cisza jak makiem zasiał i czuje się, że wszyscy w skupieniu rozważają to, co przed chwilą usłyszeli. A więc warto i to dodać w sprawie udziału słów, że nie chodzi tu o ilość; chodzi o jakość. Oddziaływanie, które Panią zainteresowało, może występować po zastosowaniu małej dawki, jeśli udziela jej człowiek rzeczywiście szukający pokoju, podczas gdy potok przechwałek i pogroźek wyrzucanych przez politycznego przywódcę będzie oddziaływał w przeciwnym kierunku. Wnioski: uważam, że Pani obserwacja jest kapitalna, ale po modyfikacjach, których potrzebę przedstawiłem, trzeba by chyba rzecz tak postawić, że w naszej skali, jeśli przebywać ją od lewa do prawa, zwiększa się różnorodność oddziaływania, od bardzo małej na lewym krańcu (gdzie najczęściej panuje groza) do nieporównanie większej po prawej stronie, gdzie może także pojawiać się szerzenie wewnętrznego pokoju, czemu zwykło towarzyszyć wypowiedzianie słów wielkiej wagi. (Bo waga słów wydaje mi się tu ważniejsza od ich ilości.) Czy Pani przystaje na takie podsumowanie?

Bez wyciągania z tego wniosków zatrzymuje się Pani nad tym, co nazywa Pani „nieostrością” konturów. Próba wyodrębnienia układu „S” ze wszystkich zjawisk, jakie w naszym życiu napotykamy, wydaje się Pani pożyteczna, ale i ryzykowna, także przez to, że przykłady bezspornie zasługujące na rozpa-

trzenie mają różnorodną wyrazistość (by się odwołać do słowa, które znajduje Pani w moich listach). Zgadzam się z Panią całkowicie. Myślę, że w naturze układu „S” tkwi pewna płynność, lecz żeby się do niej dostosować, żeby maksymalnie bronić się przed naciąganiem — to jest bodaj główne niebezpieczeństwo w szeregowaniu bardzo płynnych przykładów — staram się unikać podziałów rozłącznych, gdy tylko mogę, na korzyść stopniowania. Postępując w ten sposób przedstawiłem Pani próbę rozróżnienia najważniejszych odmian układu „S”.

W całości moja propozycja wydaje się Pani do przyjęcia, dyskutujemy tylko szczegóły. A skoro tak, chciałbym jeszcze sam dla porządku stwierdzić, że widzę pewien ruch odbywający się i wzdłuż skali, i na boki, jeśli tak można powiedzieć. Wzdłuż skali, bo zjawisko może zmienić miejsce; zabójstwo Kennedy’ego przekształca uroczysty wjazd prezydenta w katastrofę pełną grozy, jedna odmiana naszego układu ustępuje drugiej bez zmiany osób. Innego rodzaju przesunięcie może nastąpić w wyniku długiej ewolucji historycznej. W swoim liście słusznie Pani przypomina, że w pierwszych wiekach msza katolicka była obrzędem tajemnym, a do zarządu gminy chrześcijańskiej należeli wówczas „ostiarusze” pilnujący u wejścia, by nie dostał się do wnętrza nikt niepowołany. A więc wtedy msza znajdowała się poza strefą widzów? Wśród innych wymienionych przeze mnie obrzędów niszczących układ „S”? Tak sędzę. Ewolucja historyczna może wywoływać przesunięcia tego rodzaju. Jeszcze inny ruch — „na boki” — widzę wtedy, kiedy słabną podstawowe cechy naszego układu, gdy biegun przykuwający naszą uwagę ma za mało siły lub gdy z innego powodu brakuje widzów; wówczas poszczególne przejawy jakiegoś zjawiska odpadają — wedle Pani trafnego określenia — od naszej skali.

M e t o d a. Pod sam koniec pisze Pani o metodzie. Przyznaje Pani, że zgodnie z zapowiedzią staram się opisywać zjawiska. A opisując — dodaje Pani od siebie — staram się unikać oceny. Potwierdzam to z naciskiem. Fakt, że jakieś przykłady umieszczam w takim lub innym miejscu mojej skali lub nawet poza tą skalą, nie wynika z ich wartościowania ani nie

wyraża żadnej oceny, łączy się jedynie z próbą zrozumienia tego, co powinniśmy zrozumieć, żeby pójść dalej. Później, kiedy dojdziemy do pojęcia widowiska, nie da się już moim zdaniem całkowicie uniknąć oceniania zjawisk. Ale na rozpatrzenie tej kwestii mamy jeszcze trochę czasu.

Dokonując ogólnego bilansu widzi Pani, poza szkicowością pojęcia „układ”, jeszcze jedną groźną ułomność w moim rozumowaniu, a mianowicie dość arbitralną definicję pojęcia „widz”. Język potoczny zezwala na takie rozumienie słowa „widz”, jakie znajduje Pani w moich listach, ale dopuszcza także inne. W ogóle zachowuje się dość swobodnie wobec znaczenia tego słowa. Prawda! Sam to widzę i z żalem przyznaję się do pewnej samowoli. Moim ideałem jest zgodność terminologii naukowej z językiem potocznym. Rzeczy, które ma humanista do powiedzenia czytelnikom, powinny się dać opowiedzieć w języku potocznym, m.in. dlatego, że ułatwia to społeczną kontrolę naszych procedurów, a pośród kontrolerów dopuszcza także do głosu zdrowy rozsądek. (Tak niebacznie dzisiaj w piśmiennictwie naukowym poniewierany.) Niestety, nie zawsze jest to możliwe w całej rozciągłości. Nauka może się obywać bez stosowania żargonu. Ale musi pilnować pewnej ścisłości terminów, co w praktyce osiąga się dwojako: albo przez tworzenie zupełnie nowych słów, albo przez uściślanie słowa, które bierzemy z języka potocznego. Czasami prowadzi to do dylematów. Ale przecież nie wszystkie dylematy powinny być pokonywane od razu. Zostawmy też coś dla naszych następców.

Swego czasu zajmowałem się różnymi przejawami Romantyzmu w życiu Europy. Upodobania romantycznych poetów kazały mi się zainteresować megalitami. Otóż zapamiętałem z ówczesnych lektur opis zdumienia, jakie opanowało badaczy angielskich w Stonehenge, gdy w trakcie wykopalisk znaleźli na znacznej głębokości butelkę brandy pochodzącą najoczywiściej z XVIII wieku, a wmieszaną w zabytki epoki kamiennej. Ochłoniąwszy z wrażenia, uczeni znaleźli przekonywające wyjaśnienie tej zagadki. Zanim powstała dzisiejsza, zawodowa archeologia, buszowali w ziemi amatorzy zwani dziś starożytnikami. Bywali tacy i w Stonehenge. Najwidoczniej znaleźli się

między nimi obywatel, który miał dosyć rozumu, aby przewidzieć, że tak duże i tak niepospolicie ustawione kamienie długo jeszcze będą intrygowały bliźnich, a zamiast się mądrzyć przed nimi, wołał zostawić im coś na rozgrzewkę.

SYSTEMATYKA WIDOWISK

LIST VII

Wypadki, które przerwały naszą korespondencję, skądinąd pożałowania godne, zaszły w najstosowniejszym dla nas momencie. Kiedy życie ogłosiło pauzę, mieliśmy już przerobioną kwestię układu „S”. Teraz, po pauzie, możemy się wziąć do części drugiej, a więc do widowiska. Zaczynamy od definicji, najkrótszej, na jaką mnie stać.

Widowisko to taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności, z zastosowaniem układu „S”.

Moim zdaniem człowiek nauczył się wywoływać układ „S”, który w swej najczystszej postaci jest zjawiskiem powstałym przez przypadek. Dlatego w pierwszym liście napisałem, że widowisko jest w moich oczach niezwykle budowlą skonstruowaną z budulca całkiem zwykłego a nawet pospolitego. (Bo w porównaniu z widowiskiem układ „S” jest zjawiskiem występującym znacznie częściej, a w wielkim mieście wręcz pospolitym.)

Każde widowisko działa dzięki zastosowaniu układu „S”. Nie każdy układ „S” prowadzi do powstania widowiska.

Dlatego też w rozległej skali, którą zbudowaliśmy w pierwszej części, fenomen widowiska zajmuje niewiele miejsca: trochę w II obszarze, trochę w III i koniec. Łatwo zauważyć, jak bardzo organizatorzy widowisk pragnęli i nadal pragną zapewnić swoim widzom doznawanie emocji znamiennych dla I obszaru, dla katastrofy. Powiedzmy, że nie bez powodzenia. Ale bez całkowitego powodzenia, bo nie można celowo wywołać wszystkich konsekwencji przypadku. Zdarza się, że widowisko wkalkulowuje w przebieg wydarzeń pewien udział przypadku, a z reguły bywa narażone na jego niespodziane i destrukcyjne oddziaływanie. Natomiast nie jest w stanie

odtworzyć, choć nieraz bardzo tego pragnie, wszystkich właściwości zbiegowiska, tak jak nie jest w stanie odtworzyć wszystkich właściwości obrzędu.

Jest skazane na sztuczność, co w największej mierze zdaje się wynikać z chęci wzbudzenia naszego podziwu. To chyba jedna z niewielu cech, jakie wykrywamy w całej jego historii i we wszystkich jego odmianach. Zdarza się, że nasz podziw bywa manifestacyjnie lekceważony lub że się w jakiś sposób ogranicza jego przejawy. Średniowieczny rycerz nie chce pieniędzy wstępując w szranki. Teatr Laboratorium bierze pieniądze za wstęp, ale prosi, żeby nie klaskać. A jednak podziwu oczekuje się od widzów w obu wypadkach. O Teatrze Laboratorium można by nawet powiedzieć, że tak niewrażliwy na oklaski, na sławę bywał nie mniej wrażliwy od średniowiecznego rycerza.

Gdziekolwiek pojawia się widowisko, ktoś próbuje przykuć naszą uwagę swoimi umiejętnościami. Nie tylko wrodzonymi właściwościami. A więc nie tylko urodą, siłą, temperamentem, uzdolnieniami (choć będą to teraz w polu naszego widzenia czynniki pierwszorzędne), lecz także jakąś specjalnością, zazwyczaj jedną tylko, popartą jakimś treningiem. Nawet striptizerka musi coś umieć i przed wstąpieniem na estradę tego się uczy. Jeśli nie potrafisz, nie pchaj się na afisz — powiadali nasi ojcowie.

Specjalności bywają w widowiskach różnorakie: walka, i to walka krwawa, jak niegdyś w spotkaniach gladiatorów czy w średniowiecznych turniejach, a po dziś dzień w walce byków; walka bezkrwawa, jak w dzisiejszych zawodach sportowych; różne przejawy zwinności, omamienia, tresury; wrodzona niektórym ludziom, ale i starannie pielęgnowana zdolność rozśmieszania bliźnich; rozmaite przejawy uzdolnień poetyckich i śpiewaczych. I wreszcie, pojawiające się zwykle najpóźniej w rozwoju jakiejś cywilizacji, granie kogoś innego.

W pierwszym odruchu gotowi byśmy protestować przeciwko zestawianiu zapaśnika, piosenkarki, konferansjera i aktora. A jednak jest jeszcze — poza wymienionymi — czynnik wspólny w ich działalności a wart naszej uwagi, mianowicie ryzyko związane z samym apelowaniem do naszej ciekawości.

Wszyscy wyliczeni w tym liście specjaliści podejmują, zwracając się do nas, jakieś ryzyko, przeważnie duże: utraty życia, kalectwa, wstydu. Niektóre typy widowisk pochłaniają po dziś dzień mnóstwo ofiar śmiertelnych. Oto mistrzowie wyścigów samochodowych zmarli gwałtowną śmiercią na torze w ciągu jednego tylko dwudziestolecia po II wojnie światowej: Wolfgang von Trips (RFN), Jim Clark (Szkocja), Jackie Ickx (Belgia), Pedro Rodriguez (Meksyk), John Rindt (Austria), Joseph Siffert (Szwajcaria), Ignazio Giundi (Włochy), Jo Bonnier (Szwecja). Chyba nie potrzebuję dodawać, że amatorzy wyścigów samochodowych cenią sobie tę okoliczność i pozerają oczami zawodników, którzy każdej chwili mogą na ich oczach zginąć. Artyści teatru są mniej narażeni na takie niebezpieczeństwa, natomiast są ciągle narażeni na wstyd. Ten straszy, nawiasem mówiąc, wszystkich bohaterów boiska, areny, estrady, sceny, ekranu. Historia widowisk to historia lżenia, wyśmiewania, poniewierania zawodników i artystów. Tylko nieliczni stają się ulubieńcami publiczności.

Historia uczy, że nigdy nie brakowało śmiałków gotowych codziennie mierzyć się z niebezpieczeństwami, które tu wyliczyłem. Widujemy ich i dziś, wiemy, że bywają świadomi, a nawet żądni ryzyka, ale za ponoszenie go żądają od nas uznania. Może się zdarzyć, że z jakichś powodów sami traktują żądzę uznania jako wstydliwą, starając się ją ukryć albo i zataić. Nie zmienia to faktu, że bywa ona jednym z najpotężniejszych motorów urządzania widowisk wszelkich typów i wszystkich czasów.

Czy ta okoliczność wyklucza bliższy związek widowiska ze światem wartości? Pragnę od razu stwierdzić, że moim zdaniem taki związek jest możliwy. Nie leży on w naturze rzeczy i trzeba go za każdym razem na nowo wywalczać, żeby się mógł pojawić. Zdarzało się to już jednak wielokrotnie.

Jest to wszakże sprawa zawiła, wymagająca osobnego rozpatrzenia, i najchętniej zająłbym się nią dużo później, gdy weźmiemy się do obejrzenia całego świata widowisk.

LIST VIII

Przypuszczam, że Pani sugestie są słuszne. Nie da się zaprzeczyć, że Rzymianie czynili szeroki użytek ze słowa „spectaculum” i posługiwali się nim także wtedy, kiedy pisali o przykuwających uwagę widza zjawiskach natury. Prawdą jest chyba i to, że słowo „spectaculum” nie miało w ich ustach, a w każdym razie nie musiało mieć, zabarwienia lekceważącego. Do przykładów, które Pani przytoczyła na poparcie tej obserwacji, dołączyłbym jeszcze jeden z Wulgaty, zadziwiający, a nawet szokujący dzisiejszego czytelnika (Łk 23, 48).

Dziś w moim kraju dość ostro odróżnia się „widowisko” (spectaculum) od „przedstawienia” (repraesentatio). To pierwsze miewa dosyć szeroki zakres, ale nie bywa na ogół stosowane do oznaczania zjawisk szlachetniejszej natury. Sprawozdawca prasowy bez wahania napisze o „widowisku ulicznym”. Natomiast o teatrze zdaje się sądzić, że może być widowiskiem, ale nie musi. Dosyć często czytam w gazecie, że przedstawienie „ograniczyło się do wydobycia widowiskowych walorów sztuki”. A więc w odczuciu piszącego uległo pokusie, której można się było oprzeć.

Inne języki nowożytnie zachowują się, jak widzę, rozmaicie wobec tej kwestii. Dlatego też o definicji, którą przedłożyłem Pani w poprzednim liście, można powiedzieć, że się sprzeciwia dzisiejszej praktyce językowej nie tyle przez poszerzanie czy zwężanie zakresu, ile przez próbę jego ustalenia.

Nie jestem jednak odosobniony w takich próbach. Nie jestem pierwszy.

W rozprawie Tertuliana *O widowiskach* (*De spectaculis*), mamy właśnie taki dobór zjawisk — a więc zawody i popisy obok przedstawień — jaki znalazła Pani w moim liście. Autor,

zaliczany do Ojców Kościoła, żył, jak wiemy, na przełomie II i III wieku. Wyodrębnienie widowisk z wszelakich przejawów życia zbiorowego przedsięwziął dlatego, że wszystkie były w jego oczach skrajnie szkodliwe i wszystkie pragnął zniszczyć. Jego argumentacja — w połączeniu z jego autorytetem — wywarła zdaje się znaczny wpływ nie tylko na jego współczesnych. Wielu podejmowało później i rozwijało jego myśl. Dziś Kościół nie podziela stanowiska Tertuliana. W chwili gdy piszę te słowa, papieżem jest były aktor i dramatopisarz, życzliwie odnoszący się do widowisk różnego rodzaju. Wyrok Tertuliana mało kogo już dzisiaj obowiązuje.

Inaczej ma się sprawa jego analiz. Te zachowały trwałą doniosłość. Tertulian, co ciekawe, doskonale odróżnia obrzędy od widowisk. Obrzędów nie chce bynajmniej wyłączać z życia publicznego, pragnie tylko pogańskie zastąpić chrześcijańskimi. Widzi również, i czasem bardzo dobrze widzi, obrzędową genezę widowisk, np. w wypadku walki gladiatorów. Nie myli jednak widowiska, które się już z obrzędu wyłoniło i od niego uniezależniło, z samym obrzędem, który widowisku niegdyś dał życie. Jest to jedna z najciekawszych rzeczy u Tertuliana. Najwidoczniej sądzi on, że społeczeństwo może się obyć bez widowisk, gdyż nie jest to artykuł pierwszej potrzeby.

I w tym punkcie chyba ma rację. W trudnych sytuacjach społeczeństwo doskonale sobie daje radę bez widowisk, choćby do nich przedtem przywykło i znajdowało w nich upodobanie. Jest w nich coś luksusowego.

W historii zdarzało się już wielokrotnie, że wykazywały oczywistą użyteczność społeczną. Więcej nawet, sprzyjały pielęgnowaniu wartości. Nie leży to jednak w naturze rzeczy, jak się zdaje.

W naturze rzeczy widzę tutaj wywoływanie podziwu przez jakichś ryzykantów, lepiej czy gorzej do tego przygotowanych — ale z reguły wyspecjalizowanych — z punktu widzenia doraźnych potrzeb społeczeństwa mało użyteczne albo i nieużyteczne, co w moich oczach wcale fenomenu widowiska nie dyskwalifikuje.

Kto powiedział, że „nieużyteczne” musi znaczyć „nieszlachetne”?

LIST IX

Dziękuję za list, który po raz pierwszy w naszej korespondencji namawia do zwolnienia tempa. Szlachetne czy nieszlachetne — powiada Pani — to się jeszcze okaże. Na razie pilnujmy czystości pojęć i ścisłości terminów, zanim się zapuścimy w sedno sprawy, in the heart of the matter. A tu pozostaje jeszcze niejedno do wyjaśnienia. Dlaczego — pisze Pani — nawet nie zająknąłem się dotąd w moich listach na temat zwierząt i rzeczy? Można budować rozmaite definicje widowiska i ogarniać nimi rozmaite kategorie zjawisk. Czy można jednak — bez popadania w kolizję ze zdrowym rozsądkiem, który słusznie Pani zdaniem chwale — badać widowiska z pominięciem ogni sztucznych? A zwierzęta? W moich listach znalazła Pani wzmiankę o walce byków, która w istocie jest walką człowieka z bykiem. A to przecież nie wyczerpuje sprawy, bo bywały w historii występy samych tylko zwierząt popisujących się przed widownią złożoną z ludzi.

Prawda, bywały. Czy zna Pani pamiętnik Ilji Erenburga? Autor widział w Moskwie, w czasach rewolucji, przedstawienie odegrane dla dzieci przez same zwierzęta. Rzecz nosiła tytuł *Zające wszystkich krajów łączcie się!* „Pamiętam dobrze jego treść. Na początku zając podnosił drewnianą oprawę wielkiej książki, na której widniał napis «Kapitał», przerzucał kartki, potem przywoływał do siebie inne zające, było ich co najmniej dwadzieścia. W następnej odsłonie na scenie stała makieta pałacu; pilnowały go króliki z karabinami. Zza kulis wybiegały zające, pchając drewnianą armatkę; zające strzelały z armatki do królików i po odniesieniu zwycięstwa wznosiły nad pałacem czerwony sztandar. Kurtynę podnosił i opuszczał niedźwiadek w granatowej bluzie. Zachwyt dzieci był nie do opisania; blade i chudziutkie pokładały się ze śmiechu. A gdy spadała kurtyna, zające i króliki wybiegały na proscenium

i następowało owo zbratanie widzów z aktorami, o którym marzył inscenizator Zórz [tzn. Meyerhold].” Dzieci, jak się dowiadujemy, dostawały przy wejściu kawalki marchwi i mogły się zwracać do artystów z pełnymi rękami.

Zaciekawiony tym wszystkim, Erenburg zbadał dokładnie powstanie widowiska. Okazało się, że nie wymagało ono od wykonawców żadnych wyrzeczeń. Przeciwnie. Zając pilnie wertował *Kapitał*, ponieważ między kartami znajdował marchew. Także szarpnięcie linki przy odpaleniu działa było marchwiодajne. W czasie pracy reżyser ośmielał zające, np. udawał, że się ich boi.

Zapewne widzi Pani już, do czego zmierzam. Przedstawienie opisane przez Erenburga dobrze ilustruje możliwości, a poniekąd i zasługi zwierząt w historii widowisk. Jest jednak rzeczą jasną, że nigdy by nie powstało, gdyby nie największy przypuszczalnie treser wszystkich czasów. Nazywał się on Włodzimierz Durow, był człowiekiem pełnym fantazji, zwierzęta nie tylko znał, ale i kochał, i pewno dlatego był w stanie tresować i takie, które zazwyczaj tresurze się nie poddają, np. koty. Erenburg widział na własne oczy wyreżyserowane przez Durowa przedstawienie pt. *Konferencja pokojowa w Hadze*. Tym razem największym dziwowiskiem była zgoda, bo przy jednym stole siedzieli: wilk i kozioł, kot i szczur, lis i kogut, niedźwiedź i wieprz. „Durow wyjaśnił mi ze szczegółami — pisze Erenburg — jak przygotował tę scenę. Klatka w której siedział szczur, obwieszona była dzwoneczkami i na kółkach po szynach zjeżdżała ze stołu ku koszykowi, w którym znajdował się kot. Hałas, dzwonki budziły lęk w kocie, który z czasem zaczął obawiać się szczura. Tymczasem szczur z każdą godziną nabierał śmiałości. W podobny sposób Durow tresował innych uczestników przedstawienia. Silni tracili pewność bezkarności, słabi zostawali uleczeni ze strachu; na tym oparte było pokojowe współistnienie.”

Dawniej nie chciałem wierzyć, że bywały pchle cyrki. Studia nad światem widowisk przekonały mnie, że i pchły tresowano; że można było kiedyś podziwiać karę zaprzęzoną w pchły. Dziś w cyrku największą sensację budzi tresura lwów.

W ubiegłych stuleciach Europejczycy mieli, jak widać, bardziej rozwinięty zmysł miniatury.

Wiem, że udział zwierzęcia w historii widowisk nie kończy się na tresurze. Jest jeszcze koń wyścigowy. I koń jako zwierzę pociągowe. (Rzymski świat widowisk nie da się pomyśleć bez wyścigu rydwanów.) Jest, wstyd powiedzieć, jedno zwierzę poszczute na drugie, albo poszczute na człowieka, albo pożerające człowieka ku radości rzymskiej gawiedzi, a potem zabijane na tej samej arenie. Trudno, nie możemy w naszych analizach pominąć gustu Rzymian do tych okropnych rzezi mieszających krew ludzką z krwią tysięcy zwierząt. (Sprowadzanych nieraz wielkim kosztem z Afryki i z Azji.)

Udział rzeczy, a dokładniej biorąc gra rzeczy jako ośrodek widowiska, nie budzi tak posępnych myśli. W praktyce mamy tu chyba do czynienia z kilkoma grupami zjawisk: teatr lalek, automaty, ognie sztuczne.

Wiem już, że w czasie wojny słuchała Pani potajemnie radiowych audycji BBC, a jako osoba muzykalna niezawodnie ma Pani w uszach preludium na trąbki, wtedy przypisywane Purcellowi. Podobno w XVII wieku wykonywano je jako Firework Music, muzykę towarzyszącą ogniom sztucznym. W czasie wojny, jak Pani wie, otwierało każdą audycję BBC.

Przyznam się Pani, że ilekroć słyszę pierwsze takty tego utworu, widzę taflę stawu w nocy, nad nią pęki rakiet rozsypujących się na niebie i odbijających się w wodzie. Od chwili, gdy trochę poznałem dzieje barokowego fajerwerku z jego szczególną kombinacją finezji i przepychu, pozostaję pod wrażeniem ludzkiej pomysłowości zdolnej również do wytwarzania takich widoków.

Dziś w moim kraju nie ma porządných ogni sztucznych. Ale z dzieciństwa pamiętam jeszcze całe przedstawienia, złożone z wielu numerów o starannie stopniowanej sile oddziaływania, urządzane w dni świąteczne nad rzeką, w której się odbijały, rozpoczynane zwykłymi rakietami, kończone powodzią białej lawy, która zdawała się wpadać do wody.

Mam w pamięci spokojny zachwyt, jakim nas te widoki napełniały.

W Biblii napotykamy wyrażenie, które chyba nie wymaga żadnego wyjaśnienia: „uciecha oczu”. Ale gdybyśmy mieli niewidomego wytłumaczyć, co to takiego? Może właśnie należałoby mu opowiedzieć o ogniach sztucznych?

Jest to bez wątpienia bardzo ważny element świata widowisk.

Cokolwiek byśmy jednak powiedzieli o udziale rzeczy lub zwierząt w widowisku, zawsze będzie to kwestia jakiejś konstrukcji puszczonej w ruch przez człowieka albo kwestia zwierzęcia, którego człowiek dosiadł, którym powozi, z którym walczy, które wytresował czy — żal się Boże — poszczuł.

Do czego zmuszony jestem dodać, że zarówno gra rzeczy, jak i wszystko, co z udziałem zwierzęcia dzieje się na arenie (na estradzie, na scenie, na ekranie), to tylko dwa nurty w historii widowiska, które jest par excellence domeną człowieka zwracającego się do innych ludzi. I nawet wtedy, gdy zdaje się nam coś mówić o właściwościach zwierząt i rzeczy, jeszcze więcej mówi nam o różnych właściwościach ludzi.

LIST X

Dziękuję za dobre słowo. Czy dobrze rozumiem, że możemy już przejść do systematyki widowisk?

Proponuję i tu rozróżnienie poszczególnych grup, typów i odmian przez uszeregowanie na tej samej skali wszystkich zjawisk, które godzimy się nazywać widowiskami, a miejsce dla nich wynajdywać przez zastosowanie jednakowych kryteriów rozróżnienia.

Przypominam, że poprzednio zbudowaliśmy już jedną skalę. Objęła ona całą strefę widzów i jest bardzo rozległa. Obecna obejmie tylko jeden wycinek tamtej i pozwoli nam wydzielić strefę widowisk. (Mniejszą od strefy widzów!)

Jako kryterium rozróżnienia proponuję stałe powtarzanie dwóch pytań: co ważniejsze dla oceny wydarzeń, ich wynik

czy przebieg? Nie znam widowiska, w którym czynności wykonywane przez jakichś specjalistów nie domagałyby się od nas oceny. Jako widzowie mamy stwierdzić, czy wykonawcy posiadają konieczne kwalifikacje, żeby jakieś widowisko w ogóle mogło prosperować. Ale nie koniec na tym, bo w naturze widowiska poza potrzebą globalnej oceny tkwi jeszcze nieustające zapotrzebowanie na rozstrzygnięcia indywidualne. Jak tylko pamięć ludzka sięga, w świecie widowisk rozlegało się pytanie: kto lepszy?

Udzielanie odpowiedzi na to pytanie odbywa się dwojako: albo zbiorowość ustanawia sędziów, którzy są w stanie wydać wyrok, albo rzecz kończy się na sformułowaniu jakiejś opinii.

Są widowiska, w których przebieg wydarzeń jest nastawiony na wynik. W takich widowiskach respektuje się zwykle jakieś przepisy, które wyraźnie określają cel, w dążeniu do celu jedne czynności traktują jako dopuszczalne, inne wykluczają, i dzięki pewnej jednorodności działań pozwalają w końcu stwierdzić, kto wygrał, a nawet ująć werdykt w stosunku cyfrowym, np. 3:0. Sędziowie stwierdzają tu tylko stan faktyczny, jak również należyte stosowanie się do przepisów. Zasady oceny są jasne, łatwo rozpoznawalne dla olbrzymiej widowni — albo piłka jest w bramce albo jej nie ma — zazwyczaj skodyfikowane na piśmie i uznawane przez wszystkich zainteresowanych.

Ale mamy też widowiska, w których nie tyle wynik się ocenia, ile cały przebieg wydarzeń, zakres dopuszczalnych czynności bywa określany przez obyczaj, ewentualnie przez teorie, które jedni akceptują, a drudzy kwestionują. Zdarza się, że i takie widowiska bywają poddawane opiniom sędziów. Mogą jednak funkcjonować bez nich — i rzeczywiście najczęściej bez sędziów się odbywają — a więc w praktyce bywają sądzone przez publiczność, która to, co ujrzała, poddaje przede wszystkim pewnej interpretacji.

Gdy jakieś widowisko, choćby najmniej skomplikowane, przyjmie się w jakimś kraju i bywa długo uprawiane, udział interpretacji się zwiększa. Cały przebieg wydarzeń miewa wtedy wpływ na brzmienie wyroku, nie tylko wynik. Gdy walki gladiatorów były już ulubionym widowiskiem Rzymian,

ranny i powalony gladiator mógł być skazany na dobiecie, ale mógł być także ulaskawiony, jeśli w całości jego walka podobała się publiczności. Przykład ten wydaje się bardzo znamienity.

Przecież i w naszych czasach obserwujemy wzrastający udział interpretacji — objętej przepisami! — w tych widowiskach, które się kończą łatwo czytelnym wynikiem. Inaczej mówiąc: rzadko się zdarza czysty wyrok. Dlatego też zamiast podziału rozłącznego znów proponuję stopniowanie dokonywane przez powtarzanie pytania: co przeważa? (Nie: co panuje?) Ocena wyniku? Czy przebiegu?

Po wdrożeniu takiego postępowania otrzymamy moim zdaniem na całej skali trzy grupy. Na lewym odcinku: z a w o d y. Pośrodku: p o p i s y. Na prawym krańcu: p r z e d s t a w i e n i a.

Po lewej stronie wśród zawodów widzę następujące typy widowisk: gry o zwycięstwo (dziś są to zwykle jakieś gry w piłkę, przeważnie zespołowe); wyścigi na lądzie, w wodzie i w powietrzu (biegaczy, narciarzy, jeźdźców, kierowców, pływaków, wioślarzy, żeglarzy, pilotów); pojedynki (człowieka z człowiekiem, człowieka ze zwierzęciem, zwierzęcia ze zwierzęciem, jak do dziś w walce kogutów, z bronią i bez broni, dawniej krwawe, dziś najczęściej bezkrwawe); rywalizację kolejno występujących zawodników, którzy dają dowody treningu i siły (strzał, rzut, skok, dźwiganie ciężarów); a wreszcie treningu z uwydatnieniem zmysłu estetycznego (gimnastyka artystyczna, łyżwy). Zasady wewnętrznego uszeregowania: od zespołowych do indywidualnych; od tych, które najbardziej przypominają wojnę, bo zdają się żywić klęską przeciwnika, do takich, które są już na granicy bezinteresownego popisu. (Ale jeszcze zawierają w sobie element rywalizacji, który w grupie popisów nie jest taki ważny.) W całej grupie panuje ta odmiana układu „S”, którą cechują czynności pozornie zamknięte. (Uwaga na to!)

Pośrodku naszej nowej skali widzę mnóstwo „numerów”, które dziś należą w przewadze do programów cyrku, rewii i kabaretu. Podkreślam to „dziś”, bo same „numery” są prastare i mają w historii mocny żywot, zależnie od epoki występują

jednak w rozmaitych konfiguracjach. Zmienne bywają także nazwy tych konfiguracji. A oto najważniejsi specjaliści, główni gospodarze tej grupy: treser, woltyżer, akrobata, prestidigitator, hipnotyzer, kłown, tancerz estradowy, recytator, konferansjer; bardzo często mamy tu dzisiaj do czynienia ze specjalistami obojga płci. Stopniowania według kryterium „zespół czy solista” nie da się tutaj przeprowadzić. Akrobata raz występuje sam, kiedy indziej w kilka osób. W programie rewiewym bywają girlsy. Jednakże pamiętając o tym mamy prawo powiedzieć, że widowiska tej grupy stanowią na ogół domenę solisty, ewentualnie małego zespołu, ewentualnie solisty czy solistki na tle zespołu stanowiącego tło (i dlatego zuniformizowanego przez jednakowy wzrost, strój, ruch, gest, jak to bywa w rewii). Nieco miejsca trzeba w tej grupie zostawić popisom urządzanym doraźnie. Nie przymuszają nas one — jak mi się wydaje — do poważniejszych modyfikacji tego, co przed chwilą napisałem. Jeśli się gdzieś urządzi popis lotniczy, będzie to, jak w poprzednich przykładach, popis solistów, złożony z poszczególnych „numerów”, dosyć krótkich. O całej grupie można powiedzieć, że ma krótki oddech. Program całkowicie jednorodny, „pełnospektaklowy”, jest tu rzadkością. Przeważa cykl krótkich występów różnorodnych. Im bliżej prawego krańca, tym częściej pojawia się nieidentyczność tego, kto budzi nasz podziw na estradzie z tym, co budzi nasz podziw. Kłown tworzy postać, która jest nieidentyczna ze swoim twórcą. Recytator, a nieraz i piosenkarz szkicują taką postać na naszych oczach. Podobnie bywa ze skeczem. Pogłębia się podział zadań: zazwyczaj kto inny pisze słowa i muzykę, kto inny je wykonuje. Są to nowości tak ważne w naszym przeglądzie, że słusznie by mogła Pani zapytać, dlaczego kłowna, piosenkarza i wykonawców skeczu upieram się jeszcze trzymać w tej grupie, zamiast przenieść ich do następnej? Otóż wydaje mi się, że wciąż jeszcze spełniają oni podstawowe warunki tej grupy, środkowej, a mianowicie: są solistami, wykonują krótkie „numery” i — rzecz ogromnej wagi — z reguły zwracają się do nas, do widzów. Chyba tylko wykonawcy skeczu tego nie czynią. Ale tych widzę już na samym pograniczu. I jeszcze jedno: jeśli nawet w tej grupie widowisk

powstaje postać i nabiera życia na naszych oczach, nie dzieje się to przez jej rozmowę z drugą postacią; ale w rozmowie artysty z nami. W praktyce daje to dwie odmiany: albo postać bywa niezmienna, niejako zrośnięta ze swoim twórcą, jak w sztuce kłowna; albo też, jak to bywa w recytacji lub w piosence estradowej, pojawiają się różne postaci — czasem nawet w jednym „numerze” — ale rozmawiać ze sobą mogą wyłącznie za pośrednictwem swojego animatora (tzn. recytatora, piosenkarza), użyczającego im głosu na przemiany. Tylko w skeczu mogą się jawić naszym oczom jednocześnie, obok siebie. Ale są już zjawiskiem wyjątkowym, pogranicznym. Być może teraz jaśniejsze się staje, dlaczego całą grupę objąłem nazwą „popisy”. Wyjawszy samo pogranicze panuje tu ta odmiana układu „S”, którą cechują czynności otwarte.

Po prawej stronie naszej nowej skali widzę wszelkiego rodzaju przedstawienia: teatralne, filmowe, telewizyjne. Mają i one swoje odmiany, wszakże o wszystkich można powiedzieć, że dominuje w tej grupie działalność zespołowa, występ samotnego solisty bywa rzadkością. Nieidentyczność tego, kogo podziwiamy, z tym, co podziwiamy, pojawiająca się już w środkowej grupie, w tej jest zjawiskiem powszechnym. Powszechny jest również fenomen postaci, która nabiera życia na naszych oczach. Znana grupie środkowej, postać bywa tam — jak się wyraziłem — zrośnięta z osobą swojego twórcy i towarzyszy mu do końca życia, niezmienna; albo też występuje wśród innych postaci, ale niejednocześnie, lecz tylko na przemiany z inną albo z innymi, bo tylko wtedy może do nas przemówić, kiedy użycza jej swego wyglądu i swego głosu jeden i ten sam animator. W trzeciej grupie występuje zazwyczaj wiele postaci naraz i właśnie z ich rozmów, toczących się w naszej obecności, najwięcej dowiadujemy się o ich przygodach i o nich samych. Jeśli w tamtej grupie, środkowej, panująca była ta odmiana układu „S”, którą cechują czynności otwarte, to teraz, w trzeciej grupie, mamy zdecydowanie do czynienia z odmianą charakteryzującą się przez czynności pozornie zamknięte.

Inny żywioł. Inne konsekwencje. Dopiero teraz, tzn. w trzeciej grupie, pojawia się możliwość oderwania, czy może lepiej:

odklejenia postaci od aktora, który ją po raz pierwszy odegrał, tak że może się potem w nią wcielić inny aktor. Tego Pani w środkowej grupie nie ma, a w trzeciej to jest właśnie zasada panująca i ma ogromne znaczenie.

Już w środkowej grupie pojawiają się takie twory ludzkiego artyzmu, jak fikcja, fabuła, wymyślne a pobudzające wyobrażenie figury stylistyczne. Występują one również w grupie trzeciej. Jest to więc pierwiastek wspólny dla obu. W obu grupach zdarza się, że artysta gra kogoś innego, co łatwo może zwieść obserwatora dochodzącego do wniosku, że ma przed sobą w obu wypadkach to samo zjawisko.

Otóż moim zdaniem każde z nich — zachowując pokrewieństwa rodzaju — wykazuje całkowitą odrębność gatunku, co widać także na przykładzie gry. Kłown gra z zasady, recytator i piosenkarz nieraz grywają kogoś innego. Myślę, że gra także wielki konferansjer, bo choćby udawał, że jest na estradzie „całkiem sobą”, w rzeczywistości tworzy na użytek widzów pewną odmianę swojej osobowości, i to zazwyczaj stałą, niezmienną. Ale to nie jest granie roli, to jest artystyczne granie siebie. (Wolę zaznaczyć, że artystyczne, bo bywa jeszcze granie „siebie innego” w życiu, jak to np. czynił Witkacy; rzecz ta nie powinna nam teraz zaprzątać uwagi.)

Każdy artysta jest jednorazowy. Wszyscy to wiemy i trudno nawet o stwierdzenie banalniejsze w swojej oczywistości. Myślę jednak, że w środkowej grupie świata widowisk także twór ludzkiego artyzmu jest absolutnie jednorazowy. Tu niczego nie można dublować. Jeśli Pani będzie miała teatr, a w nim zatrudni Pani kilka znakomitych sopranów koloraturowych, będzie Pani mogła dublować nawet Królową Nocy w *Zaczarowanym flecie*. Za każdym razem otrzyma Pani nieco inny wariant, zgoda. Ale wciąż jeszcze będzie to Mozart i ciągle będzie *Zaczarowany flet* i nawet mnóstwo uroków tej a nie innej inscenizacji uda się Pani ocalić. Natomiast nie da się dublować konferansjerki Piotrusia Skrzyneckiego, animatora kabaretu „Pod Baranami” w Krakowie. Jeśli Piotruś Skrzynecki wyjedzie albo zachoruje, występ po prostu nie może dojść do skutku.

A więc jest jeszcze wśród naszych problemów i granie roli, rozpoznawalne po tym — między innymi po tym — że rolę można wziąć po kimś, przekazać komuś, można dublować. W środkowej grupie tego nie ma. W trzeciej to właśnie zjawisko typowe. I dlatego sądzę, że na dobry ład dopiero tu pojawiają się aktorzy, bo aktorzy to ci, co grają rolę.

Znowu dużo napisałem i chyba rozwlekłem. Ale może teraz jeszcze jaśniejsze się stanie, dlaczego tak nalegałem na rozróżnianie poszczególnych odmian układu „S”. Przypominam, że odkryliśmy dwie najważniejsze: A. Układ „S” o czynnościach zamkniętych (osoby przykuwające naszą uwagę zwracają się ku sobie, nie ku widzom). B. Takież układ o czynnościach otwartych (osoby przykuwające naszą uwagę zwracają się ku nam, ku widzom). Ponadto wyróżniliśmy jeszcze szczególną postać odmiany A, nacechowaną czynnościami pozornie zamkniętymi; tutaj osoby przykuwające naszą uwagę zwracają się ku sobie — tak jak by nas nie było — ale, za obopólną zgodą stron, czynią to z myślą o nas i dla nas.

Otóż proszę zwrócić uwagę na pewną osobliwość. Rozróżniając trzy grupy widowisk posuwaliśmy się po naszej nowo zbudowanej skali spoglądając na coraz to inne zjawiska, bardzo różnej natury. Jednakże badając odmiany układu „S” wróciliśmy do punktu wyjścia.

Mamy przecież w grupie pierwszej (zawody) czynności pozornie zamknięte jako typ panujący i to nie ulega wątpliwości. W środkowej grupie (popisy) dominuje typ otwarty i to jest też oczywiste. A w trzeciej grupie (przedstawienia) znowu mamy czynności pozornie zamknięte. Czyżby świadczyło to o jakimś ukrytym pokrewieństwie przedstawienia teatralnego z grą w piłkę? Pozwalam sobie polecić uwadze Pani to pytanie.

LIST XI

Dziękuję za list, w którym mi Pani grozi, że jeśli natychmiast nie wyjawię, na czym mogą polegać pokrewieństwa teatru z grą w piłkę, zerwie Pani naszą korespondencję.

Kładę przed sobą zdjęcie przedstawiające mecz łódzkich siatkarek z warszawskimi w roku 1977. W głębi, za siatką, widać wysoką warszawiankę, bardzo zadowoloną, bo właśnie ścięła piłkę; jeszcze nie zdążyła opuścić ręki. Na środkowym planie po lewej, po naszej stronie boiska, łódzka siatkarka patrzy ze zgrozą na piłkę już dotykającą podłogi. A na pierwszym planie zawodniczką, na którą nie mogę się napatrzeć: sympatyczna, zgrabna dziewczyna w półobrocie, a więc twarzą zwrócona do nas, krzyczy patrząc na piłkę i z wściekłości zapomina nawet o tym, że powinna być ładna. Wkładam odbitkę do mego listu, bo zależy mi na tym, żeby Pani też na to zdjęcie popatrzała. Zapewne zgodzi się Pani ze mną, że jest w nim prawda, bardzo ważna, a nie do końca dająca się ująć w słowa.

Prawda czego? Myślę, że prawda klęski. Ta łódzka drużyna miała za sobą okres powodzenia, a teraz przegrywa cały mecz. Moja zawodniczka przeżywa to dotkliwie, bo do niej należało murowanie piłki w tym momencie. Nie dała rady, zawiodła. Przez nią cała drużyna pogrąża się w hańbie. Jest to przeżycie znamienne dla walki zespołowej dwóch drużyn, nie występujące na boisku poza tym typem gier. Przeżycie to ma swój odpowiednik na widowni, bo i tam w tej chwili słychać przypuszczalnie zmieszane ze sobą okrzyki: rozpacz y jednych i radości innych. Przez wyraźny podział zawodników na dwie grupy, przez możliwość p o k o n a n i a jednej z nich, przez swoistą dramaturgię, która w perfidny sposób łączy pierwiastki wiadome z niewiadomymi — jest w całości nastawiona na wynik, ale odsłonięcie widoku odsuwa do ostatniej chwili —

gry tego typu wywołują szczególne przeżycia i zachowania, nie tylko na boisku, ale i na widowni. I to nie tylko podczas meczu, lecz również między zawodami. Proszę zwrócić uwagę na liczbę kibiców, siłę dopingu, powagę znawców i obfitość komentarzy, zaskakującą w pierwszej chwili, bo przecież mogłoby się wydawać, że właśnie w tej sferze zjawisk wszystko powinno się kończyć razem z meczem. A wcale się nie kończy! Samo dociekanie przyczyn, które sprawiły, że jakaś drużyna przegrała, zajmuje dziś masę miejsca w dziennikach, w audycjach radiowych i telewizyjnych, bywa jednym z najczęstszych tematów rozmowy w pociągu, w szpitalu, w więzieniu. Jesteśmy tu w orbicie jakichś potężnych zbiorowych namiętności. Być może pamięta Pani ten mecz, podczas którego reprezentacja Salwadoru przegrała w piłkę z reprezentacją Hondurasu. Był to rok 1969. Osiemnastoletnia Amelia Bolaños, mieszkanka Salwadoru, popełniła wówczas samobójstwo patrząc na porażkę swego kraju w telewizji. Pogrzeb z kompanią honorową i udziałem rządu. Eskalacja wydarzeń, wojna. Rezultat: 6 000 zabitych, kilkanaście tysięcy rannych.

Proszę nie sądzić, że będę tu próbował dociec, dlaczego gra w piłkę zajęła aż tyle miejsca w naszym życiu. Ani mi to w głowie. Chciałbym w tej chwili zwrócić uwagę Pani na jedną jedyną właściwość tego rodzaju widowisk. Chodzi mi o możliwość identyfikowania się widzów z losami zawodników. Z tej możliwości, jak się zdaje, w dużej mierze wynika i siła, i swoistość przeżyć, i widoczne konsekwencje tego wszystkiego w życiu zbiorowości. O ile się nie mylę, jest to zjawisko dosyć rzadkie w świecie widowisk.

Na lewym krańcu występowało dawniej jako właściwość publicznych pojedynków (gdy bywały krwawe; relikty: walka byków). Najczęściej cechuje wyścigi lub takie gry, które jednej drużynie pozwalają pokonać drugą.

W środkowej grupie, w grupie popisów, napięcie — czasem bardzo duże — łączy się z innymi właściwościami widowiska.

Natomiast na prawym krańcu identyfikowanie się widzów z postaciami przedstawienia należy znów do najważniejszych cech widowiska. Ma swoją postać naiwną. Pamiętam dobrze ten wieczór w domu wypoczynkowym profesorów, gdy patrzy-

liśmy na angielski film kryminalny wyświetlany w telewizji, a pokojowa siedząca z nami zawołała do aktorki na ekranie — „Ty głupia, nie otwieraj, on cię jeszcze zabije”. (Nawiasem mówiąc rzeczywiście zabił.) Historia teatru zna wiele wypadków tego rodzaju i zwykle mają one podobną wymowę; poświadczają istnienie widowni nie bardzo wyrafinowanej, za to chętnej, nie pozbawionej jeszcze apetytu. Podobnie ma się sprawa w historii kina.

Widzowie krytyczni lub tacy, którzy z jakichś przyczyn — często z racji stanowiska zajmowanego w życiu społecznym — uważają, że powinni się zachowywać, jak widzom krytycznym przystało, wstydzą się takich odruchów. Czy nie sądzi Pani jednak, że skrycie o nich marzą? Cokolwiek mówią, gdy ich o to zagadną. Zdają sobie sprawę z tego, że wkraczamy tu na niepewny grunt. „Rzecz to śliska” — jak mówi nasz wielki poeta. Ale to chyba jedna z najważniejszych kwestii, przed jakimi staje badacz widowisk?

Pewne jest, że w grupie przedstawień zjawisko identyfikowania się widzów z losami postaci występuje i chyba wiemy mniej więcej, z czego wynika. Patrząc na scenę obserwujemy przygody Hamleta, które w sposób oczywisty apelują do naszego ogólnego doświadczenia życiowego, ponieważ wykazują pewne związki z naszymi własnymi obserwacjami. Nie dają się jednak skonfrontować z tymi obserwacjami na gruncie żadnej oczywistości, będąc tworam ludzkiego arcyzmu. Twory ludzkiego arcyzmu mają przecież to do siebie, że ich związki z naszymi doświadczeniami życiowymi są z natury swojej niejasne. Ale intrygują nas, niepokoją, prowokują do zajęcia stanowiska. Rezultat: od bardzo dawna ludzie piszą książki i artykuły próbując ustalić, kim właściwie był ów książę duński, o co mu chodziło, co powinien był uczynić. Nie ma jednak dotychczas dwóch dzieł, których autorzy byłiby ze sobą we wszystkich kwestiach zupełnie zgodni. Co więcej, dociekania na temat Hamleta są już od dawna wielopiętrowe, bo spory — niekiedy zaciekle — wywołuje już i historyczny Hamlet, i postać stworzona przez Szekspira, i kwestia poszczególnych wcieleni tej postaci na scenie. Wystarczy, by jakiś krytyk stwierdził, że miejscowy wirtuoz trafnie odegrał

Hamleta. — A skąd on wie, że ktoś trafnie gra Hamleta — pyta zaraz chór znawców — na czym to polega? Istotnie, mimo wielkiego natężenia ludzkość nie zdołała wypracować w tej dziedzinie zasad, które by były powszechnie aprobowane.

Interpretacja jest na tym krańcu nieunikniona, jeśli ma dojść do oceny. Nic dziwnego, że wciąż ją napotykamy, nasłuchując, co mówią widzowie wychodzący z teatru czy z kina, czytając recenzje, zaglądając do wspomnień i zarysów historycznych.

U podłoża interpretacji wielkie znaczenie miewią identyfikowanie się widzów ze światem przedstawionym na scenie lub na ekranie. Może być świadome lub bezwiedne. Nie zawsze prowadzi do solidaryzowania się z tą lub ową postacią, z reguły jednak prowokuje do zajęcia stanowiska i wywołuje zajęcie stanowiska, od pradawnych czasów po dziś dzień, mimo że był Witkacy i wołał o „czystą formę” w teatrze, mimo że on sam i tylu po nim usiłowało jego postulat zrealizować.

Mogę się zgodzić z tym, kto mi powie, że dziś w ogóle namiętności na tym krańcu bywają słabsze aniżeli na lewym krańcu naszej skali. Żadnego przedstawienia, żadnego filmu tak się dziś nie przeżywa, jak się przeżywa wielki mecz. Ale nie zawsze w historii tak bywało. Bywały okresy, w których właśnie scena wywoływała wybuchy zbiorowych pasji. (Bardzo podobnych do tych, które dziś obserwujemy na stadionie i wokół stadionu.) Bywał już i aktor centralnym idolem zbiorowości. Nie takie to dawne czasy, gdy uczeń gimnazjum zastrzelił się w Warszawie z powodu pewnego występu naszej sławnej aktorki Heleny Modrzejewskiej i został odprowadzony na cmentarz przez całe miasto. Nie będę Pani trudził opisywaniem okoliczności, wspomnę tylko, że miały zabarwienie patriotyczne, jak w samobójstwie Amelii Bolanios.

A wreszcie i to powinienem podkreślić, że w całym liście nie tyle nawet o siłę przeżyć mi chodzi, ile o rodzaj przeżyć, a pod tym względem widzimy niezaprzeczalne podobieństwa na krańcach naszej nowej skali.

Czyżby miały wspólną przyczynę? Czyżbyśmy mieli w obu wypadkach do czynienia z pewnym substytutem? W pierwszym — z bezpiecznie przeżywanym substytutem wojny?

A w drugim — innych, ale także typowych konfliktów naszego życia?

Cokolwiek kiedyś uczeni na ten temat powiedzą, my obowiązani jesteśmy stwierdzić, że na obu krańcach występują zadziwiająco podobne pod pewnym względem zachowania widowni, co chyba warto łączyć z pewną perfidią zawartą w przebiegu wydarzeń. Po jednej stronie ta perfidia zdaje się polegać na szczególnym wykorzystaniu niektórych właściwości walki. Po drugiej tkwi przypuszczalnie w samej naturze artyzmu.

LIST XII

Podziwiam wprawę, z jaką bada Pani każdą myśl, oddzielając w niej rzeczy błahę od ważnych, jasne od niejasnych. Metodyczność ta nie jest mi obca. Zetknąłem się z nią już na uniwersytecie, na seminarium mojego Profesora. Później miałem okazję stwierdzić, jak niewiele osób nią włada. Pani posługuje się nią z lekkością, która dowodzi długotrwałego ćwiczenia. W każdym razie ze zdziwieniem stwierdzam, jak moje własne obserwacje — wyłącznie dzięki Pani pytaniom — zaczynają się w końcu układać w pewną całość.

Obraz wagi, którą trzyma Natura, doskonały. Kiedy obserwujemy widowiska pierwszej grupy, pochyla się lewa szala. A z prawą dzieje się to wtedy, kiedy zajmujemy się trzecią grupą. Pyta Pani, czy tak widzę funkcjonowanie nowej skali? Dokładnie tak.

A wobec tego — chciałaby się Pani upewnić — co z drugą grupą, środkową? Czy szale są w równowadze, gdy na nią patrzymy? A jeśli tak, co się tu równoważy?

Ma się rozumieć, że doniosłość wyniku i przebiegu wydarzeń oraz wpływ każdego z tych czynników na ocenę widowiska. Z przyjemnością śledzimy kolejne ewolucje akrobaty, który „pod kopułą” rzuca wyzwanie prawom grawitacji: teraz

zwisnął za jedną nogę, teraz bierze w zęby tyczkę, teraz tej tyczki czepia się jego żona. Nawet bywalec cyrkowy nie jest zupełnie pewny, co będzie dalej, z zacięciem obserwuje mnożenie trudności, pewność i elegancję wykonania. A więc i przebieg tego występu jest ważny, i wynik, bo przecież nad całością unosi się pytanie: spadnie czy nie spadnie? Przebieg nie ma jednak charakteru pobudzającego interpretację, jak w trzeciej grupie, a czekanie na wynik wywołuje wprawdzie napięcie — nawet ogromne — ale bez tego wrażenia, że za chwilę zmienią się losy świata. Podczas wielkiego meczu międzynarodowego publiczność zachowuje się tak, jakby od wyniku meczu zawisły losy całego świata. W cyrku tego nie ma. Powiedziałbym nawet, że cała grupa popisów cechuje się pewnym dystansem, źle znosi zaangażowanie ideowe. Niech nas tutaj obecność kabaretu nie zmyli. Od niepamiętnych czasów ta sztuka dokuczała władzy. Ale przecież nie po to, żeby ją zmienić. Fryderyk Jarossy, sławny konferansjer warszawskiego kabaretu „Qui pro quo”, dziękował na jubileuszowym wieczorze ministrom i premierom za to, że ich działalność dostarczyła mu tylu powodów do śmiechu, i proponował im nawet udział w zyskach. Przedstawiciele władz siedzieli w pierwszym rzędzie i nagrodzili tę grzeczność oklaskami. Myślę, że postąpili słusznie. Kabaret, nawet dotkliwie ośmieszający prominentów, bywa pożyteczny dla wszystkich przyczyniając się do rozładowania napięć. (Choć prostacką władzę może oczywiście doprowadzać do wściekłości; nie jest to już jednak wina kabaretu.) A zresztą w historii rzadko się zdarza, żeby ród wesołków czepiał się samej władzy. Raczej ma skłonność do wyśmiewania się ze wszystkich i ze wszystkiego i jeśli przez co bywa naprawdę uciążliwy, to właśnie przez to. Zmysł ryzyka, moim zdaniem charakterystyczny dla całego świata widowisk, w kabarecie przejawia się także w zuchwałym badaniu, jaka też dzisiaj będzie wytrzymałość publiczności? Wyrok zapada tu zwykle w trybie doraźnym. Możliwości apelacji jest niewiele. Ulubieńcy publiczności są, ale rywalizacja słabsza niż w skrajnych grupach. Tłumy kibiców, rzesze znawców, zalew komentarzy zostawiliśmy już daleko za sobą. Z jednym wyjątkiem. Stanowią go od wieków wirtuozi piosen-

ki. (Dawniej także pieśni.) Ci bywają zaciętymi rywalami, w pewnych okresach chętnie stają do konkursów, a nawet wywołują wokół siebie atmosferę podniecenia nie gasnącego bynajmniej pomiędzy występami. Chwila obecna zna idola, który swoją wziętość, zwłaszcza wśród młodzieży, zawdzięcza piosence estradowej. Ale to chyba przykład wyjątkowy. Pozostałe zdają się podtrzymywać opinię o pewnym zrównoważeniu przeżyć w tej grupie. Tu chyba naprawdę szale są w równowadze lub bliższe równowagi niż na skrajach.

Nie wiem, co Pani na to powie, bowiem w ostatnim liście zgłasza Pani także wątpliwość co do jednorodności tej grupy. Niepokoi Panią różnorodność funkcji, jaką w kulturze pełnią zjawiska tutaj przeze mnie zestawione. Można bardzo lubić cyrk — powiada Pani — i mimo to twierdzić, że jest to rozrywka mało wybredna. Więcej nawet, że ma w sobie pewną nieuniknioną dozę wulgarności. A w mojej systematyce tuż obok cyrkowców mają się znaleźć — jako przedstawiciele niemal tego samego fachu — śpiewacy i recytatorzy. Czy to aby nie za śmiało? Artyści tak uduchowieni, jak to bywało ze średniowiecznymi pieśniarzami, przy jednym stole z pajacem i akrobatą?

Moja odpowiedź: funkcja pełniona przez jakieś widowisko w kulturze to jedna rzecz, a druga rzecz to jego wewnętrzny mechanizm. Funkcje mogą być przecież zupełnie różne, a mechanizm podobny. I moim zdaniem jest podobny w widowiskach całej grupy. Resztę regulują różnice obyczaju, gustu, nawyku, zmieniające się w zależności od szerokości geograficznej, środowiska społecznego, od epoki. I jeszcze jedno. Cała grupa bardzo łatwo ulega skutkom rutyny, popada w skostnienie. Więc kiedy akurat tu pojawi się wielki talent, imponujący w dodatku wielką kulturą, sprawia to efekt trzęsienia ziemi. A wiemy, że zdarzało się to i zdarza, zresztą w różnych okolicznościach. Czasem gust epoki zachęca ludzi wybitnie utalentowanych do próbowania swych sił na estradzie. Kiedy indziej bywa ona dla wielkich artystów schronieniem lepszym od innych. Ale nawet wtedy nie musi to wpływać na stan powszechnej praktyki. W średniowieczu, które słusznie Pani przypomina, uduchowiony pieśniarz miewał

w charakterze rywala ordynarnego piewce obscenów, także cieszącego się powodzeniem. (Nieraz w tym samym środowisku!) Sądzę, że jest to właśnie stan przyrodzony tej grupie. Najogólniejsze zasady działania są tu prastare, wspólne wszystkim odmianom i trwałe, natomiast zdumiewające bywają wahania poziomu.

Powraca Pani również w swoim liście do kwestii mowy. Czy w naszej nowej skali nie dałoby się znów przeprowadzić stopniowania ukazującego wzrastający udział mowy ludzkiej w widowiskach? Pierwsza grupa, lewa — pisze Pani — jest niema. W drugiej „mówi się”. (A jeśli moja propozycja uszeregowania zjawisk ocąleje, można będzie nawet powiedzieć, że w drugiej grupie mówi się tym więcej, im bliżej prawego krańca.) No i w trzeciej grupie mówi się już z zasady.

Myślę, że znowu ma Pani rację, ale stwierdzam to nie bez wahania.

Tym razem sam mam pewne kłopoty z grupą środkową. Historia tu mnóstwo zmienia, bo i poziom w jakiejś kategorii zjawisk, i nawet — czasami — ich zakres. Taki np. koncert raz się przybliży do świata widowisk — proszę pomyśleć o barokowej kantacie! — kiedy indziej wyraźnie formami spektakularnymi gardzi. Poważny kłopot mam z narratorem i pieśniarzem. Dzisiaj wychodzą oni na estradę z miniaturowymi utworami i dzięki temu pozwalają Pani twierdzić, że w środkowej grupie „jeszcze nie tak wiele się mówi”. Że owszem, mowa przykuwa tu już naszą uwagę, ale bywa zwięzła, lakoniczna, zmierzająca do puenty. Dobrze, zgadzam się. A dawniej? Czy wolno nam pominąć w tym przeglądzie dawnego narratora, który zasypywał zasluchaną publiczność tysiącami wierszy? Czy nie należał on do świata widowisk, przynajmniej w pewnych okresach?

Jeszcze inny kłopot: w grupie przedstawień są lub bywały widowiska nieme. W teatrze jest balet, zdarza się pantomima. Oboje pamiętamy nieme kino. Czy podejmuje się Pani pogodzić te okoliczności ze swoją propozycją?

Mnie się to nie udaje, dlatego też obstaję przy kryteriach, które Pani przedłożyłem. Z czego wynika, że na granicy między grupą środkową a prawą najważniejsze pozostaje dla

mnie pytanie: czy to jeszcze popis, czy już przedstawienie? A wśród pochodnych: czy to jeszcze postać kabaretowa? Czy już teatralna?

Obecność czy nieobecność mowy — obawiam się — może mieć luźny związek z przynależnością poszczególnych zjawisk do którejś z tych kategorii. Bo ta zjawiskowa Angielka, którą Tola Korian powoływała do życia na estradzie, chyba jeszcze nie była postacią teatralną, mimo że mówiła, a nawet rozmawiała ze swymi adoratorami. (Iluż widzów do dzisiaj próbuje naśladować jej „No, sir”.) A Giselle tańczona na scenie jest postacią teatralną, choć nic nie mówi.

Proszę mnie nie posądzać o lekceważenie mowy jako wyróżnika. Przekona się Pani, że jest przeciwnie. Z tego, że postać teatralna m o ż e mówić, wynikają moim zdaniem lawinowe konsekwencje i będę się starał tego dowodzić. Faktem jest jednak, że postać nie musi mówić, abyśmy ją mogli zaliczyć do kategorii postaci teatralnych. Może się wypowiadać w inny sposób.

POSTAĆ TEATRALNA

LIST XIII

Św. Augustyn pyta w swoim traktacie o muzyce, czy aktor może być muzykiem, i odpowiada na to pytanie przecząco. Myślę, że warto się przez chwilę zatrzymać nad jego rozumowaniem.

Stosownie do naszych planów winniśmy się teraz zająć postacią teatralną. Jest to moim zdaniem jeden z najdziwniejszych tworów człowieka. Tak dziwny, że czasem lepiej posłuchać wroga teatru, żeby sobie uprzytomnić niektóre jego osobliwości; wróg bywa czasem bardziej przenikliwy.

Otóż św. Augustyn powiada, że muzyka jest sztuką wyzwoloną. Warunkiem koniecznym do jej uprawiania jest zdobycie i zastosowanie pewnej wiedzy. Toteż utrzymują muzykę przy życiu osoby żadne wiedzy. Pobudki działania aktora są zupełnie inne. Szuka on przede wszystkim poklasku. Dlatego można aktora wyuczyć śpiewu i gry na instrumencie, nie będzie on jednak muzykiem we właściwym znaczeniu tego słowa, gdyż żądza podobania się będzie go odводziła od zdobywania i pielęgnowania wiedzy.

Stosując nasze pojęcia: aktorstwo i artyzm wydają się św. Augustynowi nie do pogodzenia.

Oczywiście, nie on jeden traktuje aktorstwo jako sztukę gorszą. I w starożytności, i później pogląd ten bywa formułowany dosyć często. (I wielorako uzasadniany.) Wybrałem jednak św. Augustyna, bo jego przeciwstawienie muzyka aktorowi wydaje mi się szczególnie instruktywne.

Mnóstwo rzeczy zmieniło się od czasów św. Augustyna. Dzisiejsze pojmowanie artyzmu jest inne. Życie muzyczne naszych czasów doskonale zna wirtuoza szukającego poklasku. Aktorzy odbywają dziś studia wyższe i zdumieliby się, gdyby im kto powiedział, że ich sztuka nie wymaga zdobywania ani

zastosowania żadnej wiedzy. Można by więc dowodzić, że już nie ma takiej antynomii, o jakiej pisał św. Augustyn.

Do czego jeszcze chciałbym dodać dwa oświadczenia, aby uniknąć ewentualnych nieporozumień. Po pierwsze: znam skromnych aktorów. I po drugie: widziałem w życiu aktorów, których grę zachowuję w pamięci jako przejaw artyzmu najwyższej klasy.

Mimo to nie mogę przejść do porządku dziennego nad uwagą św. Augustyna. Uważam, że on wcale sobie tej swojej antynomii nie wymyślił.

Muzyka wiele wprowadzie zawdzięcza wielkim wirtuozom, ale przecież potrafi się bez nich obyć i doskonale się obywać, nie przestając ludziom dostarczać przeżyć, których od niej oczekują. Być może najlepiej wyrazili tę prawdę malarze. W każdym razie w muzeach całego świata można się natknąć na obrazy z widocznym upodobaniem przedstawiające ludzi muzykujących w pojedynkę, we dwoje, w kilka osób, dla samej radości muzykowania.

Aktor z natury rzeczy zwraca się do tłumu. Jego sztuka może powstawać w ukryciu, na próbach, ale żyje w zetknięciu z tłumem i dzięki niemu, wiele zawdzięczając temu napięciu, które próbowaliśmy analizować w samym początku naszej korespondencji.

Jeżeli pokonanie tłumu wyczerpuje aspiracje aktora, wyniki mogą być pełne wdzięku, będą jednak w sposób nieunikniony podporządkowane oddziaływaniu osoby.

Św. Augustyn najwyraźniej widzi taką możliwość, a przeciwstawia jej inny typ artyzmu, ten, który się łączy z tworzeniem i pielęgnowaniem dzieła, a więc czegoś, co bezpośrednio oddziaływanie osoby ogranicza, w zamian za to dając ujście innym instynktom i aspiracjom.

Otóż nie ulega dla mnie wątpliwości, że także ten typ artyzmu mieści się w możliwościach teatru, mianowicie wtedy, kiedy się aktor wciela w postać teatralną, z wielkim nakładem pracy, wiedzy, doświadczenia.

LIST XIV

Dziękuję za list Pani z dwudziestego ubiegłego miesiąca, odebrany dzisiaj. Nieprędko dotarł do mnie, to prawda. A i o moim pisze Pani, że szedł wiele tygodni i narzeka Pani na powolność poczty. Przyznam się Pani, że mnie to specjalnie nie martwi. Żeby Pani widziała, z jakimi ludźmi ja tutaj teraz muszę mówić i jakie by oni oczy zrobili, gdyby im zaproponować dyskusję o św. Augustynie. Gdy o tym pomyślę, fakt, że nie tylko możemy się wypowiadać na ten temat, ale jeszcze nasze wypowiedzi przysyłać samolotami, nad zaporami z drutów kolczastych, wydaje mi się pokrzepiający. Skrzynka pocztowa, na którą się Pani tak gniewa, jest wciąż jeszcze pewną szansą ludzkiej myśli.

Pyta Pani, czy postać teatralna czymkolwiek różni się od powieściowej? Bo przecież i w powieściową aktor może się wcielić. Grywa się przecież w teatrze *Panią Bovary* i *Biesy*, i *Anię z Zielonego Wzgórza*.

Może po kolei, jeśli Pani pozwoli.

Najpierw spróbujmy sobie uprzytomnić, gdzie się w ogóle spotykamy ze zjawiskiem postaci i co to takiego. Czy zgodzi się Pani na taką najkrótszą definicję: twór ludzki powstały na obraz i podobieństwo człowieka.

Taki twór napotykamy w dziełach rysownika, grafika, malarza i rzeźbiarza. Postać teatralną łączy z dziełami tamtych artystów określony wygląd.

Mamy również do czynienia z postacią w dziełach epickich, a więc w poemacie, w powieści. I z tą krewniaczką postać teatralna ma ważną cechę wspólną: żyje dzięki jakiejś fabule.

Różni się od epickiej tym, że może być także rolą, którą aktor gra. Ania z Zielonego Wzgórza nie jest rolą. Na to, żeby ją można zagrać, trzeba przeprowadzić liczne operacje, które rzeczywiście bywają dokonywane, ilekroć postać powieściowa

ma zagościć na scenie. W XVIII wieku teatry zatrudniały fachowców, którzy zajmowali się przysposabianiem tekstów do grania, między innymi przerabiali powieści otrzymując za to stałą pensję. W ubiegłym wieku także zdarzali się pisarze, którzy z tego żyli, jak np. Busnach (przerobił bodaj wszystkie najślawniejsze powieści Zoli). Dziś adaptacja bywa często dziełem inscenizatora, który czytając powieść od razu wyobraża sobie, jaki użytek z niej uczyni na scenie. Z czego wynika, że mówienie o graniu powieści jest nieścisłe. Nie grywa się powieści, grywa się adaptacje powieści.

A więc w każdym wypadku musi być rola, żeby postać teatralna mogła się pojawić na naszych oczach.

Co to jest rola? Myślę, że jest to zespół działań, które we współpracy z partnerem lub partnerami aktor według wcześniej uzgodnionego scenariusza wykonuje, żeby na oczach publiczności nadać postaci teatralnej ludzką obecność. To są chyba najważniejsze elementy; pozostałe albo występują, albo nie. Najczęściej pojawiająca się w historii postać teatralna mówi. Ale są, jak już wspomnieliśmy, postaci nieme; a ściślej biorąc wypowiadające wszystko, co mają do powiedzenia, swoim wyglądem, gestem i ruchem.

Postać filmowa jest z teatralną spokrewniona, ale stanowi twór odrębny przez to, że zwraca się do nas za pośrednictwem mechanicznej reprodukcji. Stąd doniosłość, jaką przypisywałbym podkreśleniu ludzkiej obecności w definicji roli (gdy chodzi o rolę teatralną).

Dosyć często mówi się dzisiaj o teatrze „jednego aktora”. Liczne są przedsięwzięcia noszące taką nazwę. Zdarzają się festiwale jednego aktora.

Po bliższym wejrzeniu okazuje się, że skrywają się pod tą nazwą różnorakie zjawiska, niekiedy bardzo wymyślne, jak np. przedstawienie utworu, w którym tylko jedna rola ma tekst (żeby maksymalnie wyróżnić wirtuoza), a druga jest jedynie zamarkowana. Tak już w *Pigmalionie* Rousseau w XVIII wieku. Kiedy indziej dochodzimy do wniosku, że zjawisko noszące nazwę teatru jednego aktora z pewnością zaliczono by do występów estradowych, gdyby nie autorytet autora, powaga treści, kunsztowność wypowiedzi, zadanie dla bar-

dzo dowiadczonego aktora (nie recytatora) i pełnospektaklowość. Tak nieraz u Becketta. Ale bo też Becketta bardzo interesuje pogranicze teatru.

Rdzennie teatralne jest moim zdaniem granie z partnerem.

LIST XV

Widzę, że znowu muszę kilka rzeczy sprostować. Nigdzie nie napisałem, że problem artyzmu w widowiskach zaczyna się dopiero w teatrze. Myślę, że jest to problem dwóch grup, środkowej i prawej (popisów i przedstawień). W obu wypadkach to, co nas intryguje, wynika moim zdaniem ze sprzeczności, jaka zachodzi pomiędzy żarłocznością naszych oczu, gdy się stajemy widzami, a płochliwą wrażliwością piękna. W obu właściwie nie powinno być artyzmu, a jest. Bo to z naciskiem powinienem podkreślić, że widzę artyzm w obu grupach, a więc i w środkowej; także w widowiskach, które miewają w historii chwiejną reputację, jak np. kabaret. Któż by przeczył temu, że piosenka wykonana przez wirtuoza kabaretu może być arcydziełem? Może być i bywa, to jasne.

Osobliwości zjawiska ten fakt nie likwiduje. Artyzm jest tutaj gościem niecodziennym wcale nie dlatego, że chodzi o kabaret, lecz dlatego, że chodzi o widowisko. A jeszcze bardziej skomplikowana staje się ta sprawa w teatrze.

Nie dość, że pojawia się postać, która może być imitacją każdego z nas. (W Szkole Teatralnej pewien student Wydziału Aktorskiego odgrywał mnie tak dokładnie, że cała szkoła pokładała się ze śmiechu.) To bywa już w kabarecie. A w teatrze dochodzi jeszcze autonomia postaci, która zaczyna chodzić po scenie, wita się z innymi postaciami, kłóci się z nimi, godzi, ściska, je kolację. Jak w każdej autonomii, jej swoboda jest gwarantowana przez wiele artykułów. Najważniejsze jednak wydaje się to, że jest w całości odegrana.

Na czym to polega? Może będzie dobrze najpierw oddzielić granie kogoś innego od bycia kimś innym. Znamy co najmniej dwa wypadki, w których człowiek staje się kimś innym. Po pierwsze: bywa tak w chorobie psychicznej. A po drugie: w obrzędach, w których jakaś istota nadprzyrodzona wciela się w osobę czarownika albo kapłana.

W zabawie dzieci rzecz wygląda inaczej. Nie dochodzi do naruszenia własnej identyczności. Dziecko nie zapomina na czas zabawy, kim jest. Ma pełną świadomość fikcji, którą samo stworzyło, co jest ważnym elementem gry. Nie musi mieć ani partnera, ani publiczności. Czasem próbuje wciągnąć dorosłych w orbitę świata istniejącego na niby. Nie jest to jednak konieczne, żeby zabawa była udana. Fikcja budowana przez dzieci jest — jeśli Pani mi się pozwoli tak wyrazić — samowystarczalna.

Jeszcze inaczej z fikcją, którą kilku moich rodaków wytworzyło w ubiegłym roku. W nie znany bliżej sposób nabyli oni mundury i pełne wyposażenie milicjantów. (U nas nie ma policjantów, są milicjanci.) Potem u Arabów zamieszkających w Warszawie zaczęły się niespodziane, nocne rewizje. Umundurowani funkcjonariusze przetrząsali mieszkania, konfiskowali waluty i kosztowności. Czasem zabierali gospodarzy „na komisariat”. Jednego znaleziono później przykutego kajdankami do kaloryfera na klatce schodowej. Nasi Arabowie są nieliczni, z reguły zamożni. Władze ich wyróżniają. Ale u nas dosyć często zmienia się „kurs”, a ponieważ ze społeczeństwa ci Arabowie są całkowicie wyobcowani, długo nie mogli sobie wyrobić poglądu na tak nagłą zmianę swojego położenia. Nie wiedzieli, jak się zachować. Stąd i przedłużająca się bezkarność ich prześladowców. Przykład o tyle ciekawy, że fikcja wciąga tu w swoją orbitę i innych ludzi, nieświadomych rzeczy.

Na całym świecie policja stosuje podobne procedury walcząc z przestępcami. Także o wywiadzie i kontrwywiadzie wojskowym słyszymy, że ucieka się do przebieranek i fałszowania paszportów. O agentach angielskich zrzuconych na spadochronach do okupowanej Francji czytam, że w wypadku zatrzymania przez władze okupacyjne potrafili biegle recytować życiorys osoby, którą grali, i to z najdrobniejszymi szcze-

gółami, całkowicie wiarygodnymi. Odnoszę wrażenie, że dowództwo wywiadu angielskiego znało dzieła Konstantego Stanisławskiego i czyniło z nich użytek.

Jest jeszcze żart. W okresie międzywojennym w Poznaniu pewien student polonistyki dobrał sobie świętę z kolegów, pożyczył kilka kostiumów z teatru i telefonicznie zawiadomił miejscowe władze, że ksiązę Beludżistanu jest już na granicy państwa i wnet zawita do Poznania w przejeździe z Berlina do Warszawy. Żart udał się. Na dworcu czekał packard z honorowym szwadronem ułanów, w mieście witały dostojnego gościa władze państwowe, miejskie i uniwersyteckie. Rozmawiano po francusku. Chłopcy zachowywali powagę, choć na widok konnej policji, która musiała odpędzać tłum ciekawych, przychodziło im to — jak potem wyznali — z pewnym trudem. Rzecz wyszła na jaw, gdy dyrekcja Opery zatelefonowała do Warszawy z prośbą o przesłanie hymnu Beludżistanu. Rektor śmiał się strasznie i odmówił ukarania chłopców. Natomiast władze administracyjne pieniały się z gniewu. Reakcja typowa moim zdaniem, gdy fikcja nabiera takiego rozmachu.

Nie ma na ogół takiego gniewu na balu maskowym. Ale i naruszenie własnej identyczności nie bywa tu takie duże.

Co wynika z tego przeglądu? Chyba to przede wszystkim, że aktor jest w dzisiejszym życiu zbiorowym dosyć osamotniony grając kogoś innego wobec innych, w sposób legalny, jawny, z pełną aprobatą społeczną i — na co bardzo nalegam — w trybie absolutnej niekonsekwencji.

We wszystkich przykładach analizowanych w tym liście wciąganie osób postronnych w świat odmieniony wykazywało pewną konsekwencję. Albo ludzie wierzą w to, że istota nadprzyrodzona wciela się w czarownika, i przyjmują to z uniesieniem. Albo traktują przemianę bliźniego jako zamach na swoje prawa.

W teatrze nie ma ani tej konsekwencji, ani tamtej. Jest coś pośredniego. I chyba właśnie ten stan pośredni jest właściwym żywiołem teatru. Niby to nasz znajomy ten człowiek na scenie, a niby nie, nikt mu jednak nie bierze za złe tej dwulicowości, przeciwnie, oklaskuje się go jeszcze i nagradza.

Był czas, gdy chętnie nazywało się to zjawisko „umownością”. W teatrze panuje umowność — pisywano.

Nie było to chyba wystarczająco przemyślane. Z pewnością można i trzeba mówić o elementach umowy tam, gdzie jest kasa i sprzedaje nam bilety na warunkach ogólnie nam znanych. Natomiast błędem było tłumaczenie przy pomocy jednej, prostej formuły tego, co jest w rzeczywistości bardzo złożone, a w najgłębszych pokładach wcale nie mniej tajemnicze niż kilka tysięcy lat temu.

LIST XVI

Pyta Pani, czy można osamotnienie teatru w dzisiejszym życiu tłumaczyć jego pochodzeniem. Może to po prostu relikty dawno minionych etapów naszej społecznej ewolucji?

Pytanie kłopotliwe, ponieważ w tej chwili nic w sprawie narodzin teatru nie jest zupełnie pewne. Formuły w rodzaju „teatr narodził się z religii”, albo „teatr powstał z magii”, albo „teatr rozwinął się z tańca” są w świetle obecnego stanu badań mało obowiązujące.

Dosyć dobrze potrafimy sobie odtworzyć początki religijnego teatru chrześcijańskiego. Można także powiedzieć, że widzimy jego późniejszy rozwój bez poważniejszych luk aż do powstania moralitetu. Jest to oczywiście pouczające, ale wyczerpującej odpowiedzi na pytanie, jak powstał nasz dzisiejszy teatr, bynajmniej nie daje. Kiedy w polu naszego widzenia pojawia się najwcześniejszy przejaw teatru religijnego, *Visitatio sepulchri*, działa już — i kontynuuje potem swoją działalność obok niego — ród wesółków, pielęgnujący scenki farsowe, przygotowujący przypuszczalnie już wtedy powstanie teatru komediowego. A więc nawet o teatrze średniowiecznym nie można powiedzieć, że wypływa z jednego źródła. Niewątpliwie wypływa, tak jak wielka rzeka, z kilku źródeł naraz. Otóż jedno z tych źródeł znamy lepiej, drugie gorzej. O wesół-

kach niektórzy powiadają, że dziedziczą oni — oni jedni! — tradycję widowisk starożytnych; nie da się jednak tego udowodnić niezbicie. Z „ciemnych stuleci”, jak Pani świetnie wie, w ogóle nie mamy dokumentów pisanych. A co do samego *Visitatio sepulchri*: potrafimy wprowadzić wyobrazić sobie jego najwcześniejsze formy, nie umiemy jednak odpowiedzieć na pytanie, co skłoniło ówczesne duchowieństwo do odgrywania trzech Marii, apostołów i anioła? Fakt, że już od dawna bywały to tematy mozaik, fresków i rzeźb, niewiele tłumaczy, bo od malowania świętych do odegrania ich daleka droga. Co krok jakaś niejasność.

Z genezą teatru greckiego jeszcze gorzej, gdyż jest na poły legendarna.

Czy w ogóle da się powiedzieć coś pewnego w tej sprawie na użytek naszej dyskusji?

Obawiam się, że nie. Natomiast można, a nawet trzeba zająć stanowisko wobec kilku zagadnień.

Po pierwsze. Kiedy rozwinął się teatr grecki, zjawisko przemiany, metamorfozy, zajmowało wiele miejsca w wyobraźni przeciętnego Greka, wydawało się czymś cudownym, ale nie podlegającym wątpliwości co do swego istnienia i wcale nie takim rzadkim. Wedle powszechnego przekonania mogło się każdej chwili przydarzyć każdemu Grekowi. I każdej Greczynce. (Jak choćby tej ślicznej dziewczynie, która weszła w grono nieśmiertelnych, ponieważ zakochał się w niej sam Eros.)

Po drugie. Cywilizacja, w której dzisiaj żyjemy, faworyzuje poczucie i pielęgnowanie tożsamości. Rzućmy okiem na wielkie religie naszego kręgu cywilizacyjnego: Ani judaizm ani mahometanizm nie znają transsubstancjacji. Chrześcijaństwo zna, ale wedle wierzeń chrześcijanina Bóg wciela się w chleb i w wino, a więc w rzecz, nie w księdza. Tożsamość celebransa nie ulega w czasie obrzędu żadnej zmianie. O innych wypadkach naruszania naszej tożsamości można powiedzieć, że nawet wtedy, kiedy bywają podejmowane z najszlachetniejszych pobudek — a przecież do wywiadu wojskowego idą nieraz najszlachetniejsi ludzie, działający z pobudek ideowych — przez ogół bywają traktowane nieufnie. „Szpieg” jest słowem wzdurliwym. Co może nie byłoby jeszcze tak znamien-

ne, gdyby nie sposób traktowania wywiadowcy wojskowego schwytanego na gorącym uczynku. Umundurowanego żołnierza schwytanego na placu boju bierze się do niewoli. Zabicie go odczuwa się powszechnie jako haniebnę, sprzeczną zresztą z umowami międzynarodowymi, które szczegółowo określają prawa jeńca wojennego. Otóż do zdemaskowanego agenta wywiadu tych przepisów się nie stosuje. Może się go wymieni, a może zabije, żaden trybunał międzynarodowy po wojnie o niego się nie upomni, a opinia publiczna nie będzie wiadomością o jego śmierci specjalnie zaskoczona. A więc nie tylko rządy, także ludy są dziś moim zdaniem źle usposobione do samej myśli o przemianie, jakakolwiek by była.

Nie chciałbym niczego pominąć. Przypnę, że powinniśmy wziąć pod uwagę nowicjusza, który wstępuje do klasztoru, zmienia imię i przywdziewa inny strój, odtąd jeden jedyny już na całe życie i odmienny od zwykłych. Jego dążenia najlepiej określa św. Paweł, który wszystkich wzywa, by się „przyoblekli w nowego człowieka”. Mamy tu więc dążenie do duchowego przekształcenia człowieka. Nie jest to rozumiane jako całkowita przemiana, bo takiej człowiek wierzący oczekuje dopiero w przyszłym życiu. Jest jednak i w tym pełna powagi konsekwencja.

Aktorstwo jeszcze bardziej uwydatnia swoją odrębność na tym tle, przede wszystkim dlatego, że zatrzymuje się na przemianie chwilowej, warunkowej, w najuroczystszych chwilach zdradzającej pewien odcień przekory, znany każdemu z zabawy, a jednocześnie musi stosować pozory prawdy i czyni to najrozmaitszymi metodami, aż do udawania włącznie, co w dzisiejszym świecie bywa na ogół niechętnie tolerowane lub tępione.

Bez tego splotu chyba nie ma aktorstwa. A w każdym razie powinniśmy stwierdzić dwie rzeczy. Po pierwsze: teatr przystosował się do dzisiejszego życia, ale wywodzi się przypuszczalnie z dawniejszych pokładów naszej cywilizacji. Po drugie: powstał, a raczej powstawał w warunkach szczególnych, wyjątkowych.

Weźmy jeszcze raz przykład klasycznej Grecji. Jej oswojenie z myślą o metamorfozie zapewne przyczyniło się do powsta-

nia teatru. Wiemy jednak, że podobna sytuacja panowała i w innych krajach o wysokiej cywilizacji, np. w Egipcie, który był wypełniony, by tak rzec, myślą o przemianie, a teatru nie wytworzył. (Choć miał rozwinięty świat widowisk.)

A więc potrzebny jest jeszcze jakiś inny czynnik do powstania teatru? Może trzeba go upatrywać w społecznej aprobacie dla tej akrobatyki ontologicznej, która najzwyczajniej da się określić formułą „niby jestem księciem duńskim, a niby nie jestem”? Taka aprobata na pewno pojawia się na szczyblu pewnego wyrafinowania. Reszta wydaje mi się niejasna. Tyle wiem, że w historii wielkich cywilizacji teatr pojawia się stosunkowo rzadko i z reguły bardzo późno.

LIST XVII

Nie wiem, jak Pani dziękować za ostatni list. „Skądkolwiek wzięła się postać teatralna — pisze Pani — sama dziwność tego zjawiska zapewnia mu obywatelstwo w świecie widowisk. Natomiast jego kunsztowność rzeczywiście sprawia tutaj wrażenie intruza, a na miejscu wydaje się w świecie sztuki.”

Święte słowa! Zgadzam się również z Pani komentarzem.

To prawda, że nawet w Grecji postać teatralna — pomimo oswojenia myśli greckiej z metamorfozą — już przez to musiała być osobliwością, że była oderwana od obrzędu religijnego. Innymi słowy: chyba w każdej epoce była dziwna, choć w każdej z innego powodu. I to właśnie czyniło ją spektakularną.

Natomiast oddzielnego zastanowienia wymaga — jak Pani pisze — subtelność materii, z której jest utkana postać teatralna. Do chwili wynalezienia postaci filmowej zjawisko to nie miało żadnego odpowiednika w świecie widowisk. Największy nacisk kładzie Pani na „niebываłe cieniowanie”. Widowisko chyba z natury rzeczy tego unika. Faworyzuje, by tak rzec, czyste barwy, niezmaćcone plamy, wyraźne kontury. Może z tego wynikać coś bardzo wyniosłego, zawsze jednak do-

stosowanego do możliwości percepcyjnych tłumy, jak np. w turnieju rycerskim.

Prawda! Ale dodałbym jeszcze kilka rzeczy od siebie, jeśli Pani pozwoli.

Ileć w jakiejś cywilizacji powstaje teatr (a dzieje się to nader rzadko), zbiorowość rozporządza już pewnym doświadczeniem w zakresie sztuki. Jest to zwykle doświadczenie długotrwałe i ma za sobą próg pisma. Nie wiadomo mi o teatrze, który by założyli analfabeci dla analfabetów. (Wiadomo o przedstawieniach, które urządzali analfabeci, ale w społeczeństwach, które od dawna znały pismo.)

Wszystko przemawia za tym, że teatr bywa młodszy od innych sztuk. Najprawdopodobniej ludzie stosują tu doświadczenie zebrane na innych polach.

A w takim razie jeszcze kłopotliwsze staje się Pani pytanie.

Z naszego wspólnego rozumowania wynikałoby, że teatr to takie widowisko, w którym artyzm bywa najbardziej złożony. — Komu to zawdzięczamy — pyta Pani.

Myślę, że mamy teraz oboje co robić, bo na ten temat można długo pisać. Szanse dokładnego sprecyzowania wniosku, który byłby do przyjęcia dla obu stron, wydają mi się niewielkie. Ale co nam szkodzi spróbować?

Proponuję następujący porządek rzeczy. Dociekania na temat ewolucji próbujemy odsuwać, jak tylko się da. Nie będą one owocne w oderwaniu od analizy przedstawienia teatralnego jako pewnej całości. Temu tematowi winniśmy poświęcić oddzielną część naszej korespondencji, ale dopiero wtedy, kiedy rozejrzymy się trochę w najważniejszych właściwościach postaci teatralnej.

Jeszcze tak niewiele zdołaliśmy na ten temat powiedzieć.

LIST XVIII

Przed chwilą wróciłem ze spaceru i mam jeszcze w oczach artystę, który siedzi sobie w bardzo uczęszczanym miejscu i wykonuje przechodniom sylwetki z profilu pobierając za to umiarkowaną zapłatę. Przez kwadrans przyglądałem mu się, jak tnie nożycami czarny papier, co chwila spoglądając na swego modela, i pomyślałem sobie, że właśnie w tej bepośredniości można dopatrzyć się przeciwieństwa teatru, który nawet w swoich najprostszych formach skazany jest na jakieś pośrednictwa dążąc do swego celu. Nie widzę w dziejach przedstawienia teatralnego, które by mogło powstać na poczekaniu, jak ta sylwetka wycinana z papieru.

W czasach największego rozkwitu komedii dell'arte gra aktora na scenie była w znacznej mierze improwizowana, a zmysł improwizacji bywał ceniony. Jednak naiwnością byłoby mniemać, że wszystko się wtedy improwizowało. Pamiętajmy, że specjalizacja była wtedy dalej posunięta niż dziś, a pewne cechy postaci — trwałe. Kiedy aktor wyspecjalizowany w rolach Arlekina wychodził na scenę, jego charakter był publiczności wiadomy, a choć miał lokalne odmiany i podlegał pewnej ewolucji na przestrzeni wieków, możemy o nim powiedzieć, że był niezmienny, a więc nie improwizowany. Po drugie: aktor z reguły znał scenariusz, gotowy przed przedstawieniem, znany również reszcie zespołu (a nieraz drukowany i rozdawany publiczności); improwizował więc, by tak rzec, miejsca wolne, pozostawione mu do dyspozycji, resztę, ustaloną przez autora scenariusza, respektował na równi z innymi aktorami. Po trzecie: także pewne fragmenty tekstu miał w pamięci i odtwarzał z pamięci. Te albo były jego własnością — to znaczy były przez niego samego obmyślane — albo były napisane przez kogo innego i wyuczone przez aktora na pamięć, tak jak to bywa w każdym teatrze dramatycznym. To

samo można powtórzyć o maleńkich scenach niemych, jak np. łapanie muchy. Takie „lazzi” też się miało zawsze na podorędziu.

In summa: postać powstawała tutaj dzięki scenariuszowi napisanemu przez kogoś innego; dzięki fragmentom dialogów i monologów napisanych przez kogoś innego; dzięki działaniom, dialogom i monologom, które aktor zupełnie sam wymyślił, ale stosował już w poprzednich przedstawieniach; dzięki takimże elementom, których co prawda jeszcze nie stosował, ale już miał w pogotowiu przed rozpoczęciem przedstawienia; i wreszcie dzięki działaniom, dialogom, monologom, które naprawdę improwizował na scenie, podczas przedstawienia. Do czego trzeba dodać, że wśród rzeczy gotowych przed przedstawieniem jedne można uznać za przejaw jego własnej wynalazczości, inne natomiast stanowiły dobro wspólne, przekazywane w środowisku aktorskim z ojca na syna, podpatrywane u kolegów, u konkurencji, zapamiętane z lektur. Dobrem wspólnym bywały z zasady maski i kostiumy przejmowane zwykle od poprzedników.

Nie ulega wątpliwości, że było w tym teatrze miejsce dla artystycznej odkrywczości z bardzo osobistym piętnem. Artyści komedii dell'arte sprawili wielkie wrażenie na poetach i malarzach. Jedni i drudzy pozostawili wiele świadectw swojego zachwyty. A więc można sobie wyrobić pogląd nie tylko na procedery, jakie tamci aktorzy stosowali, ale nawet na sposób ich oddziaływania. Więcej nawet, w pewnych wypadkach można się poddawać temu oddziaływaniu. Jeśli mi Pani pozwoli na wyznanie natury osobistej, powiem, że mam wśród artystów komedii dell'arte swojego faworyta, o którym myślę najchętniej. Jest to Tyberiusz Fiorilli słynący w rolach Skaramusza (Scaramuccio, Scaramouche). W XVII wieku cały Paryż schodził się do teatru, żeby posłuchać jego oślej serenady. Jakieś szczególne połączenie szorstkości i wdzięku. Wielu świadków twierdzi, że był to genialny aktor. Sam Molier uczył się podobno u niego aktorskiego rzemiosła i wiele mu zawdzięczał. Ale nawet ten geniusz improwizacji nie tworzył wszystkiego sam. Wcielał się w postać Skaramusza.

Zatrzymałem się dłużej przy tym przykładzie z dwóch powodów. Po pierwsze: wiedza o komedii dell'arte bywa częs-

to dość powierzchowna. (Nawet wśród oświeconej publiczności.) A po drugie dlatego, że jest to w historii teatru przejaw dość skrajny. Teatru trwale rozwijającego się, a bardziej spontanicznego wedle mojej wiedzy nie było. I chyba nie mogło być.

Wszystkie znane mi typy teatru posługiwały się jakimiś scenariuszami, zwykle dokładniej wypełnionymi aniżeli w komedii dell'arte. We wszystkich aktor coś do tego scenariusza dodawał. Czasem nawet tak dużo, że mało kogo obchodził scenariusz i jego autor, a wszyscy interesowali się wyłącznie aktorem. Zawsze jednak gra aktorska polegała na dodawaniu własnej, aktorskiej inwencji do czegoś już gotowego przed przedstawieniem.

Wydaje mi się, że są to okoliczności niezmiernie ważne w roztrząsaniu problemu, który nas obecnie zaprzęta.

Scenariusz jest trwalszy od występu, pozwala role studiować, pozwala je nawet dziedziczyć. Wszystko to sprawia, że w życiu teatru prócz ról granych w tym momencie obecne są role już odegrane lub jeszcze nie grane, tak jak w życiu politycznym Wielkiej Brytanii prócz aktualnego rządu ma Pani zwykle gabinet cieni.

Tam, gdzie teatr działa dłużej, nie zaznając ani dotkliwych prześladowań, ani raptownych zmian gustu, pojawia się nawet cała armia cieni. Bez udziału aktora żaden z nich nie ma pełnego życia. Ale każdej chwili może być powołany do służby czynnej.

Myślę, że to, co Panią tak zafrapowało w postaci teatralnej, co Pani określiła jako niespotykaną w widowiskach „subtelność materii”, bierze się właśnie stąd, że w teatrze nie wszystko powstaje na scenie.

Oczywiście, o każdym widowisku można powiedzieć, że trwa krótko, a powstaje długo. Jednak nie w każdym to, co ujrzymy podczas występu, jest już w części gotowe przed przystąpieniem do prób.

LIST XIX

Jestem w największym ambarasie. Pisze Pani, że określenia w rodzaju „cień”, „zjawia”, są mało instruktywne i mogą służyć najwyżej jako porównania, a jako porównania wydają się Pani akurat nietrafne. Otóż sam tak sądzę, ale nie umiem znaleźć trafniejszych. Jouviet mówił o wywoływaniu kliszy. Nie widzimy postaci, póki aktor nie wyświetli kliszy. A jednak zdjęcie już jest przed wyświetleniem, wymaga tylko umiejętnego dopełnienia czynności koniecznych w fotografii, żeby stan od początku zamierzony stał się widoczny.

Moim zdaniem kilka rzeczy jest doskonale uchwyconych w tym porównaniu.

Po pierwsze: fazowa natura postaci teatralnej. Jej egzystencja ma przypuszczalnie wiele faz, a przechodzenie z jednej do drugiej nie niszczy całkowicie jej identyczności.

Po drugie: nawet rysy charakteru, usposobienie, skłonności postaci mogą już tkwić w roli, nie będą więc w całości odkryte, lecz raczej ujawnione przez aktora.

Niestety, porównanie Jouveta ma także wielkie wady. Fotograficzny pozytywny ukazuje naszym oczom tylko to, co jest zawarte w negatywie. Jouvetowi było to na rękę, ponieważ głosił, że postać dramatyczna ma tylko jeden kształt obiecujący pełnię wyrazu, a aktor jest w stanie ten kształt odszukać. Jest to przejaw pewnej ideologii artystycznej, która ma swoje miejsce w historii, nie może jednak służyć jako uogólnienie odnoszące się do wszystkich przykładów. W historii teatru tylko od czasu do czasu zdarza się, że ludzi fascynuje ideał jedyne go kształtu. Kiedy indziej ogół poddaje się przekonaniu, że różne interpretacje jednej roli są jednakowo dobre i równoprawne. (Co bywa też teoretycznie uzasadniane.) Gdy ludzkość jest bardzo z siebie zadowolona, skłonna bywa traktować dawne role jako gorsze, wadliwe. Wówczas przerabia-

nie ich traktuje się jako konieczne. Przykładem może być okres Oświecenia, kiedy tak się przerabia Szekspira, by nie psuł optymistycznego obrazu świata i nie ranił ówczesnej wrażliwości. Mamy więc wtedy na scenie Romea i Julię, którym błogosławią pogodzone rodziny Montecchich i Capuletich. I Hamleta, który nie ginie, lecz zabiera się do przywracania porządku w państwie duńskim. Choćby to kogoś śmieszyło, powinien swoje uogólnienia dostosować również do takich przykładów, jeśli się chce czegoś dowiedzieć o naturze postaci teatralnej. Ma ona co najmniej kilka odmian, gdy chodzi o możliwości interpretacyjne. Nie znajdujemy w historii jednego wzorca, który by obowiązywał we wszystkich okresach, choćby tylko w czasach nowożytnych, bodaj w ogólnym zarysie. Pojęcie autentyczności, tak dawne i tak trwałe w naszej cywilizacji w zastosowaniu do tekstu, do obrazu, rzeźby, nawet do mebla artystycznego, w dziejach postaci teatralnej wykazało mniej siły.

Najgorszą stroną w porównaniu Jouveta jest sugestia, oczywiście niezamierzona, że wszystko, co w grze aktora ujrzymy, jest dobyte z roli, którą mu dyrektor doręczył przed rozpoczęciem prób.

W rzeczywistości nie ma roli, która by nie wymagała jakichś dopełnień, a wielki aktor nieraz zdumiewa nas i zachwyca dopełnieniami, które nadają roli całkowitą odrębność. Przecież i o Jouvecie, którego widziałem w roli Arnolfa, można to powiedzieć.

Sądzę, że fazowość jest nieodłączna od fenomenu postaci teatralnej. Z czego może wynikać jego siła, ale i słabość; tam gdzie proces twórczy jest z natury rzeczy aż tak rozczłonkowany, bardzo łatwo o zamącenie jego czystości. W chwilach kryzysu niezmiernie trudno zapewnić mu należyte funkcjonowanie, w społeczeństwie zaaferowanym i zaprzątniętym innymi sprawami.

Nie sądzę, żeby badania naukowe już się zdążyły z niezmierną złożonością tego problemu oswoić. Chyba przeciwnie, wciąż jeszcze szukają zbyt prostych sposobów jego rozwiązania.

LIST XX

Nie mogę odstąpić od twierdzenia, że role nie grane są obecne w życiu teatru.

Nie tylko bywają obecne, ale mogą nawet wywierać pewną presję na aktora. Co najmniej trzy okoliczności sprawiają, że staje się to dobrze widoczne.

A. Postać teatralna od dawna nieobecna na scenie miała już kiedyś bujne życie sceniczne i wtedy zdobyła sobie wysoką reputację, co prowokuje aktora do współzawodnictwa z poprzednikami. W tym wypadku ma Pani do czynienia z właściwościami zawodu. (Nie ma aktorstwa bez rywalizacji.)

B. Postać teatralna znana przez długi czas tylko z książki okazuje się nieporównanie ciekawsza od tych, które chodzą po scenie, i kompromituje teatr, który jej jeszcze na scenę nie zaprosił. W tym wypadku nacisk wywiera opinia publiczna.

C. Postać teatralna nie ma za sobą długiego życia, nie zdobyła sobie szczególnej reputacji, nie może liczyć na to, żeby znawcy ujęli się za nią, natomiast obiecuje aktorowi możliwości maksymalnego rozwinięcia jego własnej wynalazczości. Tu mamy do czynienia z pokusą wirtuoza.

Dla porządku dodaję, że i typ B, i C miewa swoje odmiany. W typie B przedłużające się przebywanie cienia w poczekalni może wynikać ze wstrętu, jaki a u t o r żywi dla współczesnego teatru. (Nie dla teatru w ogóle, ale dla tego, który jest w tej chwili.) Patronem tych wybrednych autorów jest, o ile wiem, Seneka, który pisywał tragedie, odczytywał je przyjaciółom, a potem zwijał i odstawiał do wazonu; z uwagi na stanowisko zajmowane w państwie, Seneka mógł oczywiście doprowadzić do wystawienia swoich dzieł, a jeśli tego nie czynił, to prawdopodobnie dlatego, że nie interesowały go sądy gawieździ. Natomiast w czasach Renesansu wystawianie Seneki po prostu się narzucało ludziom wykształconym i wywarło potem

znaczny wpływ na dalszy rozwój teatru zachodnioeuropejskiego. Drugą odmianę typu B wytwarza opór, jaki teatr stawia autorowi pragnącemu gorąco wystawienia swoich dzieł. Bardzo ciekawym przykładem tej odmiany była kariera Shawa. Odrzucany po pierwszych próbach przez teatr, Shaw zaczął drukować swoje sztuki tak zredagowane, że w tamtych okolicznościach zaczęły funkcjonować jako alternatywa ówczesnego teatru, w oczach oświeconego ogółu ciekawsza i w końcu zwycięska. I na koniec dwie odmiany typu C. Jedną tworzy rola specjalnie napisana dla wybitnego aktora; drugą — rola banalna, przez wielkiego aktora rozwinięta w arcydzieło, w sposób niezgodny z zamierzeniami autora. Arcywzorem tej odmiany stała się kreacja Fryderyka Lemaître w roli Roberta Macaire. Nie wiem, czy Pani pamięta tę historię. Ze zwykłego czarnego charakteru w melodramacie napisanym przez spółkę autorską w Paryżu doby romantyzmu Lemaître zrobił zbójcę, który w mniejszej mierze zwracał uwagę swoją niegodziwością — takich było w czasach romantyzmu ile chcieć — w większej natomiast swoją ironiczną inteligencją, olśniewającą widownię tamtego czasu. Flaubert powiedział, że Robert Macaire to postać — z uwagi na siłę symbolu — godna postawienia obok Fausta i Don Juana. Być może zapyta Pani, czy tu w ogóle jeszcze warto mówić o jakiegokolwiek presji wywieranej na aktora. Odpowiedziałbym na to, że przykład jest graniczny. A jednak i tu wszystko zaczyna się od roli, która już jest, i kusi wielkiego aktora. A że on ją potem „wyonacy”, jak mówią na Śląsku, to już oddzielna kwestia i do tej pewno jeszcze wrócimy.

LIST XXI

Bardzo przepraszam, ale tym razem absolutnie nie mogę się z Panią zgodzić.

Ścisłej biorąc, mogę się zgodzić z jedną rzeczą, wszelako warunkowo. Prawdą jest, że „postać działająca”, jak ją Pani nazywa, istniała już, zanim ludzie wymyślili teatr. Ale proszę nie pisać, że powstała na gruncie literatury. „Literatura” jest pojęciem dziewiętnastowiecznym. Rzecz to nieobojętna, bo i skojarzenia, jakie to słowo wywołuje, bywają w wielu wypadkach znamienne dla XIX wieku. (A czasem tylko dla XIX wieku.) To dla nas trochę za kuso. Proponuję termin pojemniejszy: sztuka słowa. Jeśli Pani przystanie na to ustępstwo, to ja przystanę na twierdzenie, że „postać działająca” została wynaleziona poza teatrem i przed powstaniem teatru, mianowicie na gruncie sztuki słowa.

Dalej już nie mogę Pani ustąpić, mimo najlepszej woli.

Nie mogę się z tym zgodzić, żeby z racji swojej genezy postać teatralna do dziś pozostawała „zjawiskiem literackim”. Nawet gdyby i tu dokonać wymiany terminów, twierdzenie Pani pozostanie w moich oczach wątpliwe.

Byłoby bardziej przekonujące, gdyby się dało dowieść, że postać teatralna ma tylko te swoistości, które cechują postać wytworzoną przez sztukę słowa.

Otóż jest to moim zdaniem nie do utrzymania. Mają one wspólne właściwości, ale każda z nich ma też swoje, nie występujące u drugiej.

Proszę popatrzeć na postać powieściową. Jest ona typowym produktem sztuki słowa, a pewne jej właściwości swoje narzucają się od razu. Ta postać może być niewyraźna! (A mimo to wyrazista.) Może być także — co mnie osobiście bardzo ciekawi — pozornie wyraźna. Kto przeczytał wszystkie powieści Simenona „z Maigretem”, ma poczucie obecności komisarza jako dużego, milkliwego mężczyzny, nieco ociężałego. Kompletność opisu wydaje się oczywista. A jednak każde zetknięcie z teatralną czy filmową adaptacją tych powieści zaskakuje. To nie jest ten sam Maigret, którego znaliśmy z lektury. Po chwili analizy dochodzimy do wniosku, że wiele różnic wynika z nieuniknionego w takich wypadkach wypełniania miejsc „niedookreślonych”, jak by powiedział Ingarden. Moim zdaniem w lekturze wcale nie musimy sobie wypełniać tych miejsc. Czasem sobie wypełniamy. Czasem nie. Czasem.

w ogóle nie mamy na to ochoty, po prostu dlatego, że zamglony kontur bywa jednym z uroków lektury. Jest to pewien przejaw bogactwa cechującego epikę, która prócz wyraźnego konturu zna także zamglony.

Teraz proszę pomyśleć o utworze dramatycznym, który nie był dotychczas drukowany, więc nie był znany publiczności, wchodzi na scenę po raz pierwszy, a ma jakąś dużą rolę centralną. Jeden z naszych aktorów, z wielu powodów ceniony i chętnie obsadzany, ma tik w prawym oku. Jeśli akurat na niego trafi, będę miał do wyboru: wyjść z teatru albo patrzeć na postać z tikiem. Już od samego początku będę sobie mógł wyobrażać tę rolę inaczej obsadzoną i inaczej odegraną. Po przedstawieniu moja wyobraźnia może sobie nawet hulać bez skrępowania. Jeśli jednak dojdzie do kolejnej inscenizacji, znów będę miał przed sobą żywego człowieka, może wymarzonego do tej roli, a może nie. Sam fakt, że mamy tu zwykle do czynienia z pewną niewiadomą, stanowi oczywiście ograniczenie teatru. W życiu teatru jest miejsce na wielofazową egzystencję postaci, ale nie ma miejsca na igranie z ostrością konturów. Takie igranie jest tam, gdzie jest opis, a tu nie ma opisu, jesteśmy zdani na widok, jaki nam teatr narzuci. (Bardzo ciekawe uwagi na ten temat w pracach p. prof. Skwarczyńskiej!)

Czy widzi już Pani tę niedogodność? Jeśli tak, proszę teraz popatrzeć na awantaze postaci teatralnej. Są one równie oczywiste. Postać teatralna jest pozbawiona dobrodziejstw, jakie wynikają z opisu, i stąd pewien niedostatek. Ale czasem czerpie korzyści z tego, że się może bez opisu obywać, np. przez swój wygląd. W pewnych okolicznościach wygląd człowieka mówi o nim najwięcej i najszybciej. W budowie ról różnych epok jedno i drugie wyzyskiwano metodycznie, np. w przedstawianiu postaci w pierwszych sekundach jej pobytu na scenie. Od wieków każdy aktor wie, jakie znaczenie mają te sekundy dla całej roli. Charles Dullin z zachwytem pisze o mistrzach dawnego teatru, których dane mu było poznać w młodości. Ci miewali w umowie zastrzeżone „wchodzenie głębią”. (Tzn. przez środkowe drzwi w tylnej części dekoracji przedstawiającej pokój.) Takie wejście bywało specjalnie przygotowywane. Najpierw słyszało się kroki, coraz bliższe. Potem

drzwi nagle się otwierały. Jeszcze chwila i mistrz ukazywał się w całej krasie. Jeśli jego sylwetka, mina, kostium nie wywoływały owacji, rola w pojęciu samego mistrza była położona. W młodości widywałem „wejścia” opracowane wedle tej zasady. Środkowe drzwi w głębi nagle się otwierają i ukazuje się stary Doolittle, żywy obraz ludowego wykwintu, w czarnym ubraniu, w białych rękawiczkach, ale rozczapierzone palce odstawia od ud, w instynktownej obawie, żeby ich nie pobrudzić. Gdyby to był jakiś patalach, może by i nie sprawił wielkiego wrażenia. Ale to był rasowy komik, Jan Kurnakowicz; i od razu dostał swoje brawa. (Nie byle jakie.) Widywałem i inne wejścia. Pamiętam moment, gdy po raz pierwszy ukazał się warszawskiej publiczności Gustaw Holoubek, dziś jeden z naszych najślawniejszych aktorów, w sztuce Ugo Bettiego *Trąd w pałacu sprawiedliwości*. Na scenie gromada asów i tuzów. W pewnej chwili w głębi, ale z prawej strony, nie na wprost nas, wchodzi aktor niepozornej powierzchowności, nie patrzy na nikogo, siada sobie (tam w głębi) i spokojnie zaczyna czytać gazetę. Asy i tuzy nadal perorują, ale już nikt ich nie słucha. Wszyscy wpatrują się zafascynowani w tę zagadkową postać z gazetą. To było wejście prowokacyjne nijakie. (Jedno z najpiękniejszych, jakie widziałem.)

Inna ważna właściwość postaci teatralnej: może ona stać naprzeciw drugiej i tak z nią rozmawiać, że na naszych oczach będą się ujawniały — jednocześnie! — przeżycia obu; w dodatku ulegając zmianom też wywołanym na naszych oczach. Z tego też wynikają atuty, które aktorzy wyzyskują od niepamiętnych czasów. Przykład: dialog, który u jednej z dwóch postaci wywołuje wzburzenie tak gwałtowne, że traci ona panowanie nad sobą i słowa więzną jej w gardle. (Z oburzenia, ze wstydu.) Moliere, który sam był aktorem, i to bardzo cenionym, dbał o to, żeby i sobie, i kolegom dać możliwość zagrania takich wybuchów desperacji. Proszę zajrzeć do *Świętoszka* („Więc matka chce, bym czekał, aż on mi pod boki rozpocznie...”).

Powieściopisarz może nam narzucić wrażenie widoku w takim wypadku. Ale co innego wrażenie, a co innego widok ludzkiej twarzy. Jeśli jest to twarz mistrza, jej wyraz może

oddziałać z niespodziewaną siłą, bez słów. Nasz najslawniejszy aktor, Alojzy Żółkowski, grał w mało znaczącej sztuczce człowieka, który nagle wpada w pasję, nie może dalej mówić, że złości dostaje kaszlu i krztusząc się tym kaszlem wychodzi. Jak twierdzą świadkowie, wykwinłi znawcy przychodzili do teatru specjalnie na tę scenę, i to po wielekroć, bo się jej nie mogli napatrzeć. W tym przykładzie fakt, że właśnie tę, nie inną twarz możemy oglądać, staje się siłą teatru.

Widok ludzkiej twarzy pozostającej na usługach wielkiego aktora to nagroda dla nas, widzów, za podejmowanie ryzyka, jakim jest chodzenie do teatru.

Jak daleko odeszliśmy od postaci literackiej! Może ona pod wielu względami przypominać teatralną, ale nie może oddychać osobowością aktora, który ją wyposaży nie tylko w swoją technikę i swoje doświadczenie, ale także w oddziaływanie swojej osoby.

LIST XXII

Odpowiadam niezwłocznie, zaraz po otrzymaniu Pani listu. Przykład Molierà wcale nie jest odosobniony! Wprost przeciwnie.

W historii teatru można rozróżniać pewne fazy powtarzające się w każdym kraju. W szczegółach różnią się one między sobą. Ale w ich następstwie występuje zastanawiająca regularność.

Na początku zwykle jest Topsis, nieustraszony pionier, przedsiębiorca, organizator, dyrektor, autor i aktor w jednej osobie. Potem jeszcze przez długi czas charakterystyczną postacią pozostaje aktor który umie pisać, dostarczający sobie i kolegom odpowiedniego repertuaru. Notabene na tym etapie pojawianie się innych autorów jest rzadkością. Dopiero w trzeciej fazie dochodzi do wyraźnego podziału zadań. Jedni

grają (i tylko grają). Drudzy piszą (i nie są już aktorami, a w każdym razie nie zawsze).

Proszę zauważyć, że jest coś podobnego w muzyce. Wprawdzie nie słyszałem, żeby był kompozytor, który by w ogóle nie umiał grać. Słyszałem natomiast o wirtuozach, którzy w ogóle nie komponują. (Lub tylko przygodnie.)

W teatrze ten podział bywa jeszcze ostrzejszy. Co więcej, na pewnym etapie rozwoju wydaje się nieunikniony. Tam, gdzie teatr działa długo, intensywnie, gdzie gra codziennie, dla różnorodnej publiczności, prawie na pewno dojdzie do podziału na grających i piszących. W samym procesie umacniania teatru jako stałego, zawodowego przedsiębiorstwa zdaje się tkwić potrzeba podziału pracy. Autor wyspecjalizowany w pisaniu może — na pewnym etapie rozwoju — skuteczniej zaspokajać potrzeby repertuarowe aktorów niż oni sami. Bardzo często zbiega się to z niewydolnością kulturową aktorów. (Jeśli mi Pani pozwoli na użycie takiego wyrażenia.) Są w historii momenty niemal zupełnej samowystarczalności teatru. To znaczy: aktorzy mogą polegać wyłącznie na swoim guście i mieć powodzenie. Ale zdarza się, że taka koniunktura się kończy, zaczyna się rysować konflikt pomiędzy gustem aktorów, już tworzących zamknięte środowisko, a gustem najbardziej wpływowego odłamu publiczności. Wtedy udział autorów „z zewnątrz” bywa jedynym ratunkiem teatru, jedyną szansą pogodzenia go z resztą, już zniechęconą i nadąsaną.

Ale uwaga, autor działający w tej fazie może być nadal znawcą gry aktorskiej, z nie mniejszą biegłością niż Moliere wykorzystującym szczególne właściwości teatru w pisaniu roli. W jakimś artykule przeczytała Pani, że „roli nie można pisać zza biurka”. Można, i przez całe wieki wysoko wyspecjalizowani autorzy to czynili, z wdzięcznością przyjmowani w teatrze.

Kapitałny przykład: Włochy XVIII wieku. Komedia dell'arte kwitnie jeszcze. Ma wspaniałych przedstawicieli wśród aktorów. Ma wdzięczną publiczność. Ma subtelnych znawców. A jednak godzina jej już wybiła. Zza Alp uderzają poddmuchy nowego pojmowania teatru, a uderzają z taką siłą, że prędzej czy później teatr włoski będzie się musiał upodobnić do fran-

cuskiego, jeżeli zechce ocaleć. Pytanie tylko, jakim trybem to się odbędzie. Czy przez gwałtowny zamach, który zniszczy dorobek pokoleń? Czy przez rozumne reformy, które pozwolą się sprawom toczyć w drodze ewolucji. W tym momencie pojawia się na horyzoncie Goldoni, mąż opatrnościowy. W ciągu jednego pokolenia dopomógł on komedii włoskiej przekształcić się z improwizowanej i zamaskowanej w całkowicie napisaną komedię charakterów (a więc graną już bez masek).

Niektórzy czynią dziś z Goldoniego grabarza komedii dell' arte. Nie wydaje się to zupełnie sprawiedliwe. Była ona chyba w ówczesnych okolicznościach nie do obrony, a o Goldonim można powiedzieć, że pomógł teatrowi włoskiemu bardzo wiele z jej tradycji ocalić i wykorzystać w twórczości podporządkowanej nowym zasadom. (Wtedy — pamiętajmy — awangardowym!) Z pewnością można tak powiedzieć o pozostawieniu w całkowicie napisanej komedii bardzo dużego luzu dla wirtuozerii aktorskiej, a nawet dla temperamentu wybitnego aktora.

O przykłady nietrudno, a jeden nasuwa się od razu. Jest nim komedia pt. *Dwaj bliźniacy z Wenecji*. Tak się składa, że widziałem ją w wykonaniu włoskich aktorów. Jako lekcja było to niesłychanie pouczające. (A w dodatku miejscami szczerze śmieszne.)

Z samego tytułu łatwo zgadnąć, że osiã wydarzeń są w tej komedii nieporozumienia, jakie wywołuje łudzace podobieństwo dwóch bliźniaków. Zbieg okoliczności sprawia, że jeden nie wie o obecności drugiego w tym samym mieście. Nie wiedzą też o tym osoby postronne. W konsekwencji wciąż bierze się jednego za drugiego. Jak sprawić w teatrze, który już nie używa maski, żeby dwie postaci były naprawdę do siebie podobne? Bardzo prosto. Wystarczy, by obu braci grał jeden i ten sam aktor; co można osiągnąć, gdy się założy, że obaj przebywają jednocześnie w tej samej miejscowości, ale ani razu się nie spotykają. (Choć jeden drugiemu depce po piętach.) Aktor, którego widziałem, Alberto Lionelli, wykonywał to zadanie z najwyższym upodobaniem. W jego ujęciu każdy z braci, zachowując te same rysy twarzy, miał nieco inne

usposobienie, a więc też nieco inną postawę, ruch, chód. Każdy był inaczej ubrany. W momentach największego zagęszczenia nieporozumień wyglądało to tak, że za element dekoracji ustawiony na środku sceny wchodził jeden brat, a wychodził z drugiej strony drugi, bo dzięki swojej technice, pomocy inspicjenta — no i swojemu temperamentowi — aktor zmieniał swój wygląd w ciągu ułamka sekundy. Ergo: spotykać się ci bracia nie spotykali, ale chodzili po scenie obaj, niemal ocierając się o siebie.

Jest to jeden z wielu przykładów, w których dokładnie może się Pani przyjrzeć temu, jak się pisze rolę zza biurka. Goldoni napisał przecież nie tylko „słowa” tej roli. Pisał również mnóstwo innych rzeczy do grania roli koniecznie potrzebnych i przez aktora przejmowanych. A więc jest to możliwe.

A więc proszę o zarejestrowanie faktu, że wielofazowość w naturze postaci teatralnej bywała podtrzymywana i przez ten rodzaj współpracy.

To, że dziś bywa ona piętnowana jako rodzaj kazirodztwa, należy do bardzo znamiennych cech dzisiejszego świata. Ale nie przekreśla faktu, że przez całe wieki funkcjonowała, i funkcjonowała skutecznie.

LIST XXIII

Widzę, że nadal nie nadzwyczajnie się rozumiemy.

Nie szkodzi. Próbujemy dalej.

Proszę sobie wyobrazić Europę późnego romantyzmu. W kilku stolicach działają wówczas znakomite zespoły baletowe. Każdy z nich uprawia wyłącznie taniec zwany klasycznym, co znaczy, że dopuszczalne są jedynie „pozycje”, kroki, skoki, gesty dokładnie przez prawodawców tego tańca skatalogowane, opatrzone ogólniejszymi instrukcjami, nauczane w szkołach baletowych. Można też powiedzieć, że cała Europa ma wówczas wspólną estetykę baletu i jest to akurat estetyka

romantyczna, faworyzująca nie tylko pewne tematy na niekorzyść innych, ale również pewne postaci, jak np. z ballady wywodzący się duch dziewczęcy, zwiewny, uwodzicielski, piękny, a z piekła rodem. W tej sytuacji Teofil Gautier, jeden z największych poetów tamtego czasu, pisze scenariusz *Giselle*, z główną partią dla Carlotty Grisi. W scenariuszu znajdzie Pani historię uwiedzenia chłopca przez willidę. A w tej historii – mimo że nie ma tam ani jednego słowa, które by wyrzekła Giselle lub ktokolwiek do niej – jest dosyć materii dla tancerki, która by chciała dać pełnię życia temu cieniowi. Co się też stało, z wielkim pożytkiem dla teatru.

Być może ten przykład przyczyni się do rozproszenia pewnych nieporozumień w naszej korespondencji. Kilka rzeczy jest w nim zupełnie pewnych. Giselle uzyskała pełnię życia, gdy Carlotta Grisi zatańczyła ją po raz pierwszy, na premierze. Nie byłoby jednak tej postaci bez libretta Teofila Gautier. Pomiędzy tymi dwójkiem był jeszcze choreograf. (A nawet dwóch, Coralli i Perrot, i ci ustalili z tancerką mnóstwo szczegółów bardzo ważnych dla definitywnego kształtu jej partii.) Nie chcę też przed Panią ukrywać, że niejaki Vernoy de St. George podpisał libretto wspólnie z Teofilem Gautier. To prawda. Jednakże nikt nigdy nie wątpił, że *Giselle* zawdzięcza swoje powstanie współpracy wielkiego poety z tancerką.

Ma się rozumieć, że przykład jest niecodzienny, choćby dlatego, że występują tu takie zjawiska, jak wyjątkowo selektywny, stabilny, kompletny i powszechnie stosowany system elementów gry, jak powszechnie respektowana estetyka, jak wreszcie mnóstwo innych jeszcze okoliczności obecnych w ówczesnym życiu teatralnym. Jeśli ktoś zacznie czytać tekst Teofila Gautier, nie mając żadnego pojęcia o balecie, a więc tym mniej o balecie romantycznym, nie dowie się z tej lektury, co pod piórem poety naprawdę powstało, ponieważ nie wszystko z tego, co stworzył, zostało zamknięte w słowach libretta. Grisi czytała to zupełnie inaczej. Od pierwszej chwili dostrzegała w tekście mnóstwo rzeczy, których my nie dostrzegamy, i przyjmowała je z wdzięcznością jako podarowaną sobie część s w o j e j pracy.

Mamy tu połączenie kilku czynników, które nie zawsze występują w historii teatru. Jest jednak faktem niezbitym, że w pewnych okresach występują, i to również w teatrze dramatycznym.

W takich okresach stanowisko poety w teatrze bywa podwójnie uprzywilejowane. Kiedy kodyfikacja gry aktorskiej jest bardzo daleko posunięta, łatwiej o niej mówić. Proszę popatrzeć na tańczącą Grisi. Wszystkie ewolucje, jakie wykonuje, są wyszukanie trudne. Ale rodzajów mają one niewiele. Nawet tak mało, że cierpliwy widz wkrótce się w nich doskonale rozeznaje, a jeśli jest równie wrażliwy jak pilny, wnet zaczyna pojmować, jaki z nich można czynić użytek. A jeśli jest poetą, może obmyślić użytek doskonalszy od tego, który przyjdzie do głowy samemu tancerzowi. To jest jedna szansa Teofila Gautier. A jest jeszcze druga, polegająca na tym, że w dobie romantyzmu żadna sztuka nie czuje się samowystarczalna. Romantycy marzą o pełni wyrazu, a jest to potrzeba tak silna, że poetę może przywieść do baletu, a tancerkę przejąć zainteresowaniem dla libretta napisanego przez poetę. Przyjaźń, jaka ich połączyła, była następstwem ich wspólnych zainteresowań i wspólnych marzeń.

W innych okresach stosunki mogą się kształtować inaczej. Jednakże nigdy nie jest tak, żeby postać teatralna powstawała bez jakiegokolwiek scenariusza. (Z tym się Pani zgodziła.) Nie widzę również takiego okresu, w którym budowanie roli polegałoby po prostu na przyczepianiu jednego elementu do drugiego. Sam napisałem, że aktor z reguły otrzymuje coś gotowego i potem do tego coś od siebie dodaje. Chodziło mi jednak wtedy o nieunikniony w teatrze podział pracy. Gdy tylko na scenie odzywa się postać teatralna, jest to w części dzieło autora scenariusza, a w części aktora. Ale przedział między tymi częściami nie pokrywa się z granicą, która oddziela słowa od całej reszty. Aktor ma ogromny udział w definitywnym brzmieniu słów, już to przez przyrodzone sobie właściwości, takie jak barwa głosu i jego skala, już przez nabyte i wyuczone, już wreszcie przez zastosowaną w tej roli i w tej scenie artykulację, dynamikę, intonację. Poeta natomiast może mieć i miewa swój udział w tym, co wcale nie zdaje się pozostawać

w zasięgu jego fachu i możliwości, jak np. ruch i gest. (O czym świadczy przykład Teofila Gautier.)

Wynika to chyba z wielofunkcyjności naszej mowy, która pozwala te same słowa czynić zarazem instrukcją i dziełem sztuki.

LIST XXIV

Widzę, że przeczytała Pani Craiga. U niego rzeczywiście przedział pomiędzy tym, co gotowe przed próbami, a tym, co powstanie na próbach, pokrywa się z granicą, która odgradza słowa od całej reszty. Z tej też racji Craig uznał, że Szekspir nie należy do historii teatru, ponieważ pisał słowa. A zadaniem teatru nie jest recytowanie słów, ale wzruszanie widza swoiście teatralnymi kombinacjami dźwięku, barwy i kształtu. Takie kombinacje — o charakterze dzieł sztuki — potrafi tworzyć „artysta teatru” (nie pisarz; domeną pisarza jest literatura).

W sprawie formalnej: proszę o zgodę na pominięcie w tej chwili kwestii reżysera i kwestii przedstawienia teatralnego jako dzieła sztuki. Wedle naszej umowy powinniśmy je wziąć na warsztat nieco później. Pozostańmy przy stosunkach słowa z całą „resztą”.

Głos Craiga tyczy i tego problemu, a jego autorytet sprawił, że na pojmowaniu całej sprawy mocno zaważył. Jeśli w nauce pojawiły się koncepcje sytuujące granicę w tym miejscu, w którym wytyczył ją Craig, działo się tak, jak sędzę, w dużej mierze pod jego wpływem i za jego sprawą.

Napisało mi się „w nauce”, a chodzi mi oczywiście o jeden tylko nurt badań naukowych. Zresztą i o tym nie chciałbym pisać źle.

Bez wątpienia miał on swoje zasługi.

Wymawiać można by mu jedynie to, że się dał uwieść uogólnieniom w oparciu o przykłady, które do tak rozległych uogólnień nie uprawniały.

W początku XX wieku ten system, o którym pisałem w poprzednich listach, zaczął zawodzić. A w każdym razie przestał zadowalać elity. Craig odpowiedział na to tworząc coś w rodzaju ideologii, która olśniła jego współczesnych. (Bo zdawała się likwidować antynomie, której się w przedstawieniu teatralnym dopatrzono.)

Nieszczęście polegało więc nie na tym, że się taka ideologia pojawiła — przeciwnie, miała ona pod wielu względami dobroczynne oddziaływanie — ile na tym, że uczeni zaczęli do niej dorabiać naukowe uzasadnienie. (Zamiast po prostu zarejestrować jej genezę i charakter, razem z innymi przejawami kultury teatralnej naszego wieku.)

W rzeczywistości ani ideologia Craiga, ani jej konsekwencje faktów nie zmieniły. Dzisiejszy teatr stara się, a w każdym razie nieraz stara się uniezależnić od scenariusza. Ale się od niego nie uniezależnił całkowicie. Wielofazowość w naturze postaci stała się mniej wyrazista. (Temu nie przeczę!) Ale bynajmniej nie ustała.

A więc problem nie przestał istnieć. Nie stracił nawet na znaczeniu.

Pani nie chce się z tym pogodzić. O Teofilu Gautier pisze Pani, że mógł być co najwyżej „natchnieniem” dla dobrze sobie znanej tancerki.

Sam fakt, że powstały w Europie tak liczne przedstawienia teatralne bez słów, co widzimy na przykładzie pantomimy i baletu, świadczy Pani zdaniem, że Craig mógł mieć rację. Jest najwyraźniej coś takiego jak „czysty teatr”, obywający się bez słów. I inny, mniej szlachetny, powstały z chwilowego za każdym razem łączenia dwóch heterogenicznych, a nawet wrogich sobie żywiołów.

Bardzo przepraszam, ale aż dwie rzeczy się w tym nie zgadzają.

Gdyby kiedykolwiek powstał czysty teatr dokładnie odpowiadający marzeniom Craiga, nie byłby on wcale niemy! Przeciwnie, rozbrzmiewałby głosami ludzko przypominającymi ludzką mowę, tyle że nie obciążoną żadnymi znaczeniami. Wyobrazić to sobie nawet potrafię, ale nie jestem tego ciekaw.

Co do baletu romantycznego. Był to bardzo piękny teatr, ale ponad wszelką wątpliwość wtórny wobec dramatycznego. To znaczy: najpierw ludzie na scenie mówili, dopiero potem nauczyli się wypowiadać za pomocą tańca stosowanego zamiast mowy. Rzecz o tyle ważna, że bez tego uprzedniego treningu nikt by ani pantomimy romantycznej, ani baletu nie zrozumiał. A więc w tym sensie obie te odmiany teatru są od teatru dramatycznego zależne.

Bez wątpienia problem mowy ludzkiej w teatrze należy do najtrudniejszych, jakie w ogóle przed nauką stały. Sam fakt, że postać nie musi się wypowiadać w słowach, żebyśmy ją mogli zaliczyć do kategorii teatralnych, jest moim zdaniem niepodważalny. Ale równie pewny jest fakt, że postać teatralna może mówić i mówi od tysięcy lat, co w sposób nieuchronny spokrewniło ją z najrozmaitszymi zastosowaniami ludzkiej mowy. Ale przecież nie odebrało jej odrębności.

LIST XXV

Najwyraźniej postanowiła mnie Pani zgniebić. Skoro nie poskutkował Craig, to może podziała teoria przekładu.

Po angielskim imporcie produkt rodzimy. Bo myśl, że najpierw jest literatura, którą trzeba przełożyć na język teatru, by mogło powstać przedstawienie, narodziła się u nas. Rozwinął ją jeden z moich najzdolniejszych kolegów, Zbigniew Osiński. Wiele osób zainteresowało się jego wnioskami z uwagi na wyjątkową jasność wykładu.

Nie wiem, czy nie za dużą? Wcale nie myślę temu przeczyć, że jest to koncepcja bardzo pociągająca. Jednakże, jeśli o mnie chodzi — a Pani pyta mnie przecież o mój pogląd — zmuszony jestem Panią przestrzec przed tą teorią, i to aż z dwóch powodów.

Po pierwsze: naprawdę wolałbym nie ograniczać naszych rozważań nad sztuką słowa do „literatury”.

Po drugie: nie widzę w badaniach nad powstawaniem przedstawienia teatralnego żadnego zastosowania dla pojęcia przekładu.

Pojawienie się przekładu, o ile wiem, było odpowiedzią na jasno sformułowane zadanie udostępnienia Biblii ludziom nie znającym hebrajskiego, a znającym grecki.

Z charakteru zadania wyniknął postulat wierności. Tłumacze Septuaginty z reguły szukają słowa najbliższego oryginału (a więc niekoniecznie najtrafniejszego ani najbardziej wyrazistego), starając się jednocześnie zachować właściwą oryginałowi liczbę słów. Inaczej mówiąc, dążą do kompletnej wymiany wszystkich słów na inne.

Lojalność każe stwierdzić, że w samej Septuagincie są księgi tłumaczone w sposób mniej rygorystyczny. Oboje wiemy, jak rozmaicie była później pojmowana wierność wobec oryginału. Wszystko to prawda, a jednak wymiana pozostała konstytutywną cechą wszelkiego przekładu po dziś dzień.

W procesie, który kończy się odegraniem przedstawienia teatralnego, nie widzę większego podobieństwa do takiej wymiany.

Widzę tu pierwiastki, które mogą się pojawić dopiero na przedstawieniu. Ale widzę i takie, które były już przedtem, zanim zaczęły się próby. A te nie tyle zostają wymienione, co dopełnione. (Pomyślnie albo i nie.)

Otwieram *Rozbiły dzban* Kleista i odszukuję scenę, w której wiejski sędzia zawiadamia przybyłego przed chwilą radcę, że mu się zapodziała ostatnia peruka i będzie musiał odbyć sesję sądową w gołej głowie. (Co radca przyjmuje z bolesnym zdumieniem.) Mam w pamięci głosy niemieckich aktorów, których słyszałem w młodości, i do dziś z przyjemnością myślę o tym, jak kontrastowali to samo słowo, bo sędzia wypowiadał je zgębiony, głucho, a radca grzecznie, ale badawczo, bardzo dobitnie i wolniej od sędziego. (Tak, że na scenie od razu zapachniało śledztwem od tego jednego słowa.) Kahlköpfig. Kahl-köp-fig? Nie rozumiem, na czym by tu mogła polegać wymiana. Oczywiście jest dopełnienie słów napisanych przez Kleista o barwę głosu, który do dziś brzmi w mojej pamięci. Ale przycisk zdaniowy — w obu wypowiedziach słowo Kahl-

köpfig pada w miejscu akcentowanym, więc „a”, z natury długie, jeszcze się wydłuża — a także intonacja i w pewnej mierze artykulacja są już u Kleista.

LIST XXVI

Dziękuję za list. To nie był żaden Brecht. To był zupełnie zwyczajny teatr. (Choć oglądałem go w okolicznościach niezwykłych.) Aktorzy nie byli żadnymi sławami. Mieli jednak w sobie dość ludzkiej treści, aby przy tych umiejętnościach, jakimi rozporządzali, nasunąć mi myśl o dopełnianiu słów takiego poety jak Kleist.

Z doświadczenia wie Pani, że dopełnienie — tak rozumiane jak tu — nie jest jedynym przejawem inwencji aktora. Jest jeszcze amplifikacja, coś, czego w roli zupełnie nie było. Nawet w teatrze, który przysięga, że chce być jedynie wierny autorowi, aktor w najlepszej wierze potrafi zbudować zupełnie od nowa miniaturową scenkę bez słów, przez autora absolutnie nieprzewidzianą, a wmontowaną w całość z takim poczuciem stylu, że publiczność nie jest w stanie jej pochodzenia zauważyć. Zjawisko to bardzo ciekawe, a nieraz i bardzo ważne. Nowoczesna inscenizacja np. wykorzystuje zasadę amplifikacji na wielką skalę i nieraz tylko tą drogą potrafi całkowicie zmienić wymowę dzieła.

Nas jednak w tej chwili bardziej powinno zajmować dopełnienie, a mianowicie dlatego, że amplifikacja nie jest konieczna do tego, żeby przedstawienie mogło się odbyć, podczas gdy dopełnienia są warunkiem odegrania każdej sztuki. Inaczej mówiąc: nie może być bez dopełnień żadnej roli. A więc i życia postaci.

Dla nauki twierdzenie to jest niewypowiedzianie kłopotliwe, bo jeśli tylko uznamy, że dopełnienia są częścią składową roli, będziemy musieli również orzec to samo o osobowości aktora. A zjawiska tak tajemnicze jak „osobowość” grożą zaciemnie-

niem przedmiotu badań (czego nauka się boi panicznie). Nic jednak nie może zwolnić nauki z poszukiwania prawdy, a do prawdy o roli nie dojdzie, jeśli będzie pomijała osobowość aktora. U wielkich aktorów działa ona często niepostrzeżenie, ale przenika wszystko, co do nas dociera, także brzmienie jego wypowiedzi. I czasem to właśnie, co tak trudno nazwać, a tak nas pociąga, bo brzmi osobiście, sprawia że jakieś słowa pamiętamy akurat w interpretacji tego aktora.

Jeśli się Pani z tym zgodzi, będziemy mówili o dopełnianiu roli przez aktora. Nie musi to prowadzić do kulminacji wartości. Gdyby kumulacja tkwiła w naturze tego dopełniania, Hamlet musiałby być coraz lepiej grany, przez to samo, że jest grany tak długo. Nie sądzę, by ktokolwiek próbował twierdzić, że tak się dzieje. Oszczędzę Pani również pytania, czy którykolwiek aktor uczynił postać Hamleta ciekawszą od tego, co napisał Szekspir. Uczni powinni szukać prawdy i powinni to czynić nieustępliwie, ale powinni mieć również trochę taktu.

Wróćmy do mego ulubionego pytania: co wiemy w tej sprawie na pewno? Otóż wiemy, że w nowożytnej Europie postać teatralna w dużej mierze zawdzięczała swoją żywotność wzajemnemu przenikaniu żywiołów, które się Pani wydały nieprzenikalne, wrogie sobie, nie do pogodzenia.

Póki kwitła w Europie retoryka i zażywała swego autorytetu, postać teatralna musiała być wymowna. I była. Życie dawał jej poeta jednakowo obeznany z prawidłami retoryki i tajnikami teatru. Pełnię egzystencji osiągała ta postać na scenie. Ale nie umierała wraz z aktorem, który ją jako pierwszy odegrał.

LIST XXVII

Sprawa tożsamości postaci teatralnej w historii pojawiała się już w naszej korespondencji i chyba jeszcze będzie się pojawiała.

Jest z pewnością bardzo skomplikowana.

Postać teatralna — taka, jaką nowożytna Europa wytworzyła — okazała się mało odporna na przemiany wrażliwości wciąż dokonujące się na widowni. Stąd fenomen niepoliczonych odmian, które tylko w części wynikały z odrębności wyglądu, wieku, talentu, temperamentu poszczególnych aktorów. Poza tymi odmianami, nieuniknionymi w nowożytnym teatrze europejskim, wciąż pojawiały się jeszcze nowości interpretacji pozostające w luźnym związku ze zmianami obsady. Na przykładzie Szekspira możemy się przekonać, że dokonywano takich zmian przez cały czas. Bo i wtedy, gdy epoka zachowywała wobec niego poczucie wyższości (jak w wieku XVIII), i wtedy, gdy traktowano jego dzieło jako wzór nieprześcigniony i niedościgły.

A jednak trudno wątpić w to, że w historii Hamleta jest pewna ciągłość. Książę duński zmienia rysy; strój, w znacznej mierze usposobienie, a czasem nawet doznaje nieco innych losów w zależności od tego, czy gra go Garrick, Irving, Kainz, Olivier. Każdy z tych aktorów brał do ręki kartkę z tekstem nieco inaczej zredagowanym. (Przez tłumacza, przez reżysera, z własnej inicjatywy.) A jednak każdy z nich grał Hamleta, gdyż miał w swoich kartkach gotową — dzięki Szekspirowi — część tej roboty, która się kończyżywieniem postaci teatralnej na naszych oczach. A więc swojej roboty.

Pani trudno się z tym pogodzić. Jak może być na kartce papieru „gotowe” coś, co nas zachwyca cielesną obecnością aktora. Tu jest jakaś zasadnicza „nieciągłość” — podejrzewa Pani. W drodze od kartki papieru do ruchu żywego człowieka na naszych oczach jest jakaś „nieciągłość”. Tu naprawdę trzeba elementy jednego zbioru wymienić na inne, żeby mogło dojść do przedstawienia.

Czy tak? Czy Pani jest zupełnie pewna, że między karteczką z monologiem „być albo nie być” a odegraniem tego monologu na scenie jest większa „nieciągłość” niż między patykiem, który dziś jest w całości obciążnięty brunatną korą, a jutro będzie zakończony zielonym liściem?

Wybieram akurat to porównanie, ponieważ proces powstawania i losów postaci teatralnej o wiele bardziej moim zda-

niem przypomina narodziny i życie drzewa aniżeli tłumaczenie tekstu z jednego języka na drugi. Ta sama gałąź w zimie i na wiosnę przybiera tak różny wygląd, że moglibyśmy zwątpić o jednorodności procesu wegetacyjnego, który ją ożywia, gdybyśmy mieli wyrokować w tej sprawie wyłącznie na podstawie zewnętrznego oglądu.

Moim zdaniem beztróskie traktowanie tego, co aktor zastaje przystępując do odegrania Hamleta, jest zamykaniem oczu na jeden z najważniejszych sekretów teatru, a mianowicie na to, że teatr zna proces bardzo przypominający dojrzewanie.

Tu tkwi, jak sądzę, odpowiedź na pytanie, od którego zaczęliśmy tę część naszej korespondencji. Wszystko poszło w tej części o artyzm, a raczej o taką jego złożoność, którą oboje uznaliśmy za właściwość wyróżniającą teatr w świecie widowisk, i to w stopniu intrygującym.

Nie ma artyzmu tam, gdzie nie ma czasu, namysłu, mozolnego odszukiwania najwłaściwszego kształtu, poprawiania tego, który już się odszukać udało.

Otóż dwie godziny gry na scenie to dosyć, żeby nas oczarować ludzką obecnością stanowiącą urok teatru. Ale za mało, żeby tej obecności nadać cechy dzieła sztuki. A jeśli przedstawienie teatralne staje się dziełem sztuki — co zdarza się moim zdaniem od czasu do czasu — dzieje się tak dlatego, że proces tworzenia bynajmniej się w teatrze do tych dwóch godzin nie ogranicza. Nie ogranicza się nawet do tygodni ani miesięcy prób. Tak jak wypuszczenie listka nie jest dziełem jednej chwili, lecz zakończeniem długotrwałego procesu, wielofazowego i niewidocznego dla naszych oczu, tak i postać teatralna w chwili, w której aktor wychodzi na scenę, nie rodzi się bynajmniej na naszych oczach, ale przechodzi tylko pewną fazę swojego istnienia.

LIST XXVIII

Dziękuję za list, chyba najbardziej podstępny ze wszystkich, jakie od Pani otrzymałem.

W miejscowości Gross-Märchenheim w Turynii — pisze Pani — emerytowany konduktor kolei wąskotorowej, osobiście Pani znany, czytuje sobie Szekspira. Człowiek ten nigdy nie był w teatrze, nie interesuje się tym specjalnie, co to takiego, a w posiadanie kieszonkowej edycji Szekspira wszedł przypadkiem, gdy mu ją podarował pasażer uciekający przed policją. Odtąd jest to jego ulubiona lektura. Kiedyś powiedział Pani, że Szekspir przeniknął jego zdaniem wielkie prawa życia. Wiedział np., że jeśli jakiś łotr posunie się do naruszenia równowagi panującej w naturze, naturalny porządek rzeczy sam go w końcu przytrzyma. (Tak że Pan Bóg wcale nie musi się w to wdawać.) Ale mądrość Szekspira, jak się Pani wydaje, nie pociągałaby Pani znajomego tak bardzo, gdyby się nie przejawiała w tekstach, które traktuje on jak przypowieści. O postaciach Szekspira rozmawia się z nim tak, jakby to byli, powiedzmy, bohaterowie *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. W każdym razie po rozmowie z tym człowiekiem można zwątpić w różnicę między funkcjonowaniem postaci teatralnej a postaci epickiej. Falstaff powstał jako postać teatralna, a w wyobraźni Pani rozmówcy żyje dokładnie takim samym życiem jak postaci epickie. A skoro tak, po co się upierać przy odrębności postaci teatralnej?

Tak się składa, że mogę na te pytania odpowiedzieć od razu.

Po pierwsze: nigdy nie przeczyłem temu, że Falstaff może się w wyobraźni czytelnika rozgościć na tych samych prawach, z jakich korzystają postaci dzieł epickich. Zjawisko to jest znane ludzkości od dawna i w rozmaity sposób wykorzystywane.

Po drugie: nasze dotychczasowe wnioski nie wymagają z tego powodu żadnej modyfikacji, ponieważ przechodzenie możliwe tu jest tylko w jedną stronę. Falstaff może żyć t a k ż e w wyobraźni czytelnika. Natomiast Ania z Zielonego Wzgórza nie może wejść na scenę, póki ktoś nie dokona adaptacji teatralnej tej powieści. Dla badacza literatury ta różnica może być mało ważna. Natomiast dla tego, kogo interesuje natura widowisk, jest pierwszej wagi, bo w tym wypadku naczelnym staje się pytanie, co w ogóle ze świata sztuki może wejść, wchodzi i utrzymuje się trwale w świecie widowisk. Otóż w wypadku postaci poprawna odpowiedź na to pytanie brzmi moim zdaniem tak, jak pisałem. W świecie widowisk jest miejsce na postać, ale tylko w dwóch odmianach. Pierwsza odmiana występuje w grupie środkowej i mało miewa podobieństwa z epicką, tak bywa uzależniona od indywidualności swego animatora. Druga odmiana występuje w trzeciej grupie. Ta różni się od epickiej wyposażeniem we wszystkie właściwości roli, co nie przeszkadza jej, a w każdym razie nie musi przeszkadzać w pełnieniu obowiązków postaci epickiej. Nie straci ona przez to swoich pierwotnych uprawnień. (Tak jak Anglik nie postrada obywatelstwa brytyjskiego przez to, że otrzymał jakieś inne.)

A swoją drogą warto by może pomyśleć teraz o państwie, w którym minister kultury usiłuje nakłonić wszystkich powieściopisarzy do stosowania dialogu jako jedynej formy wypowiedzi. Ministrowie kultury mieli już w naszym wieku tyle kaprysów, dlaczego by któryś nie miał wystąpić i z takim? Dla nas powstałaby wówczas sytuacja interesująca, bo nawet zewnętrznie lektury Pani znajomego przestałyby się różnić od nowo drukowanych książek do czytania.

Przeprowadzić to pewno by się i dało, bo nie takie rzeczy widywano w naszym stuleciu. Sądzę jednak, że nie bez protestów. Najbardziej poszkodowani poczuliby się pewno sami powieściopisarze. Posłuchajmy, co największy z nich, Flaubert, mówi o dialogu: „un art trop faux, on n'y peut rien dire de complet”. I trudno mu się dziwić. W świadomości rasowego epika ograniczenie się do samego dialogu musi zawsze się łączyć z jakąś stratą, podczas gdy w zamierzeniach dramatopi-

sarza jest odwrotnie, dialog staje się szansą; Andrzej Wajda, niewątpliwie znany Pani ze swoich dzieł, napisał kiedyś, że dzięki swemu skonwencjonalizowaniu dialog teatralny osiąga taką intensywność w budowaniu fikcyjnego świata, że może się obywać bez obrazu, bez którego nie może istnieć żaden film. Gdyby to powiedział jakiś ramol, można by wzruszyć ramionami. Ale Wajdy, gdy mówi o takich rzeczach, radziłbym posłuchać, chociażby dla porządku; bo wobec dwóch rzeczy, które Pani poruszyła, powinno się moim zdaniem zająć stanowisko niejednakowe.

Wbrew temu, co Pani sugeruje, postać teatralna ma swoje odrębności przejawiające się nawet w rodzaju wypowiedzi.

Równie pewny jest fakt, że postać teatralna może pełnić obowiązki postaci epickiej. Inaczej mówiąc: może sprawiać przyjemność czytelnikowi. Co w niczym nie nadwęża, a w każdym razie nie musi nadwężać jej kwalifikacji teatralnych.

Powiedziałbym nawet, że cała ta kwestia należy do mniej skomplikowanych.

Gorzej z kolejnymi pytaniami Pani. Swego czasu — przypomina Pani — napisałem, że postać teatralna i tym się charakteryzuje, że po przedstawieniu nie umiera, choćby nawet umarł aktor, który ją grał. Dobrze — powiada Pani — a kiedy umiera?

Oto jest pytanie! W pierwszym odruchu miałoby się ochotę powiedzieć, że wtedy, kiedy ludzie zupełnie jakąś rolę przestają grać. Jednakże historia uczy, że takiego punktu chyba nigdy w dziejach nie można oznaczyć. Kiedy w XVIII wieku zaczęła się w Europie szerzyć francuska koncepcja teatru, postaci komedii dell'arte wszędzie wypychało się ze sceny jako oderwane od życia i nieartystyczne. We Włoszech ten proces przebiegał dość łagodnie. Wszelako i tam ogłoszono w końcu śmierć „masek”. W Niemczech sławna dyrektorka, Karolina Neuber, spaliła publicznie kukłę Arlekina na stosie, na znak, że bierze rozbrat z teatrem improwizowanym. Tymczasem już w początkach naszego stulecia Arlekin wrócił na scenę, dzięki sojuszowi erudyty z artystami, wśród przeprosin i zachwyty. Każdy historyk teatru przytoczy Pani wiele takich przy-

kładów. Jedno, drugie, trzecie pokolenie będzie utrzymywało jakąś postać w niepamięci. A czwarte ją wskrzesi. Z czego wniosek, że ani zapomnienie, ani wzgarda nie wystarczają do wystawienia jej świadectwa zgonu.

Sięgnijmy wobec tego po przykład do starożytnej Grecji. Wybitny autor napisał tragedię, którą wystawiono; dzięki wiarygodnym dokumentom wiemy o tym, znamy jej tytuł, ale nic poza tym, ponieważ wszystkie przekazy tekstowe uległy zagładzie. Znaczący Antyku dziesiątkami wyliczają tytuły takich zaprzepaszczonej sztuk. I chyba w takich wypadkach — dopiero w takich wypadkach — można mówić o śmierci postaci teatralnej.

Z czego wniosek, że póki mamy dostęp do scenariusza, postać teatralna może ożyć po wiekach letargu, jak to się stało z Arlekinem.

Natomiast całkowita zagłada scenariusza jest równoznaczna z całkowitą zagładą postaci.

CZĘŚĆ DRUGA

ŚWIAT PRZEDSTAWIONY

LIST XXIX

Nie ma za co przepraszać. Pani pytanie jest całkowicie naturalne i zaraz spróbuję na nie odpowiedzieć. Wpierw jednak muszę przypomnieć rozróżnienie, które przelotnie pojawiło się już w naszej korespondencji. (I jest wspomniane w Pani liście.) Mam na myśli świat przedstawiający i świat przedstawiony. Są to dwa różne zjawiska, choć pozostają ze sobą w związku dialektycznym.

Proszę sobie wyobrazić wnętrze teatru na godzinę przed przedstawieniem. Na scenie dekoracje do pierwszej odsłony. (Inne w pogotowiu.) W garderobach aktorzy zaczynają się przebierać i charakteryzować. Tekst od dawna wyuczony na pamięć, sytuacje „zafiksowane”, przeciwiczone wchodzenie muzyki, zmiany światła, wrogi krzyk tłumu za oknem i uderzenie pioruna. Wszystko to za chwilę poruszy się i zabrzmi na scenie. I właśnie to nazywam światem przedstawiającym.

Gdy zacznie się przedstawienie, powstanie na naszych oczach, a mówiąc nieco dokładniej: pojawi się naszym oczom świat przedstawiony, będący tworem tamtego, ale zupełnie innej natury. Nie ma tu ludzi, dekoracji, rekwizytów. Są postaci. Jest otoczenie, w którym żyją. Rozlegają się rozmowy, jakie postaci — nie ludzie! — toczą pomiędzy sobą. Wszystko to jest dla nas widzialne i słyszalne, ale niedotykalne, niedostępne, impénétrable.

Pyta Pani, czy naprawdę mamy tu do czynienia z układem „S”, a jeśli tak, to co jest jego ośrodkiem.

Moim zdaniem sprawa jest oczywista. Ośrodkiem układu „S” jest w przedstawieniu teatralnym świat przedstawiający. A więc aktorzy, ich role, rekwizyty, dekoracje. Rzecz w tym, że jedyną racją bytu tego malutkiego kosmosu jest wytwo-

rzenie świata przedstawionego, który także przykuwa naszą uwagę.

W chwili, którą opisałem, czekają już na publiczność oba, bo spełnione są oba warunki potrzebne do rozpoczęcia premiery, a mianowicie: zgromadzenie ludzi i rzeczy oraz wyuczenie tego, co się z ludźmi i z rzeczami powinno dziać.

Przed uderzeniem gongu wszystko tu jest dla nas łatwo dostępne. Możemy w ten świat wejść, możemy się ze wszystkimi przywitać, brać do ręki rekwizyty, próbować zmian światła. Nie potrzeba do tego przebywać żadnej bariery ontologicznej. Wystarczy znać dyrektora teatru. Po uderzeniu gongu właściwości świata przedstawiającego częściowo się zmieniają. Nie jest już tak gościnny. Zanim Pani przekroczy próg zasczenia, trafi Pani na duży, oświetlony napis „Cisza!”, a prawdopodobnie i na strażnika, który zagrodzi pani drogę.

A jednak pewne właściwości tego świata trwają i w tym momencie, bo są od niego nieodłączne. Mam na myśli przede wszystkim jego kruchość, zniszczalność.

Świat przedstawiający można oglądać w różnych postaciach. Podczas prób, gdy tworzy się przyszłe przedstawienie. Przed przedstawieniem, gdy przypomina załadowaną broń; wystarczy pociągnąć za spust, a wypali to, co już zupełnie gotowe. A wreszcie podczas przedstawienia, gdy się jego własne rysy zacierają, bo prześwieca przez nie świat przedstawiony.

Różnice zasadnicze. Ale wrażliwość i łamliwość trwa. Każdej chwili, podczas najlepiej wyreżyserowanego i wypróbowanego przedstawienia wszystko może runąć. Aktor zapomni tekstu, uderzenie pioruna się zatnie, kot wpadnie na scenę i rozśmieszysz widzów, którzy już mieli łzy w oczach.

I tym właśnie różni się ten świat od przedstawionego, bo w tamtym nie ma awarii. Świat przedstawiony czyli kontury niewzruszone, niezniszczalne, ale zarazem niedotykalne, niedostępne. Jeśli podczas przedstawienia zerwą się oklaski przy otwartej kurtynie i przerwą potok słów wpół zdania, przerwą go aktorowi grającemu rolę. Nie Hamletowi! Hamletowi nie można przerwać; tak jak nie można z nim porozmawiać.

Możemy nawiązać kontakt z nim, ale na odległość, bez ruszania się z naszego miejsca. Inna rzecz, że teatr jest po to, abyśmy z premiery wychodzili w przekonaniu, że znamy tego człowieka dobrze, osobiście.

LIST XXX

Moim zdaniem trzeba najpierw odróżnić to, nad czym mamy władzę, od tego, nad czym władzy nie mamy.

Ani czas, ani przestrzeń naszej władzy nie podlegają. Możemy nimi gospodarować. Nie będzie to jednak kształtowanie we właściwym znaczeniu tego słowa. Dlatego też i czas, i przestrzeń potrzebną do rozpoczęcia prób radzę zaliczyć do WARUNKÓW i odróżnić od ZASOBÓW (ludzi i rzeczy). Dzięki odpowiednim warunkom można próbę rozpocząć. Ale dopiero dzięki zasobom można kształtować przedstawienie.

To, co podlega kształtowaniu, jest podczas próby na scenie i także podczas przedstawienia na niej może zostać, ponieważ jest z natury swojej fikcyjne — jak odgrywanie cudzego uczucia, jak dekoracja, jak rekwizyt — i poza teatrem nie ma zastosowania. Obserwacja dodatkowa: to, co fikcyjne, bywa w teatrze ruchome, przenośne. Kiedy próby dobiegną końca, ich wynik będzie można w całości zapamiętać, powtórzyć, a nawet przenieść: do innego teatru, innego miasta, czasem nawet do innego kraju.

Nie jest tak z gmachem teatralnym, ze sceną, z jej wyposażeniem. To są urządzenia trwałe, mocno zakorzenione w rzeczywistości, przystosowane do kolejnego obsługiwanie różnych przedstawień. Dlatego też w moim przekonaniu nie należą one do świata przedstawiającego; należą do warunków, które gwarantują jego prawidłowe funkcjonowanie. Dopiero to, co na próby zostanie dostarczone lub w wyniku prób będzie ustalone, wyćwiczone, wykonane, utworzy świat przedstawiający w ścisłym znaczeniu tych słów.

Głównym siewcą fikcji jest w teatrze aktor ze swoją zdolnością grania kogoś innego. Dzięki jego przewrotności nawet rzeczy stają się na scenie wieloznaczne. Warto jednak podkreślić, że tylko te rzeczy (brzmienia, wyglądy), które mogą się stać dwuznaczne przez swoje przeznaczenie i przez swój bezpośredni związek z grą. Dlatego też projekt dekoracji nie należy moim zdaniem do świata przedstawiającego; jest częścią prac przygotowawczych. Do świata przedstawiającego wejdzie dopiero dekoracja wykonana według tego projektu. Reflektor nie należy. Natomiast promień światła wysłany z tego reflektora należy. (W każdym razie od chwili, w której się staje dwuznaczny i zaczyna udawać, dajmy na to, światło słońca w *Fideliu*.) Dla porządku: jeśli Pani zechce, może Pani oczywiście uczynić z tego reflektora rekwizyt. Ale musi go Pani koniecznie rekwizytem uczynić, a póki ta przemiana nie nastąpi, pozostanie on częścią wyposażenia sceny, a więc tego dziwnego miejsca, które szaleństwom teatru sprzyja, a samo pozostaje niewzruszenie zrównoważone i trzeźwe.

Kolejne obserwacje, wszystkie ważne.

Po pierwsze: zdarza się, że fikcyjny świat powstały na próbach zagarnia na czas przedstawienia pewne fragmenty rzeczywistości do tego niedostosowanej. Jest to zjawisko arcyciekawe, ale zawiłe i może lepiej będzie je poruszyć nieco później.

Po drugie: należy z naciskiem podkreślić, że prócz dekoracji, rekwizytów, gry aktorskiej, należą także do świata przedstawiającego dyrektywy, które pozwalają czynić należyty użytek z zachowania ludzi i rzeczy w sposób definitywnie ustalony na próbach.

I po trzecie: tylko aktor i tylko na czas udziału w jakimś przedstawieniu może należeć do świata przedstawiającego.

Autor, reżyser, scenograf, kompozytor, jeśli nie są aktorami i nie grają w tym przedstawieniu, do świata przedstawiającego nie należą.

Jak to — zapyta Pani. — Więc nigdzie nie należą? Bo jest rzeczą oczywistą, że nie ma dla nich miejsca w świecie przedstawionym. Tam są wyłącznie postaci, twory fikcyjne, nie ma ludzi.

Moja odpowiedź: teatr jest najbardziej wielofazowym i najbardziej wielostopniowym widowiskiem, o jakim mi wiadomo. Fakt ten ma wielorakie konsekwencje. Tu bardzo wiele można zdziałać, zanim się zacznie przedstawienie, w ukryciu przed publicznością a z zachowaniem wpływu na nią, choć się samemu w przedstawieniu nie uczestniczy.

W chwili obecnej wynikają z tego dwa ważne dla nas twierdzenia.

Po pierwsze: przedstawienie teatralne może się całkowicie oderwać od tych, którzy je puscili w ruch, a mimo to zachowywać piętno ich osobowości w stopniu nie zawsze znanym innym widowiskom. Autor, reżyser, scenograf, kompozytor mogą pozostawać w oderwaniu od substancji przedstawienia i mimo to za pośrednictwem tej substancji do publiczności się zwracać. I o tym już w naszej korespondencji napomykaliśmy.

Druga obserwacja jest nowa: dwa światy składające się na przedstawienie teatralne przylegają do siebie, ale niesymetrycznie, bo nie jest tak, że każdy element musi mieć w drugim świecie swój odpowiednik. W świecie przedstawiającym jest luka: Hamlet idzie do garderoby i tam gra w pokera, bo na scenie nie ma w tej chwili nic do roboty. Ale w świecie przedstawionym żadnej luki w tym miejscu nie ma, bo Hamlet odbywa w tym czasie podróż zagraniczną, a choć rzecz się dzieje w sposób dla nas niewidoczny, do świata przedstawionego bez wątpienia należy.

LIST XXXI

Już się zabierałem do odpowiedzi na Pani pytania zasadniczej natury, kiedy nadeszły interpelacje wywołane przez mój ostatni list.

Tak się złożyło, że niedawno temu widziała Pani dzieło Tadeusza Kantora *Wielopole, Wielopole...* Szczególne przedstawienie — powiada Pani. Kantor sam ułożył jego treść; są to

okruchy małomiasteczkowego życia Galicji, takiej, jaką on jeszcze pamięta, pojawiające się w formie majaków. Wszystkie dekoracje (wyrafinowanie biedne) i wszystkie rekwizyty (z reguły wielofunkcyjne) są przez niego zaprojektowane, tak samo jak i kostiumy, sytuacje, gest i ruch aktorów. Także tekst — lakoniczny, trzeba przyznać — został napisany przez Kantora, on także dobrał muzykę i „ustawił” światła.

Otóż Kantor pojawia się nadto na scenie, jako Tadeusz Kantor, w czarnym ubraniu, uroczysty, władczy, tajemniczy, uruchamia całe widowisko, chwilami jakby dyryguje zespołem, nienatrętnie, bo dosyć rzadko go widzimy, ale też bez oglądania się na nas i bez zażenowania. (Zdarza się, że aktorowi i jakiś szturchaniec się dostanie.) Wreszcie na końcu zwija wszystko, co siłą swojej wyobraźni i swojej woli przed naszymi oczyma roztoczył. — Kto wie — pisze Pani — może to właśnie najpiękniejsza scena z całego przedstawienia — gdy jest już zupełnie sam i spokojnie, ale zarazem stanowczo i delikatnie, zważając na załamania materiału, składa długi, biały obrus zdjęty ze stołu. Koniec.

Otóż wbrew temu, co napisałem — twierdzi Pani — Kantor dowiódł, że można samemu stworzyć widowisko, oderwane od własnej osoby, obdarzone własnym życiem, a potem jednak w substancję tego widowiska wejść i w nim być. Fakt ten przeczy Pani zdaniem mojemu twierdzeniu, jakoby aktorzy grający role byli jedynymi ludźmi, dla których jest miejsce w świecie przedstawiającym. Kantor się przecież w nim zadowolił jako autor i jako reżyser, nie jako aktor, i tak udowodnił, że w teatrze stwórcy może trwać w swoim stworzeniu.

Aż przykro z tym polemizować. A muszę z Pani twierdzeniem polemizować, z następujących powodów.

1. Dzisiejszy reżyser jest trzecim z kolei „władcą prób”, jakiego zna Europa od schyłku Antyku. Gdzie dwóch jest w łodzi, jeden musi być kapitanem — słusznie powiadają żeglarze: Gdzie dwóch uczy się grać swoje role, jeden musi mieć bodaj odrobinę władzy nad drugim, inaczej przedstawienie nie dojdzie do skutku. I zwykle pewną porcję władzy ma, czasem małą, czasem, jak w naszym stuleciu — ogromną. Dlatego właśnie mówię o „władcy prób”, traktując jego obecność

jako zjawisko nieodłączne od fenomenu przedstawienia teatralnego, stałe. Zmienne bywają prawa i obowiązki tego władcy. Także zwyczaje regulujące jego stosunki z publicznością. Czy zna Pani tę miniaturę, która przedstawia Męczeństwo św. Apolonii odgrywane przez średniowiecznych aktorów? Pośrodku widać dobrze ówczesnego „władcę prób”. Nie nazywano go jeszcze wtedy reżyserem; mówiono na niego DUCTOR. W jednej ręce ma egzemplarz, w drugiej batutę. Jeśli przyjmiemy, że to wszystko dzieje się podczas przedstawienia (nie podczas próby) — a są uczeni, którzy twierdzą, że podczas przedstawienia — będziemy musieli przyjąć, że średniowieczny ductor bywał dla publiczności widzialny i wcale nie skrępowany jej obecnością prowadził aktorów tak, jak dzisiejszy dyrygent prowadzi orkiestrę symfoniczną.

2. Gdy powstał nowożytny zespół zawodowy, miejsce kierownika zespołu, znajdującego posłuch również podczas prób, zajął CAPOCOMICO (GŁÓWNY KOMIK), często autor najbardziej dochodowych przebojów, z reguły aktor, który swój autorytet czerpał z murowanego powodzenia u publiczności. Capocomico grywał centralne role, nieraz przez siebie samego dla siebie samego napisane. (Proszę pomyśleć o Moliere, który dla siebie pisze i sam gra role Świętoszka, Skapca, Mizantropa; to typowy capocomico.) Od czasów tego władcy, co rozumiałe, prowadzenie aktorów stało się niewidoczne dla publiczności. I pozostało niewidoczne po dziś dzień. Dzisiejszy REŻYSER jest powszechnie uważany za głównego twórcę przedstawienia. Jego praca z aktorami ma jednak miejsce wyłącznie podczas prób. Potem, po premierze, reżyser albo jest wieczorami w gmachu, albo nie. Czasem nie ma go nawet w tym kraju, w którym przedstawienie wyreżyserował.

3. Kantor, jak sądzę, jest przede wszystkim reżyserem. To, co Pani widziała w jego widowisku na scenie, zbudował podczas prób. Jego pojawienie się na scenie podczas przedstawienia ma w moim odczuciu ścisły związek z osobistą naturą tematu. On rzeczywiście chciałby w tym świecie być, wrócić do niego i w ten sposób pokonać czas, a jednocześnie uregulować z nim pewne rachunki, do czego mu jest potrzebna nasza obecność. Chętnie przyznaję, że determinacja, z jaką się

do tego zabrał, budzi respekt. Nic jednak na to nie poradzę, że w efekcie Kantor reżyser odegrał po prostu we własnym przedstawieniu pewną rolę, starannie opracowaną i — trzeba przyznać — wolną od wszelkiej afektacji. Ale rolę. Kantor — poza tym, że jest autorem i reżyserem — zdecydował się jeszcze zagrać autora i reżysera w jednej osobie.

Pomysł wprowadzenia do własnego tekstu takiej postaci (i odegranie jej samemu) nie jest nowy. Nowe jest to, że postać stworzona przez Kantora — ten teatralny Tadeusz Kantor — nie komunikuje się z innymi postaciami i przez to narzuca nam instynktowne przeświadczenie o swej wyższości. Jest z innego świata. To jest nowe, świeże, jeszcze przez naśladowców nie zbanalizowane, i temu ta rola w dużej mierze zawdzięcza swoją siłę oddziaływania.

Gdybyśmy mieli zobaczyć bodaj malutki fragment jego trudów reżyserskich, dopiero byłby skandal! Wedle tego, co słyszę, Kantor pastwi się nad swoimi aktorami jak mało kto, znieważa ich, lży, zamęcza morderczą pracą. Jak zwykle w działalności dzisiejszego reżysera ta furia zdaje się wynikać z przeświadczenia, że każdy zamysł daje się należycie wyrazić w odrębnym kształcie, a więc trzeba ten odrębny kształt odnaleźć, co wcale nie bywa łatwiejsze od odnalezienia skarbu w zatopionym okręcie. Ale z tego wszystkiego nic Pani Kantor nie pokazał. Pokazał tylko Pani swoją własną grę, nb. akurat nadzwyczaj dyskretną i pełną umiaru.

Wnioski. Po zapoznaniu się z Pani polemiką zmuszony jestem obstawać przy twierdzeniu, że w świecie przedstawiającym może się — jeśli o ludzi chodzi — znaleźć jedynie aktor grający rolę.

Nie widzę przykładu, w którym by się łączyły ze sobą: bycie na scenie podczas przedstawienia, przynależność do świata przedstawiającego i powstrzymywanie się od udziału w grze.

Zdarza się, że się na powstanie takiej sytuacji zanosi. Jednak we wszystkich znanych mi przykładach prowadzi to od razu do ruiny świata przedstawiającego.

Przykład pierwszy: śpiewak operowy kłania się dziękując za oklaski. A więc; pozostając na scenie, przestaje grać. Ale też natychmiast pruje fikcję, która go otulała, i to całą! Przecież

nie tylko jego gra przerywa się w tym momencie, ale i — powstrzymana przez niego — gra jego partnerów czekających zakończenia owacji ze znudzeniem, które ożywiają jedynie błyski zawiści.

Przykład drugi: intruz. Po II wojnie światowej jedna z naszych aktorek była żoną premiera, a kiedy grała Marię Stuart, po schodkach łączących widownię ze sceną weszła obywatelka, która jej wręczyła podanie o przydział mieszkania. Wytworzona w ten sposób sytuacja była ciekawsza od samego przedstawienia, jednakże gra i w tym wypadku uległa zawieszeniu pod wpływem rzeczywistości, która aż tak została zlekceważona, że się nawet na scenie musiała upomnieć o swoje prawa.

A teraz przykład innego rodzaju: widz na chwilę wciągnięty w grę. Myślę, że i tu sprawa jest jasna. Teatr potrafi każdego na chwilę uczynić aktorem, a więc przeciągnąć na swoją stronę. Co rozstrzyga sprawę, bo póki ktoś jest po tamtej stronie, choćby chwilowo, jest nieobecny po naszej. A więc reguły nie narusza.

Na koniec średniowieczny ductor. Jeśli uczeni mają rację, człowiek ten był na scenie podczas przedstawienia, a nie grał. Ale też właśnie dlatego, że nie grał, nie wchodził w obręb świata przedstawiającego, pozostawał obok niego.

Myśl, że można by w tym świecie być, a nie grać, kusi, oczywiście, ale nie mieści się w możliwościach teatru.

Tak jak nie mieści się w możliwościach teatru proklamowane dzisiaj przez wielu „zniesienie przedziału między sceną a widownią”.

W historii teatru nieraz już ludzie stawiali sobie takie cele, najoczywściej nieosiągalne. Ale po jakimś czasie zdawali się zapominać o tym, z jaką energią je głosili, spokojnie odwracając się od przedmiotu swoich niedawnych pożądań, zainteresowani zupełnie innymi rzeczami. Co każe mi sądzić, że więcej to wszystko mówi o naturze człowieka niż o naturze teatru. Teatr zmienia się, nawet bardziej, niż można by mniemać, ale właśnie to, co jest w teatrze widowiskiem, ma pewne cechy nienaruszalne. A że człowiek nie chce tego uznać, że

dręczy go myśl o tym, co się wymyka jego władzy, to już inna sprawa.

LIST XXXII

Trochę mi ulżyło na wiadomość, że ta sprawa wydaje się Pani jaśniejsza.

Także sprawa przynależności aktora jest już Pani zdaniem „mniej więcej” wyjaśniona. Bez wątpienia należy on do świata przedstawiającego. Nawet podczas przedstawienia chodzi po scenie aktor, być może nasz znajomy, i gdyby komuś przyszło do głowy wyjść na jego spotkanie zza kulis, dotknie tylko swojego znajomego, nie Hamleta. Hamlet łudzi nas tylko swoją obecnością. Jest wprawdzie uzależniony od obecności aktora, ale to nie przeszkadza nam w rozłącznym percypowaniu obu zjawisk.

Pytanie jednak, jak powinniśmy zakwalifikować to, co Hamlet mówi — pyta Pani. Przecież to, co słyszymy, to jego słowa, słowa tej postaci? Czy tu się przypadkiem nie kończy tak chętnie przeze mnie podkreślana „nieidentyczność”, skoro brzmi w tym momencie ten sam głos, głos aktora i głos Hamleta?

Za pozwoleniem! Może jednak nie ten sam, skoro w zgodzie z prawdą powinniśmy stwierdzić, że głosu Hamleta właściwie nie znamy. Znamy jego wypowiedzi i niektórzy z nas umieją je nawet na pamięć. Znamy właściwe mu intonacje, chodzi za nami porywcza ironia, która się składa na pewien osobisty ton (jak to się zwykło nazywać w języku potocznym). „Dwa miesiące temu umarł. I jeszcze go pamiętają!” Intonacja bez wątpienia w tych słowach już jest, wynika nie tylko z ich szyku, ale przede wszystkim z ich treści. Lecz gdy aktor te słowa wypowie, będą wyposażone jeszcze w tempo, w dynamikę, w barwę głosu, która nam może zapaść w pamięć na całe życie.

Proszę odszukać naszą korespondencję na temat postaci teatralnej. Tam jest bardzo ważne twierdzenie na temat wielofazowości jej egzystencji, co dzięki temu w dziejach się wykształciło, że poeci nauczyli się wykonywać część pracy aktora, a aktorzy nauczyli się czynić z tego użytek szukając uznania widowni. Dzięki temu w świecie widowisk wśród zjawisk, które się stają ośrodkiem układu „S”, znalazło się także miejsce na „kwestie” pisane przez jednych, a wypowiedane przez innych. Co każe je nam zaliczyć do świata przedstawiającego, póki chodzi o kwestie wypowiedane przez tego, nie innego aktora.

Przecież pamięciowe opanowanie i interpretacja tych kwestii należą do przejawów najbardziej wytężonej pracy podczas prób. Są okresy, w których właśnie zasady recytacji zaprzatają najwięcej uwagi osób zajmujących się teatrem. W takich okresach szczególne zainteresowanie zwykła budzić deklamacja wiersza, jej rodzaje i właściwości. Aktorzy bywają wówczas oceniani wedle tego, jak potrafią mówić. A więc z wszelką pewnością chodzi tu o kategorię zjawisk, która się staje przedmiotem ćwiczeń podczas prób, aby się stać potem częścią przedstawienia. A zgodziliśmy się, że po tym właśnie poznać przynależność jakichś elementów do świata przedstawiającego. Bez wątpienia kwestie wypowiedane przez aktorów do tego świata należą.

A więc trzeba tu powiedzieć, że nie tylko swoją obecnością na scenie Hamlet nas łudzi (bo naprawdę na scenie go nie ma), ale i tym, co mówi? Bo naprawdę mówi aktor? Jego słowami?

Mniej więcej tak — wedle mojego rozumienia. Ani myślę twierdzić, że z głosem i ze słowami Hamleta sprawa jest równie jasna, jak z jego zachowaniem. Jest z pewnością subtelniejsza. Sądzę jednak, że nawet w tym wypadku rozpoznawalna jest właściwa teatrowi dwoistość, a także fikcyjność tego, co jest wytworem świata przedstawiającego.

W początkowych etapach prób ta dwoistość jest zawsze jawna, nonszalancka. Potem postęp pracy polega na jej zmniejszaniu. Coraz rzadziej słyszać kwestie „podrzucane” przez suflera, coraz mniej własnych odezwań aktora. Słowa Hamleta

zaczynają wypierać wszystkie inne, w miarę, jak je sobie przyswaja pamięć kolejnego wykonawcy tej roli.

Potem następuje premiera i jedno z dwojga: albo do końca z wściekłością będziemy sobie powtarzali, że co innego król-wicz duński; a co innego człowiek, który tylko mówi słowami tamtego; albo też już od pierwszej sceny będziemy wypełnieni pragnieniem, żeby to trwało jak najdłużej.

LIST XXXIII

Sprzeczności nie ma moim zdaniem. (Choć jest trudność.)

Przeczytałem sobie naszą korespondencję na temat postaci teatralnej i z czystym sumieniem mogę powiedzieć, że trzymałem się w niej przez cały czas dwóch twierdzeń, jednakowo prawdziwych, a między sobą niesprzecznych.

Po pierwsze: nie ma roli, której by aktor nie musiał dopełnić. Po drugie: nie musi to być stwarzaniem brakujących części od nowa. Może być podejmowaniem tworzenia, podobnym do kolejnej fazy dojrzewania.

Pani się nigdy z tym zupełnie nie zgodziła, ale przyznała Pani, że nie dysponuje Pani kontrpropozycją równie kompletną, wobec tego zawiesza Pani swoje obiekcje do jej (ewentualnego) obmyślenia.

A więc, proszę bardzo, wyciągnijmy z tego konsekwencje:

Kiedy Szekspir pisze *Hamleta*, jego wyobraźnię oblega świat przedstawiony. Po cóż by pisał tę sztukę, gdyby go nie zafrapowała myśl o bardzo wybitnym człowieku, wbrew własnej woli skłóconym ze wszystkim i ze wszystkimi?

Ale po to, żeby go stawić przed oczy publiczności, pisze od razu rolę, a więc tworzy część świata przedstawiającego. Nie cały, bo to nie jest możliwe w tej fazie. Ale jednak część, bez której nie można dotwarzać reszty.

A kiedy Garrick bierze się do roli *Hamleta*, też ma przed sobą tę postać, obywatela świata przedstawianego, ale żeby

go publiczności przypomnieć, musi na próbach dotwarzać to, co w świecie przedstawiającym dotworzenia wymaga. (Lub na dotwarzanie pozwala.)

Ergo: jest granica rozdzielająca oba światy. Nie jest jednak nieprzekraczalna, nie przymusza do wymiany jednych zjawisk na inne, raczej prowokuje do ich przeobrażenia w zgodzie z ich własną naturą. I wcale nie przebiega pomiędzy tym, co napisane, a tym, co będzie odegrane. W rzeczywistości biegnie pomiędzy tym, co jest do wyuczenia, a tym, co mówi Hamlet, od początku widzialny i słyszalny dla aktora, w myślach każdego choć trochę inny, ale przecież rozpoznawalny, póki ludzie będą stąpali po tej planecie.

LIST XXXIV

Bardzo mi na rękę, że porusza Pani tę kwestię akurat w tej chwili.

Mam pewien pogląd w tej sprawie, a sprecyzowałem go sobie dokładniej na moim seminarium. Zaczęło się od posiedzenia poświęconego rekwizytowi, jego naturze, rodzajom i historii. Referent radził sobie z tym wszystkim bardzo dobrze. Przypomniał, że łacińskie „requisitum” oznacza „coś potrzebnego”. Potem stwierdził, że istotnie chodzi tu o jakąś rzecz potrzebną aktorowi w czasie gry, a nie będącą częścią dekoracji, często ulegającą zupełnemu zniszczeniu podczas przedstawienia. Teatr rozróżnia u nas zasadniczo dwa rodzaje rekwizytów: zwyczajne (tzn. nie różniące się od przedmiotów tej kategorii używanych poza teatrem) i „butaforskie” tzn. imitujące jakiś przedmiot z wyglądu i w tym sensie sztuczne, jak np. sztuczne jabłko, sztuczne ciastko. Nawiązała się interesująca rozmowa na temat rozmaitego wykorzystania rekwizytu. Mówiliśmy o „ogrywaniu” rekwizytu przez aktora. („Poor Yorick!”) O jego losach w zależności od panujących w jakimś okresie poglądów. Klasycy np. bardzo sobie tego

życzyli, aby w centrum przedstawienia stał człowiek, a ściślej biorąc charakter ludzki. Nie był to czas specjalnie przyjazny rekwizytowi. Tytuły komedii brzmią wówczas jak spis rozdziałów z podręcznika charakterologii: *Skąpiec*, *Świętoszek*, *Mizantrop*. Jest tu miejsce na ogrywanie rekwizytu (szkatułka Orgona!), ale jego wielka kariera zacznie się później, gdy rzecz nabierze takiego znaczenia, że stanie się wręcz motywem przewodnim, przechodząc z rąk do rąk w zaskakujących, nieraz sensacyjnych okolicznościach, i dostąpi nawet tego szczytu, że będzie mogła paradować w tytule (*Wachlarz* Goldoniego). Potem zaczęliśmy analizować głośne u nas przedstawienie *Ceny* Millera. W tej sztuce, jak Pani pewno wiadomo, jest mnóstwo rupieci. Każdy z nas brał do ręki fotografię naszego sławnego aktora, Jana Świderskiego, w głównej roli starego taksatora, już od dawna nie wykonującego swego zawodu, wyjątkowo jeszcze zaproszonego do taksowania tych właśnie przedmiotów. Zgodnie podziwialiśmy charakteryzację Świderskiego, który w czasach najbardziej wrogich realizmowi ze straceńczą odwagą dochowywał wierności temu stylowi. I wówczas rozgorzał spór. Na moją uwagę, że i okulary Świderskiego są rekwizytem, a więc należą do świata przedstawiającego, jeden z najzdolniejszych studentów zbuntował się. Jest to przecież pewien motyw kompozycji artystycznej — zawołał — a więc bez wątpienia jakaś część świata przedstawionego.

Po powrocie do domu zatelefonowałem do Jana Świderskiego. Na moje pytanie, czy dobrze pamiętam, że tylko do czytania używa okularów, odpowiedział twierdząco.

— A więc te okulary w *Cenie* nie były panu potrzebne do patrzenia?

— Nie. Wie pan, w młodości spotykałem człowieka, który miał takie okulary i tak właśnie sponad nich spoglądał. Utkwił mi w pamięci, a kiedy szukałem wyglądu postaci do tej roli, przypomniałem go sobie i kazałem w modelatorni takie zrobić według mojego opisu.

— Ale ze zwykłymi szkiełkami?

— Ze zwykłymi. Gdyby tam były soczewki, nie mógłbym grać.

Od tej chwili, muszę Pani wyznać, znów pewien sekret teatru stał się dla mnie mniej tajemniczy. (Choć nie mniej fascynujący.)

Bo sprawa przedstawia się moim zdaniem następująco. W rekwizytorni nie ma okularów. Są tylko zwykłe szkiełka w oprawce, wpisane pod taką to a taką liczbą inwentarza jako część majątku Miasta Stołecznego Warszawy (bo teatr jest miejski), przydatne w grze, natomiast absolutnie niepotrzebne i nieprzydatne do patrzenia.

Świderski nie musi stale używać okularów. Ten stary taksator w *Cenie* musi. Toteż Świderski ma na nosie tylko rekwizyt. (Którego Pani może dotknąć, jak wielu innych elementów świata przedstawiającego.) Stary taksator natomiast ma na nosie okulary, ale tych nikt dotknąć nie może, ponieważ są tak samo jak cała postać — jak cały świat przedstawiony — fikcyjne.

Na tym drobnym przykładzie można się przekonać, jak funkcjonuje przewrotność teatru, i dlatego się nim tak zachwygam. W pierwszym odruchu każde z nas przysięgłoby, że ma przed sobą coś dotykalnego. W rzeczywistości w świecie przedstawionym niczego dotknąć nie można, choć wszystko nas do takiego traktowania, jak by było dotykalne, prowokuje.

LIST XXXV

Widzę, że jest Pani w dobrym humorze i to mnie cieszy. Pyta Pani, do jakiego świata należy papieros zapalany na scenie podczas przedstawienia. Nie ulega wątpliwości, że ćmi go postać teatralna. Z tego by wynikało, że należy do świata przedstawionego. W moim liście przeczytała Pani, że w świecie przedstawionym nie ma aktora, jest postać, i nie ma rekwizytów, są rzeczy, którymi się postać posługuje. A Pani może

przysiąc, że na przedstawieniu, które Pani widziała, aktor z widoczną przyjemnością zaciągał się papierosem. Z czego niezbieżnie wynika, że ten sam przedmiot był i tam (bo go paliła postać), i tu (bo się nim zaciągał aktor). A z mojego listu wynikałoby, że może być albo tam, albo tu.

^ Prawda, zapatrzony w okulary Świderskiego zapomniałem poruszyć coś, co w poprzednich listach zapowiadałem, a mianowicie sprawę zagarniania w orbitę świata przedstawiającego ludzi, rzeczy, działań, które czasem wcale nie mają teatralnego charakteru. Albo mają, ale niepewnej natury, definitywnie zagarniane bardzo późno, dopiero na próbie generalnej, przez wzajemne oddziaływanie na siebie różnych elementów.

Nazywam to zjawisko „nowym kontekstem”. Dzięki niemu podłoga sceny może się stać polaną w Lesie Ardeńskim; choćby Pani jej żadną sztuczną trawą nie zaściełała; wystarczy, że będą po niej stapały postaci wiadomej Pani sztuki. W tym zakresie wtapianie pewnych fragmentów rzeczywistości w świat fikcji jest w teatrze koniecznością i musi się odbywać, choćby było dokonywane na siłę. (Jak w Pani przykładzie z papierosem.)

Ponadto zdarza się, że teatr sięga po jakieś fragmenty rzeczywistości wcale nie dlatego, że musi, ale dlatego, że ma na to ochotę. Zamiast przedstawiać pejzaż, przedstawienie teatralne może zagarnąć jakąś prawdziwą zieleń w swoją orbitę, gdy jest urządzone na wolnym powietrzu. Albo inny przykład. Sto lat temu bywały w repertuarze sztuki, w których pojawiał się Buffalo Bill. Pewien impresario zaczął wtedy obwozić po świecie przedstawienie, w którym uczestniczył najęty przez niego prawdziwy Buffalo Bill. Znamy także europejskie odmiany tego zjawiska: prawdziwy Molier gra Moliera (*Improwizacja w Wersalu*). A potem prawdziwy Jouvett Jouvetta (*Improwizacja paryska* Giraudoux). Zdarzało się, że czynności, które teatr z zasady odgrywa, były wykonywane naprawdę. I bywa to jeszcze dziś.

Jest to zjawisko domagające się naszej uwagi. W historii teatru nie zawsze łatwo je wyodrębnić. W jednym okresie prawdziwa woda tryskająca na scenie z fontanny może być widokiem pospolitym i przez to łatwiej się łączy z fikcyjnością

wydarzeń i fikcyjnością postaci, a w innych czasach przez swoją niezwykłość zakrawa na prowokację.

W XVIII wieku jeden z naszych magnatów, niezmiernie bogaty, zbudował sobie wielki prywatny teatr tak urządzony, że w razie potrzeby można było całkowicie demontować tylną ścianę sceny. Jeśli przedstawienie odbywało się za dnia, korzystano z tej możliwości, żeby otworzyć widok na pejzaż rozciągający się za teatrem i wciągnąć go tym sposobem w grę. (Np. w inscenizacji bitwy.) Można wyczuć w tej operacji charakterystyczną dla baroku tęsknotę do przekraczania granic pomiędzy różnymi żywiołami życia i pod tym względem przykład jest bardzo ciekawy. Ale jednocześnie zwraca uwagę wyjątkowość tej kombinacji.

Łączenie fikcji z elementami pozateatralnymi bywa w teatrze bardzo trudne. Może być niemoralne, mianowicie wtedy, gdy aktor nie jest w stanie wyręczyć postaci. Ilekroć w powieści czytamy opis jakiejś drastycznej sytuacji, ma to zawsze wagę pewnego uogólnienia; odnosi się do całego rodzaju ludzkiego. W teatrze to nie zawsze możliwe. Jeśli jakaś czynność poniża człowieka w opinii jego środowiska, a aktor mimo wszystko ją na scenie wykona, nie zdoła uniknąć poniżenia swojej osoby.

Ale i dla innych przyczyn wtręty ze świata rzeczywistego przyjmują się w teatrze z pewnym trudem. Wiemy, o ile to jest łatwiejsze w filmie. Kiedy Wajda kręcił *Człowieka z żelaza*, umyślił sobie pokazać w pewnym momencie prawdziwego Wałęsę, jako świadka na ślubie. Wałęsa zgodził się i rzeczywiście przez chwilę widzieliśmy go na planie. Wtopienie tego epizodu w fikcyjną materię filmu odbyło się bez najmniejszego zgrzytu. Myślę, że wynika to nie tylko z niebywalej pojemności treściowej filmu, najbardziej epickiego widowiska, jakie znam. Ważne jest chyba i to, że film bywa oglądany przez wiele dni, w wielu miastach naraz, ale nakręcany jest jednorazowo. W teatrze, ilekroć publiczność ma zobaczyć przedstawienie, trzeba na nowo grać. Łatwo sobie wyobrazić, co by się działo, gdyby Wałęsa zaczął występować w jakimś teatrze co wieczór. (Może jeszcze wożony po całym kraju, czy po całym świecie.) Rezultat przypominałby pewno obwożenie niesz-

czesnego Buffalo Billa, który ściągał ciekawych na dźwięk swego imienia, ale przez samą swoją obecność na scenie uniemożliwiał teatrowi mówienie o sobie. Pierwszy lepszy aktor wyspecjalizowany w rolach kowbojów był w stanie dać publiczności więcej prawdy o Buffalo Billu z jego czasów heroicznych aniżeli on sam.

Inaczej ma się sprawa z Molierem i z Jouvetem w naszych przykładach. Ale to są przecież wypadki wyjątkowe. Tu chodzi o chwile refleksji teatru nad własną teatralnością. O to akurat aktor może się pokusić bez poniżania siebie i bez zaprzeczania swojej własnej legendzie.

Pozostaje sprawa rzeczy, przedmiotów. Są one rozmaicie wprowadzane w fikcyjność. Czasem w sposób niezamierzony i niezauważalny, jak w Pani przykładzie z papierosem. Kiedy indziej z ostentacją, która się nam narzuca. Skutki bywają różne. W każdym podręczniku może Pani przeczytać, że na premierze sztuki pt. *Rzeźnicy* Antoine zapoczątkował zupełnie nowe zasady inscenizacji rozwieszając na ścianach, przedstawiających sklep rzeźniczy, prawdziwe półcie mięsa. Niestety, mało który autor dodaje, że sztuka była wierszem i rzeźnicy obracając się wśród skrwawionych półci rozmawiali ze sobą klasycznym aleksandrynem, a więc — z punktu widzenia naszych doświadczeń pozateatralnych — językiem absolutnie sztucznym. Bo nawet w Paryżu nikt nie mówi aleksandrynem u rzeźnika. Ale nikt tego nie zauważył w ferworze walki. W najlepszej wierze ludzie pisali o absolutnej prawdzie wyrazu i do dziś bezmyślnie się to w podręcznikach powtarza.

W rzeczywistości zagarnianie świata pozateatralnego w obręb fikcji nie ma żadnych trwałych związków z prawdą wyrazu. Może natomiast sprawiać takie wrażenie.

Antoine wywołał je w sposób, jak się wyraziłem, sztuczny, beztrudno łącząc elementy różnych stylów — wbrew własnej doktrynie domagającej się absolutnej jednorodności — co mu uszło na sucho, bo ludzie zostali po prostu oszołomieni siłą uderzenia. I chyba niejednokrotnie już tak w teatrze bywało. Ale może też być inaczej.

Z własnej obserwacji znam przykłady przekory, która zwraca widzowi uwagę na obcość wtrętu i z tego czerpie siłę este-

tycznego oddziaływania. Jako najciekawszą pod tym względem — z rzeczy widzianych — mógłbym chyba wymienić scenę płukania kufli w *Karierze Artura Ui* Brechta, w teatrze Berliner Ensemble. Hitleryzm był w tym przedstawieniu pokazany jako cyrk. W pewnym momencie na scenie pojawił się bufet, a w bufecie Hindenburg jak żywy. Znałem tę twarz z ilustracji, kronik filmowych, a przede wszystkim ze znaczków pocztowych. Na scenie był tak samo dostojny jak na znaczkach, ale zamiast prezydować parlamentowi stał za szynkwasem, bez fraka, z rękawami zakasany u koszuli i pukał kufle w prawdziwej wodzie deklamując elegię o posiadłości wiejskiej, która go skusiła do złego. Efekt był piorunujący. Hindenburg ukazywał się naszym oczom jako heros z duszą drobnomieszczanina. Rozerwanie fikcji było tym razem dokonane celowo, precyzyjnie, z uwagą skierowaną również na kontekst, bardzo ciekawy. Po pierwsze: przedstawienie w całości było antyrealistyczne. Hitler nie był portretowany, pojawiał się jako straszliwy akrobata. (Wielki aktor, Schall, dokonywał akrobacji wygłaszając przemówienia.) A więc sama portretowość postaci Hindenburga kontrastowała z resztą, zastosowana chyba po to, żeby mniemane dostojęństwo zderzyć z rzeczywistą pospolitością. Pospolitość duchową uzewnętrzniono przez pospolitość czynności i otoczenia, przedstawionego z drobiazgowością znamiennej dla drobnomieszczańskiej mentalności. Do czego dochodził element zaskoczenia. Czas premiery był wrogi realizmowi i dosyć trudno byłoby wtedy o drugi przykład wykorzystania prawdziwej wody na scenie.

Myślę, że takie eksploatowanie rzeczy wyłamujących się ze zmyślenia, którym żyje teatr, snuje się przez całą historię i w pewnej mierze jest nawet nieuniknione. Pominięcie tego faktu było błędem z mojej strony.

Fikcyjność świata przedstawionego ma swoje szczelinki i szczeliny.

Od czasu do czasu zdarza się, że ludzi porywa myśl poszerzenia tych szczelin, a nawet, być może, wyrwania się przez nie w jakiś inny świat, wyzwolony ze sztuczności a pozostający teatrem.

LIST XXXVI

Rzecz ta chyba częściowo się tylko łączy z naszym tematem, więc trzeba uważać, żeby nam nie zamąciła obrazu. Trzeba też w tym wypadku odróżniać możliwości teatru od jego skłonności i doraźnych apetytów.

Doraźne apetyty bywały wielkie, jak np. w sprawie portretowania ludzi przez aktorów. W poprzednich listach musnęliśmy ją tylko, a byłoby o czym pisać, bo ma ona dosyć długą i barwną historię. Dla nas jednak w tej chwili umiarkowanie przydatną.

Jeśli się nie mylę, portretowanie ludzi na scenie — gdy przez to rozumieć maksymalne upodobnianie postaci do jakiegoś modelu, także z wyglądu — miało dwie odmiany: paszkwilancką lub pochlebczą. Albo aktor natrząsał się z kogoś dobrze znanego publiczności (nieraz bez żadnego związku z wykonywaną sztuką). Albo też pragnął się dosłużyć szczególniejszych względów tworząc portret współczesnego władcy i tworząc go tak, żeby obraz przydawał blasku modelowi, już i tak wielbionemu przez poddanych. W czasach mojej młodości częste bywały takie próby podejmowane w niewyobrażalnie uroczystej atmosferze. Kiedy we Wrocławiu, jeszcze za życia Józefa Stalina, wszedł na scenę aktor ucharakteryzowany na obraz i podobieństwo 'generalissimusa,' publiczność premierowa wstała. (Na znak uszanowania.)

Otóż powiedziałbym o tej drugiej odmianie, że jest chyba dosyć świeżym zjawiskiem. Gdyby w XIX wieku ktoś — w najlepszej wierze — wszedł w Warszawie na scenę ucharakteryzowany na Mikołaja I, najprawdopodobniej już by z niej nie zszedł o własnych siłach. A więc ten rodzaj pochlebstw jest chyba własnością naszego wieku.

Dodałbym do tego, że po śmierci Stalina hołdy tego rodzaju nie są już więcej wymagane, a wspomina się je dziś niechętnie.

Co do ról paszkwilanckich, zawsze się sytuowały na granicy dopuszczalności. Sami aktorzy na ogół upatrywali w nich coś nieszlachetnego. Nie zawsze były zajęciem bezpiecznym. O pewnym aktorze wyspecjalizowanym u nas w takich rolach powiadają, że go model, po obejrzeniu swojej karykatury w teatrze, dotkliwie pobił na ulicy.

Prawda, bywały także portrety bezinteresowne, np. sławnych ludzi przeszłości. Ale i te nie zajmowały zbyt wiele miejsca w historii teatru. Bo też i dość oględnie obchodził się on z postaciami historycznymi, znanymi publiczności z doświadczenia albo ze świeżych wspomnień. W XIX wieku przewija się przez scenę pewna liczba takich postaci. Zwykle jednak snują się one na drugim planie, na pierwszym figuruje zazwyczaj jakaś postać wymyślona przez autora. Chyba jedynym wyjątkiem jest Napoleon I, namiętnie grywany przez aktorów. (Także wybitnych.) Dość trudno jednak wskazać premierę, na której by się pojawił w blasku wielkiej sztuki. Chyba mamy tu po prostu do czynienia ze słabostką aktorów, zafascynowanych legendą cesarza.

Dla porządku stwierdzam, że teatr był zwykle ostrzej cenzurowany niż powieść. Nawet w krajach, w których konstytucyjnie ustanawiano wolność słowa, przedstawienia teatralne bywały poddawane cenzurze prewencyjnej. Co znaczy, że przed rozpoczęciem prób obowiązywało zatwierdzenie egzemplarza, a potem zaproszenie cenzora na próbę generalną. Zanim jeszcze powstała teoria teatru, cenzura różnych krajów zainteresowała się właściwościami przedstawienia teatralnego i trafnie stwierdziła, że jego oddziaływanie bywa nieobliczalne. (Co dla cenzora jest zawsze powodem do niepokoju.)

Nie jest to bez związku z dziejami portretu w teatrze. Jeśli czasem teatr brała chętka zaatakowania władzy, a chęci towarzyszył odpowiedni zasób odwagi, bardzo często kończyło się na uderzeniu pośrednim. (Gdyż bezpośrednio nawet nie byłoby możliwe.) Stąd tak osobliwa postać paszkwilu na Napoleona III i jego dwór, jak *Orfeusz w piekle* Offenbacha. Gdyby to

wszystko, co się mówi u Offenbacha o sekretach drugiego cesarstwa, spróbowano powiedzieć wprost, premiera chyba by się nigdy nie odbyła.

Ale w tym miejscu jeszcze jedna uwaga. Pomysł *Orfeusza w piekle* nie wziął się przecież z samych tylko ograniczeń. Niewątpliwie podziałała tu również atrakcyjność takiego ujęcia tematu. Bóstwa olimpijskie we własnym gronie i w stosunkach ze zwykłymi śmiertelnikami, przedstawione w atmosferze pozornego rozbawienia, w rzeczywistości przesyconego wzgardą, uchwytną dla widowni, to dla teatru zadanie ciekawsze od demaskowania ludzi i spraw, które w przenośni tylko bywają spektakularne, a w rzeczywistości wcale nie mają takiej siły wyrazu, jak kankan na Olimpie.

Wnioski. W portretowaniu modela, znanego publiczności skądinąd, teatr bywa powściągliwszy od powieści i od filmu.

W dużej mierze z powodu ograniczeń, jakie mu narzucają okoliczności zewnętrzne.

Ale chyba w jeszcze większej z racji własnych skłonności. Teatr, czyli królestwo zmyślenia.

Historia nie jest chyba jego żywiołem. Natomiast bardzo dobrze mu służy plotka o historii. A w wyższych rejestrach — podanie, mit.

Czy jest na świecie teatroman, który by w pewnym momencie swojego życia nie zdziwił się na wiadomość, że Elsynor istnieje naprawdę?

LIST XXXVII

Nie jest to chyba aż tak skomplikowane.

Bardzo dobrze pamiętam, w jakich okolicznościach ujrzałem po raz pierwszy sztukę od dawna mi znaną i bardzo mi bliską, a nie widzianą jeszcze z tego prostego powodu, że jej przed-

tem prawie nie grano. (Było to jej drugie wykonanie, pierwszego nie mogłem zobaczyć.) Aktorzy byli bez wyjątku prowincjonalnymi kabotynami. A mimo to na scenie zajaśniał blask poezji; był tak intensywny, że przeświecał nawet przez ich kabotyństwo. Niezapomniane przeżycie.

Mam też wspomnienia zupełnie innego rodzaju, jak się łatwo domyślić. A więc zaskoczenia, ale niekoniecznie przyjemnego.

W ogóle w teatrze nigdy nie można zgadnąć, co nas czeka, choćbyśmy szli po raz trzeci na to samo przedstawienie. Co z tego, że je już dobrze znam, skoro może usiąść koło mnie maruda, który przez swoją wrogość okazywaną teatrowi w najwspanialszych momentach, zepsuje mi cały wieczór. Muszę się Pani poskarżyć, że bywałem już umyślnie szykanowany w ten sposób.

Póki jesteśmy na widowni, musimy ponosić konsekwencje naszego przybycia do teatru. A kto przychodzi do teatru, godzi się na to, że jedni mu będą czas umilać, inni uprzykrzać. W naszej psychice może to powodować i powoduje nieraz duże zamieszanie. Nie wyklucza jednak rozróżniania przeżyć ani ich podniet. Widz teatralny o dużym stażu wie, że choćby cała widownia bez przerwy kaszlała i szeleściła papierkami od cukierków, będzie mógł z powodzeniem analizować i oceniać to, co się dzieje na scenie, i nawet rozdzielać sobie w myśli zasługi autora i aktora. (Wszystko to wśród złorzeczeń kierowanych pod adresem wynalazcy celofanu.)

Ale bywa i tak, że nam się nie chce tego wszystkiego rozróżniać, bo przedstawienie jest tak porywające, że je przede wszystkim w siebie wchłaniamy, zostawiając sobie analizę i ocenę na potem.

Pewno Pani przyzna, że bywają takie przedstawienia. A teatromani to ci, co na jedno z takich przedstawień trafili i odtąd nie mogą się uspokoić. (Jak krokodyl, który zjadłszy kawałek Kapitana Haka chodzi po całym świecie szukając reszty.)

Otóż wydaje mi się, że cała nasza obecna dyskusja byłaby mało owocna, gdybyśmy w niej pominęli niezaprzeczoną zdolność teatru do zespалania obu światów, przedstawiającego

i przedstawionego, w połączenia tak spoiste, że sama ich spistość zdumiewa nas i zachwyca.

Nie jest to kwestia realizmu. Nie chodzi tu o zatarcie granicy pomiędzy rolą a naszym doświadczeniem życiowym. Chodzi o zatarcie granicy pomiędzy kwestią a mową postaci. W takich wypadkach gotowi byśmy przysiąc, że słyszymy głos Hamleta. (A nawet, że innym głosem Hamlet w ogóle nie może mówić!) Choć wiemy, że to nieprawda.

LIST XXXVIII

Oto streszczenie, uzupełnione szczegółami, których brak Pani zarejestrowała.

1. Przedstawienie teatralne, jak każde widowisko, wykazuje obecność układu „S”. Ośrodkiem układu jest w tym wypadku świat przedstawiający. Jedynymi ludźmi, którzy do tego świata należą, są aktorzy odgrywający role; ponadto należy do tego świata wszystko, co aktorzy powiedzą i uczynią na scenie podczas przedstawienia, i wszystko, co jest im potrzebne do odegrania ról. Należą także dyrektywy postępowania, definitywnie ustalone na próbach. Dyrektywy regulują współpracę partnerów, interpretację tekstu, współdziałanie obsługi z zascenia, a wdrażane bywają na sygnał, którym jest zazwyczaj jakiś fragment roli (słowo, pauza, czynność).

2. Jediną racją bytu świata przedstawiającego jest wytworzenie świata przedstawionego. W przeciwieństwie do tamtego jest on tworem fikcyjnym. Nikt, jeśli do niego nie należy, nie może do niego wejść pod groźbą pozbawienia nas łączności z tym światem. (Przez rozprzężenie układu „S”.) W tym znaczeniu jest dla nas, widzów, i dla obsługi, i nawet dla

twórców przedstawienia nie będących aktorami całkowicie nieprzenikliwy.

3. Zdarza się wprawdzie, że teatr zagarnia w obręb świata przedstawionego pewne wycinki rzeczywistości pozateatralnej, na ogół jednak bywa w swej fikcyjności radykalniejszy od epickich dzieł sztuki słowa i od filmu. Notabene przykłady, którymi się posługiwaliśmy, zwalniają mnie z definiowania takich terminów jak „fikcja” i „fikcyjność”.

4. Oba światy przylegają do siebie, poszczególnym elementom świata przedstawiającego odpowiadają elementy fikcyjne, wywołane tylko na chwilę w świecie przedstawionym. Nie ma tu jednak pełnej symetrii, ponieważ w świecie przedstawionym są i takie, które w tamtym żadnego odpowiednika nie mają.

5. Kapitałną właściwością przedstawienia teatralnego bywa wyzywający charakter fikcji. Wytworzony w całości przez człowieka, świat przedstawiony nie może nas gościć w sobie, a mimo to zachowuje się tak, jakby nas w gościnę zapraszał.

6. Typowym dla przedstawienia teatralnego jest powstawanie wieloetapowe. Właściwością ostatniego etapu jest pojawianie się „nowego kontekstu”. Dzięki niemu definitywnie utrwała się panowanie fikcji przez wzajemne oddziaływanie na siebie różnych elementów.

7. Zjawisko „nowego kontekstu” pozwala teatrowi sugerować istnienie więzi, jakich pomiędzy elementami tak rozmaitego pochodzenia być nie może; stąd na widowni wrażenie spoistości charakterystycznej dla dzieła sztuki.

SCENARIUSZ

LIST XXXIX

Jeszcze niedawno temu wszystkie teatry dramatyczne, a więc takie teatry, które wystawiają utwory dramatyczne, miały u nas pracę nad przedstawieniem podzieloną na pewne stadia. Stadia różniły się co do liczby i charakteru w zależności od miejscowego obyczaju. Zdaje mi się jednak, że różnice były jedynie odmianami powszechnie stosowanego porządku, który najzwyczajniej można by tak przedstawić.

1. Prace wstępne. Na szczęblu dyrekcji dojrzewa wybór sztuki, reżysera, scenografa, obsady. Ustalony zostaje harmonogram prac.

2. Prace początkowe. Reżyser opracowuje tekst (jeśli tego dotychczas nie uczynił) i oddaje go do powielenia; będzie to tekst wygłaszany na scenie, z reguły odmienny od tego, który widnieje w wersji książkowej. Odbywa rozmowy ze scenografem, zatwierdza projekty dekoracji i kostiumów. Jeśli przewidziana jest muzyka, zamawia skomponowanie lub dobranie odpowiedniej muzyki u kompozytora. Gromadzi przydzielonych sobie aktorów, rozdaje im role, wyjaśnia i uzasadnia zamierzoną interpretację tekstu.

3. Realizacja, część pierwsza. Teraz prace toczą się jednocześnie trzema torami. W pracowniach wykonuje się wedle projektu scenografa dekoracje i kostiumy. W sali prób odbywają się „próby czytane”, co znaczy, że aktorzy czytają swoje „kwestie” na głosy pod kierunkiem reżysera. W domu każdy aktor uczy się swojej roli na pamięć.

4. Realizacja, część druga. Wszystko jak w punkcie 3, z tą różnicą, że z sali prób aktorzy przenoszą się na scenę i rozpoczynają „próby sytuacyjne”, co znaczy, że każdy staje już na scenie tam, gdzie powinien stać podczas przedstawienia; to samo tyczy gestu i ruchu. Z początku mało kto jeszcze umie

cały tekst na pamięć, więc mówi się z pomocą suflera. Jedni aktorzy markują tylko swoją interpretację roli. (I czynią to nieraz uparcie do samego końca.) Inni starają się interpretację wypróbować, co jednak dokonuje się stopniowo, choćby dlatego, że do definitywnej interpretacji potrzebne jest pełne opanowanie pamięciowe tekstu i sytuacji, własnych i partnera. Potrzebna jest również — w większej lub mniejszej mierze — obecność dekoracji, kostiumów, rekwizytów, dokładnie wyregulowanego światła, muzyki, a tego wszystkiego w czasie „prób sytuacyjnych” jeszcze nie ma. Aktorzy grają w swoich zwykłych ubraniach. Tylko aktorki, jeśli sztuka jest „kostiumowa”, wkładają długie, robocze spódnice, żeby przywyknąć do poruszania się w stroju odmiennym od powszedniego.

Miejsce, gdzie stanie jakiś element dekoracji, bywa zamarkowane. „Tu są drzwi”, „tu okno” — wyjaśnia reżyser aktorowi. Uwaga: ta część pracy miewa dwie fazy. Na początku są właściwe próby sytuacyjne, i te robi się długi czas nie po kolei i z różnym nakładem pracy, jedne krócej, inne długo i starannie, czasem wśród długotrwałych wahań. Potem idą próby „przeglądowe”, już w tej kolejności scen, jaka będzie na przedstawieniu. Dopiero wtedy można stwierdzić, jak długo trwa całość. I dopiero wtedy reżyser nieco dokładniej widzi, jak się ma teatralna rzeczywistość do jego zamysłu.

5. Realizacja, część trzecia. Pracownicy dostarczają gotowe dekoracje i kostiumy. Aktorzy ubierają się, charakteryzują, defilują przed reżyserem, zgłaszają usterki, jakie odkryli w swoim stroju. Na scenie montuje się dekoracje, możliwe stają się osobne „próby światła” (czasem w nocy, bo na tym etapie już zwykle obowiązuje pośpiech). Wreszcie następują próby generalne, czyli próbne przedstawienia, odbywane w atmosferze skrajnego napięcia. Całość stopniowo wyłania się z chaosu budząc u jednych satysfakcję, w innych rozpacz, a we wszystkich rosnące podniecenie.

W dawnych czasach możliwa była tylko jedna próba tego rodzaju, na więcej brakło czasu. Zresztą nie zawsze teatr odczuwał potrzebę przedłużania tego etapu. W latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, gdy dosyć

często oglądałem pracę teatru od wewnątrz, z zasady urządzało się po kilka prób generalnych.

Po przebyciu tego etapu pracy następuje premiera. (Lub premiery, bo dziś zdarza się, że teatr urządza kilka premier, bądź dlatego, że nie może za pierwszym razem pomieścić wszystkich VIP, bądź dlatego, że stara się uniknąć sadzania koło siebie VIP rozmaitych maści.) Po premierze idą zwykłe przedstawienia dla publiczności.

Czy to Pani wystarczy?

LIST XL

Czuję się w obowiązku zaznaczyć, że teraz będę mógł przez jakiś czas pisać tylko krótkie listy. Postaram się jednak zajmować stanowisko wobec wszystkich kwestii, które Pani poruszy.

Sprawa próby w świecie widowisk.

Kiedy właściwie mamy do czynienia z próbą? Chyba wtedy, gdy zawodnicy lub artyści zachowują się tak, jakby się znajdowali w obecności widzów, choć jeszcze ich nie ma. Działañ, które mają na celu wyłącznie podniesienie lub utrzymanie kondycji, nie nazywałbym próbą. Natomiast „ćwiczebny” mecz wart jest zaliczenia do prób. Z pewnością obejmuje on coś jeszcze poza doskonaleniem osobistych kwalifikacji zawodnika, bo także przygotowanie całego zespołu do czekającej go walki. Nie ma natomiast w „ćwiczebnym” meczu pierwiastka, który od dawna zaciekawia mnie w pracy teatru, a mianowicie poszukiwania.

Zdaje mi się, że przed powstaniem filmu w całym świecie widowisk jeden jedyny teatr rozwinął taką dwoistość prób. Mamy tu bowiem próby, które łatwo porównać z treningiem, gdy już wiadomo, jak jakiś fragment wykonać, i tylko trzeba się tego dobrze nauczyć. Takie próby nazwałbym doskonałymi. Prócz nich są jednak w teatrze jeszcze inne, o celu ogólnym.

nie tylko wiadomym w chwili, gdy się rozpoczynają. Te właśnie nazywam poszukującymi.

W mojej karierze szakala — tak aktorzy nazywają intruza podglądającego ich pracę — widywałem już wiele takich prób. Sądzę nawet, że są w teatrze nieuniknione. Znam reżyserów, którzy mają drobiazgowo obmyślony cały przebieg przedstawienia, łącznie z wszystkimi sytuacjami, nawet z wszystkimi intonacjami i gestami, które aktorzy powinni wykonać. Otóż i w takich wypadkach zdarzało mi się śledzić niesłychanie mozolną pracę poszukiwawczą poszczególnych aktorów. Czasem łatwo i z zadowoleniem zagospodarowują się w nowo powstającym zakątku świata przedstawionego. Kiedy indziej muszą się namęczyć, żeby narzuconym sobie działaniom nadać siłę własnego przekonania. A w ogóle jest to raczej rzadki wypadek, żeby nic nie mieli do powiedzenia od siebie. Zazwyczaj reżyser daje im jakiś „luz” i wtedy widać, jak odwołując się do własnej wynalazczości starają się te wolne miejsca wypełnić. Nieraz przy pomocy wielu kolejnych rozwiązań, zupełnie różnych! Podobnie zresztą bywa z samym reżyserem, który też nieraz potrafi całą scenę, już dokładnie wyreżyserowaną, z przedstawienia usunąć. Albo jeden układ sytuacyjny zastąpić innym, czasem w ostatniej chwili, to znaczy już w fazie końcowych prób przeglądowych. Chyba niewiele widziałem w życiu wysiłków równie morderczych.

Ogólna suma wysiłku, jakim człowiek poprzedza właściwy występ, może być nawet większa w widowisku sportowym, zwłaszcza dziś. Za mojego życia w każdym razie czas poświęcany w sporcie na trening wciąż się wydłuża. I coraz kłopotliwszy bywa ten trening. Wzrasta znaczenie trenera. (Jakby reżysera dzisiejszych meczów.)

Nie wydaje mi się jednak, żebym gdziekolwiek poza teatrem — mówiąc nadal o świecie widowisk — widywał ten rodzaj lęku, jaki wzbudza konieczność wyboru. I aktor, i reżyser muszą do samego końca wybierać wśród możliwości, o których doskonale wiedzą, że równie dobrze mogą być zbawienne jak zgubne, trafnie wypełnić ostatnią lukę, albo przeciwnie, przez swój niefortunny charakter podciąć filary mozolnie

wznoszonej konstrukcji i zrujnować wysiłek wielu tygodni czy miesięcy.

LIST XLI

Odpowiadam na pytanie, co się właściwie na próbie generalnej dzieje z punktu widzenia naszych zainteresowań. Otóż możliwe staje się wytworzenie świata przedstawionego dzięki temu, że zgromadzone zostały ZASOBY (ludzi i rzeczy) oraz dokończona została INSTRUKCJA wykorzystania zasobów. Na instrukcję składają się ELEMENTY przedstawienia oraz DYREKTYWY odnoszące się do ich zastosowania. Elementami nazywam wszystkie czynności aktorów wykonywane na scenie wspólnie z wykorzystaniem rzeczy dostarczonych im do z bogacenia ich gry. Mówiąc trochę prościej, ma Pani tutaj „sytuacje” i „kwestie” aktorów, a także wykorzystanie dekoracji i rekwizytów. Dyrektywy dzielą się na dwie podstawowe kategorie: techniczne i interpretujące. Pierwsze ustalają jedynie okoliczności wykonania, a więc odpowiadają przede wszystkim na pytanie, co należy w tym momencie powiedzieć lub uczynić. Na przykład: „Na słowo «Kahlköpfig?» ty też mówisz «Kahlköpfig».” Drugie odpowiadają na pytanie, jak czynność wykonać: „Powtarzasz to samo słowo o parę tonów wyżej, podejrzliwie, badawczo, stopniowo zwalniasz tempo.” Nie można powiedzieć, żeby pojawianie się poszczególnych elementów lub dyrektyw łączyło się zawsze z jakąś fazą w powstawaniu dzieła. Natomiast prawdą jest, że jedno i drugie kompletują się stopniowo.

Nie należy mylić instrukcji ze scenariuszem.

Instrukcja to, jak wspomniałem, wszystko, co po zgromadzeniu zasobów w celu odegrania przedstawienia wyćwiczo- no; a więc mieści się tu nawet budowa dzieła.

W całości instrukcja jest tak opracowana, żeby było możliwe powtórzenie przedstawienia. Jest także dostosowana do

zmian w obsadzie; z reguły umożliwia nagle zastępstwa, czasem z góry przewiduje dublowanie roli. A więc można powiedzieć, że jest nieco mniej wrażliwa na okoliczności od aktora. Z osobami aktorów łączy ją wspólna przynależność. Należy mianowicie — wraz z aktorami, dekoracjami i rekwizytami — do świata przedstawiającego.

Każdą napisaną wersję instrukcji nazywam SCENARIUSZEM. Nie należy on do świata przedstawiającego. Jest jednak do powstania tego świata koniecznie potrzebny, bo właśnie za jego sprawą postać, która jeszcze po scenie nie chodziła, może wejść w nową fazę swojej egzystencji, sceniczną, a potem przeżyć wygaśnięcie tej pierwszej inscenizacji; taką samą trwałość może gwarantować budowie dzieła.

Inaczej mówiąc: instrukcja potrzebna jest do powstania przedstawienia teatralnego. Scenariusz potrzebny jest do istnienia teatru.

Samą naturą teatru musiała doprowadzić do powstania tak wielorakich i skomplikowanych tworców. W widowiskach II grupy nie było takiej potrzeby; ich „krótki oddech” zadowalała się z reguły mniej skomplikowanymi instrukcjami. (A czasem wręcz mało skomplikowanymi.)

W teatrze inaczej. Tam, gdzie powstaje, znamienne bywają formy miniaturowe, takie jak *Visitatio sepulchri*, jak wczesna farsa średniowieczna, jak w Japonii *Nō*. Jeśli teatr się gdzieś zdomowi i działa dłużej, niechybnie wzrosną rozmiary przedstawienia. W Europie teatr zawodowy nadał mu przeciętną długość kilku godzin. Jeszcze dokładniej: dwóch, trzech godzin. Taka utrzymuje się w każdym razie od wieków.

Wraz z wydłużaniem „podstawowej, jednostki trwania” postępowała wewnętrzna komplikacja widowiska. Mnożyła się liczba postaci, dochodząc w pewnych wypadkach do kilkuset. Wydarzenia przybrały charakter zawiłych, pełnych napięcia przygód, toczących się wielowątkowo. W jednych wypadkach z potrzeby, w innych dla zaspokojenia swoich ambicji teatr zaczął wchodzić w sojusze z inżynierami i artystami najrozmaitszych specjalności, przede wszystkim z muzykami i malarzami.

Nie dziw, że konieczność porania się z materią tak różnolitą a rozciąglą w czasie, przyzwyczaiła teatr do drobiazgowego przygotowywania tego, co zamierza pokazać publiczności.

Wszystko to nawet rzeczy dosyć oczywiste. Mniej oczywiste, a nawet wręcz zastanawiające wydaje się to, że przy takiej płynności materii, jaka widowisko cechuje, i przy takiej liczbie sił działających odśrodkowo, mimo wszystko ludzie nauczyli się nadawać przedstawieniu pewien kształt. To znaczy: zarysy posiadające pewną trwałość.

LIST XLII

Tym razem dosyć trudno odpowiedzieć na Pani pytania. Rozpiętość jest duża, w zależności od typów teatru i poszczególnych epok. Znamy wypadki, w których przedstawienie teatralne traktowano w zasadzie jako zjawisko jednorazowe. Tak bywało u Greków. A w każdym razie w Grecji klasycznej. Ponowne wykonanie jakiejś tragedii było tam zaszczytnym wyróżnieniem. Jednorazowe bywały również — nie zawsze, ale bardzo często — dworskie przedstawienia doby nowożytnej. Z drugiej strony ma Pani publiczny teatr zawodowy, całkowicie nastawiony na powielanie jednej i tej samej inscenizacji.

Czy można oznaczyć górną granicę tego powielania — pyta Pani. Jest to znów kwestia delikatna, bo w historii inscenizacji inscenizacji nierówna. W XIX wieku duży teatr, w dużym mieście europejskim, zwykł inwestować w przedstawienie wiele pieniędzy i fadygi w nadziei, że będzie mógł potem pożywać owoce swoich wysiłków bardzo długo. I tak też bywało, szczególnie w teatrach muzycznych. Tu w Warszawie wystawiono w roku 1823 balet pt. *Wesele w Ojcowie*, przyjęty z takim entuzjazmem, że odtąd utrzymywał się na afiszu do końca stulecia, a nawet jeszcze w początku XX wieku. W pewnym momencie zamknięto teatr, w którym odbyła się premie-

ra, zespół przeniósł się do innego, nowego gmachu, a *Wesele w Ojcowie* grano dalej. Zmiany w zespole następowały wielokrotnie; jedni tancerze odchodzili, inni zajmowali ich miejsce i obejmowali ich partie. A jednak potrafimy wyliczyć czynniki, które karierze tego przedstawienia nadawały pewną ciągłość. Np. w obsadzie nigdy nie było pełnej wymiany. Jeden tancerz odchodził, ale jego koledzy zostawali. Dekoracje były przez cały czas wedle tego samego projektu. Nie te same, bo co najmniej dwa razy malowano je zupełnie od nowa. (I za drugim razem pracą kierował już inny malarz.) Ale tej samej treści i stylu, jeśli przez to rozumieć temat, rysunek, koloryt. To samo tyczy zasadniczych sytuacji, kolejności scen, układu tańców. Trwały one bez większych zmian przez dziesiątki lat, tak że na widowni oswajały się z urokami tego baletu ze dwa, może trzy pokolenia. Ani myślę twierdzić, że wszyscy widzieli „tę samą” inscenizację. Doświadczony teatroman wie, że w teatrze już czwarte przedstawienie może się znacznie różnić od premierowego, choćby na pozór żaden szczegół wykonania się nie zmienił. Premiera nie jest płytą, z której można odbijać jednakowe odbitki, póki się nie zużyje. To jest nawet dosyć jasne. Ale pewne jest również to, że przedstawienie teatralne nie jest zupełnie pozbawione powtarzalności. Bywało powtarzane dawniej, bywa i dziś. Co więcej, zdarzają się i dziś inscenizacje długowieczne. Nie są one tak znamienne dla naszych czasów jak *Wesele w Ojcowie* dla XIX wieku, ale dla porządku wspomnijmy i te. Rekordy bije w tej chwili, jak mi się zdaje, *Pułapka na myszy* Agaty Christie grana w Londynie od 25. XI 1952 roku. W 1978 obchodzono dwudziestą szóstą rocznicę premiery. W tym momencie stwierdzono, że w wykonaniu *Pułapki* uczestniczyło ogółem 150 aktorów. Tak jak w przykładzie warszawskim sztuka przeniosła się z jednego teatru do drugiego. A jednak idzie bez przerwy. Do dnia srebrnego jubileuszu wszystkie zmiany w obsadzie były częściowe, a „sytuacje” utrzymywano — o ile wiem — bez zmian. A w każdym razie bez zasadniczych zmian.

Przeciętny wiek dzisiejszej inscenizacji jest znacznie krótszy. W dużym mieście, we wziętym teatrze wynosi kilka lat. Po kilku latach można już liczyć wyłącznie na wycieczki, na przy-

byszów, na tzw. widownię zorganizowaną. W XIX wieku było inaczej! Ówczesny teatroman chodził do teatru nieznużenie i dobrze znajome widoki bynajmniej mu się nie przykrzyły. Wiele osób chodziło do teatru co wieczór. Dziś takich widzów nie ma. Znawca nie pójdzie po paru latach na przedstawienie, które zna. Aktorzy wiedzą o tym, od pewnego momentu grają byle zbyć, i wtedy mówi się, że przedstawienie umiera śmiercią naturalną. Chytry reżyser nieraz przedłuża mu życie. Opracowuje nową wersję, bierze ją w próby, wypuszcza normalną premierę ze wszystkimi normalnie zapraszanymi znakomitościami na widowni. Tą metodą można jedną inscenizację utrzymywać na afiszu kilkanaście, czasem nawet kilkadziesiąt lat (z przerwami).

Wszystko to razem dowodzi, że wprawdzie nie ma w teatrze ani matrycy, ani odbitek, gdyż jest to sztuka o wiele wrażliwsza od innych na upływ czasu i mniej podatna na zastygnięcie ludzkiego zamiaru w jednym i niezmiennym kształcie, ale jest powtarzalność. Myślę, że to stwierdzenie jeszcze się nam przyda. (A więc słusznie Pani podniosła tę kwestię.)

LIST XLIII

Medytuję nad tym, jakby na Pani pytanie odpowiedzieć najkrócej. Na początek najważniejsze będzie chyba podstawowe rozróżnienie. Co innego zapisywać przedstawienie (już powstałe), a co innego je pisać. Zapisywanie zostawmy na razie w spokoju. Zajmijmy się pisaniem tego, co się ma zakończyć odegraniem przedstawienia w obliczu zaproszonych widzów.

Najogólniejsza nazwa, jaką stosuję na oznaczenie tego wszystkiego, już padła w naszej korespondencji. Jest to „scenariusz”. Słowo szeroko dziś stosowane, także w języku potocznym. Dostyc często można przeczytać w gazecie, że jakiś futurolog przewiduje dla dalszego biegu wypadków trzy scenariusze. Albo że wydarzenia toczą się wedle scenariusza

tajemnie opracowanego przez jakąś mafię. Na użytek naukowego badania teatru proponuję następującą definicję scenariusza. Jest to utrwalona graficznie — w języku naturalnym lub innych — instrukcja umożliwiająca odegranie przedstawienia teatralnego. Małe objaśnienie: wzmianka o różnych językach wydaje mi się konieczna, gdyż poza językiem naturalnym w scenariuszach teatralnych bywają stosowane różne systemy znaków. Np. tancerze już dawno temu wykształcili własne pisma choreograficzne, do zapisywania tańca. (A więc przydatne również do pisania tańca.) Miewali także i miewają swoje znaki elektrycy. Muzycy mają nuty. Mały dodatek. Zazwyczaj scenariusz teatralny liczy się z różnorodnością elementów i dyrektyw występujących w instrukcji, ale do kompletności dąży tylko w jednym zakresie.

Dość łatwo wskazać pracomórkę scenariusza teatralnego. Powstała bez wątpienia w Grecji, w czasach, w których teatr został ze wszystkich pokrewnych mu zjawisk wyodrębniony i nazwany.

Grecy pisali już mianowicie wszystkie kwestie wypowiediane przez aktorów. Początkowo pisano je *in continuo*, bez rozbijania na wypowiedzi poszczególnych postaci. Nie były również stosowane żadne didaskalia. Pisano oszczędnie, bo papirus był drogi. Ale także dlatego, że potrzeby innego pisania nie było. Wypowiedzi postaci miewały już znaczne rozmiary, więc trzeba je było pisać, choćby po to, żeby aktorzy mogli się ich uczyć na pamięć, każdy u siebie w domu. (Czy raczej w jakimś cienistym gaju.) Pisanie innych rzeczy jeszcze nie było potrzebne. Po pierwsze dlatego, że reżyserował swą sztukę sam autor. (Był do tego zobowiązany.) Po drugie dlatego, że w zasadzie przewidywało się jedno wykonanie, czas od pierwszego pomysłu do publicznego przedstawienia był niedługi. Autor-reżyser mógł bez trudu pamiętać wszystko, co było warte pamiętania poza kwestiami aktorów. A jest jeszcze trzecia okoliczność, bardzo ważna. W tym teatrze wybór jednej spośród różnych możliwości był o wiele mniejszy niż dziś. Zasady estetyczne ustalały w wielu wypadkach krój kostiumu, jego kolor (niejednokrotnie symboliczny, a więc przypisany jakiejś postaci ze względu na jej wiek i stan), wysokość

koturnu, kształt onkosu, typ maski, jaki należało zastosować. Nawet drzwi, którymi aktor powinien wejść na pomost sceniczny, bywały z góry wiadome. A więc tego wszystkiego nie trzeba było pisać. To były rzeczy oczywiste.

Ważne innowacje wprowadzili filologowie aleksandryjscy. Porządkując spadek po Grecji klasycznej traktowali oni również dzieła tragiczków jako zabytki, starali się odtworzyć ich autentyczne brzmienie, często skażone przez kopistów, a ponadto nadawali im postać książek, przystosowanych do łatwiejszej i przyjemniejszej lektury. Oni to wymyślili rozbięcie tekstu na wypowiedzi poszczególnych postaci, poprzedzanie każdej wypowiedzi imieniem mówiącego, a także zasadę przeplatania wypowiedzi didaskaliami, które dla tragedii doby klasycznej sami redagowali. A więc proszę pamiętać, że jeśli natrafi Pani u Sofoklesa na didaskalia, nie będą one nigdy jego rylca ani jego pędzelka. Będą to zawsze teksty dopisane przez potomnych. (Zresztą w najlepszej wierze.)

Pomysły filologów aleksandryjskich przyjęły się. Po dziś dzień tragedie przed aleksandryjczykami napisane, bywają wydawane wedle ich koncepcji i z ich dodatkami. A co ciekawsze: także nowo powstające dzieła pisze się w ten sam sposób. Cały tekst bywa dzielony na akty i na sceny, niby na rozdziały. Te dzielą się na wypowiedzi poszczególnych postaci, jak na paragrafy, opatrywane — niby nagłówkami — imionami lub nazwiskami mówiących. Wypowiedzi bywają przeplatane didaskaliami, które autorzy sami piszą, nie czekając zlitowania jakiegoś filologa, który po upływie stu lat dopisze je na znak swojego uszanowania. Jak Pani wie, didaskalia zrobiły nawet karierę literacką. Romantycy np. stylizowali je jak małe poematy.

Wynalazek druku rozpowszechnił ten rodzaj scenariusza, a zbieg okoliczności sprawił, że przyłgnęła do niego nazwa „dramatu” w jednym ze swych rozlicznych znaczeń. — Czy ma pan osobną półkę z dramatami? — można posłyszeć w księgarni.

W XIX wieku wiele zainteresowania wzbudziło wśród badaczy zjawisko dramatu pozornego, tzn. książki, która ma pewne cechy scenariusza, ale w rzeczywistości nim nie jest, ponie-

waż się do odegrania nie nadaje bądź dlatego, że autor tylko się droczył nadając jej taką postać, bądź dlatego, że jej scenicznej żywotności nie dostaje.

Zjawisko to w jednym wypadku byłoby dla nas kłopotliwe: gdyby przez samo swoje istnienie przekreślało możliwość odróżnienia scenariusza od wszelkich innych wytworów piśmiennictwa.

W moim przekonaniu takiego niebezpieczeństwa nie ma.

Faktem jest, że w różnych czasach ludzie pozorowali pisanie scenariuszy. Np. wielu utworom satyrycznym nadawano pozory rzeczy przeznaczonej do odegrania dla większego rozbawienia czytelników. Kiedy indziej autor mający bardzo poważny cel na oku przeplatał fragmenty scenariusza opisami albo scenami, które sam traktował jako niewykonalne, czasem po prostu dla zaspokojenia swojej pisarskiej fantazji.

Tak powstało swoiste pogranicze, powiększane niejednokrotnie przez ludzką ignorancję, bo w wielu wypadkach do dramatów pozornych zaliczano i te, których wykonania badacze nie umieli sobie wyobrazić, ponieważ były przystosowane do wykonania w warunkach już im nie znanych.

Wszystko to dużo mówi o wielopostaciowości zjawiska. Nie można jednak powiedzieć, żeby wynikały stąd jakiekolwiek trudności w rozpatrywaniu scenariusza jako tworu swoiście teatralnego.

Fakt, że przez skrzyżowanie konia z osłem narodził się muł, nie wpłynął w żaden sposób na właściwości konia, którego cechy, zdolności i zasługi rysują się równie jasno w historii zwierząt sprzed narodzin muła, jak i w późniejszej.

Historia scenariusza teatralnego nie jest wprawdzie aż tak prosta, ale nie jest też wiele bardziej skomplikowana.

LIST XLIV

Myślę, że do tego, co Pani pisze, należy dodać jeszcze jedną uwagę. Ten typ scenariusza, który obmyślili i rozpowszechnili filologowie aleksandryjscy, ma podwójne zastosowanie. Fachowiec może zacząć z takim scenariuszem w rękę wstępne prace nad przedstawieniem. A niefachowiec może go kupić, ponieważ każą mu go przerabiać w szkole. Albo dlatego, że zamierza o nim napisać rozprawę doktorską. Albo wreszcie dlatego, że chce go sobie poczytać dla przyjemności. Teatr nikomu w tym nie przeszkadza, nie tamuje tego rozpowszechniania. Rzecz o tyle ważna, że bywały również w historii sekretne odmiany scenariusza. A po dziś dzień sporządza się scenariusze przeznaczone tylko dla ludzi teatru, zazwyczaj zupełnie inaczej opracowane.

Dlatego też celową rzeczą wydaje mi się rozróżnienie dwóch podstawowych typów scenariusza: do użytku ogólnego i do użytku wewnętrznego.

Te do użytku wewnętrznego nazywa się u nas po prostu „egzemplarzami”. Od czasu rozpowszechnienia się na naszym kontynencie teatru zawodowego są one w stałym użyciu. Sporządza się je zazwyczaj w małej liczbie. W ubiegłych wiekach powstawały najczęściej pod dyktando, jedna osoba czytała głośno poszczególne kwestie, inne pisały. Przeznaczone były te „egzemplarze” dla reżysera, dla suflera, dla cenzora. Od wersji książkowej różniły się przede wszystkim objętością, a często też brzmieniem i kolejnością wypowiedzi. Nowożytny teatr zawodowy grał często — zupełnie inaczej niż w starożytnej Grecji — pod nieobecność autora, a jego tekst dostosowywał do własnych potrzeb. (Nawet wtedy, gdy autora głośno wielbił.) Stąd skróty, zmiany, przestawki, rzadko kiedy dokonywane w egzemplarzu drukowanym. (Choć znam i takie.) Zazwyczaj „określenie” tekstu, jak mówią w teatrze, dokony-

wało się w specjalnym skrypcie, w ubiegłych wiekach rękopiśmiennym, dziś przybierającym postać maszynopisu. W tym skrypcie może Pani zobaczyć skreślenia i inne zmiany dokonane ręką reżysera. Albo też jest on już kopią egzemplarza „określonego”. (To drugie o wiele częstsze, i to co najmniej od XVIII wieku.) Ponadto w „egzemplarzach” bywają różne notatki dotyczące dekoracji, kostiumów, oświetlenia, gry aktorskiej, sytuacji. Czasem w języku naturalnym, czasem z zastosowaniem odrębnego systemu znaków. Niedawno temu moja studentka pokazała mi znaki występujące w egzemplarzach reżyserskich teatru krakowskiego na przełomie stuleci. Jedne udało się jej rozszyfrować po pewnym czasie przez analizę kontekstu; dotyczyły ruchu aktorów i zmian oświetlenia. Ale innych ani ona nie mogła zrozumieć, ani nikt z nas. Nie były to znaki tajemne, bo nie ukrywano ich, a jednak hermetyczne, bo nieczytelne dla niefachowców.

Ponadto znane są rozmaite wyciągi lub uzupełnienia scenariuszy. Aktor np. dostaje do nauki „rolę” tzn. tekst, w którym są tylko jego kwestie, poprzedzane ostatnimi słowami partnera. Elektryk miewa swój wyciąg scenariusza; wygląd tego wyciągu zmienia się w ciągu dziesięcioleci, samo zjawisko ma już dosyć długą historię. Dla porządku wspomnijmy o różnych odmianach scenariusza wytworzonych przez teatr muzyczny.

Co można powiedzieć o wszystkich typach i odmianach scenariusza teatralnego?

Chyba przede wszystkim to, że ma dziś rozmaitą moc obowiązującą w zależności od typu, do którego należy.

Ten, który nazwaliśmy scenariuszem do użytku ogólnego, może być dla dzisiejszego reżysera punktem wyjścia. Nie będzie jednak utożsamiany z instrukcją. (Choćby niekompletną, wymagającą dopełnień.)

zupełnie inaczej ze scenariuszem do użytku wewnętrznego. Ten właśnie po to powstaje, żeby się go dokładnie trzymać. Widziałem już, jak na próbie generalnej reżyser nieprzytomny z gniewu lżył asystentów za to, że dopuścili do nieznacznych odstępstw od tego, co było na próbach ustalone i znalazło swój wyraz w scenariuszu.

Dziś często się zdarza, że wedle tego samego scenariusza reżyser wystawi tę samą sztukę w innym mieście albo wznowi ją w tym samym mieście po wielu latach. Nic dziwnego, że skłonny jest utożsamiać taki scenariusz z dziełem. A wedle naszej terminologii — z instrukcją.

W rzeczywistości każdy scenariusz jest tylko częściową rejestracją elementów i dyrektyw, z których wiele przechowuje się w ludzkiej pamięci i tylko w pamięci.

LIST XLV

W filmie jest jeszcze inaczej.

Znany jest scenariusz „do użytku ogólnego”. Ma on nawet dwie odmiany: nowelę filmową i właściwy scenariusz. Pierwsza jest jakby streszczeniem mającego powstać filmu, ujętym — o dziwo — narracyjnie. Streszczenie jest wystylizowane tak, żeby można sobie wyobrazić i nastrój zamierzonego dzieła, i jego przypuszczalne oddziaływanie, ale nie ma w nim jeszcze wszystkich „kwestii”, bo te pojawią się dopiero we właściwym scenariuszu.

Jeśli zapadnie decyzja, że scenariusz „idzie do produkcji”, powstanie scenopis. Ten jest zdecydowanie do użytku wewnętrznego. Ma postać dwudzielną. Powiedzmy, dwułamową. W jednym łamie widnieją kwestie poszczególnych aktorów. Obok — opis wszystkiego, co zobaczymy na ekranie w czasie wypowiedzania tych kwestii. Jeśli aktorzy milczą (co w filmie często się zdarza), po lewej stronie widnieją po prostu puste miejsca, a po prawej opis biegnie dalej, nieraz bardzo szczegółowy. W przeciwieństwie do scenariusza scenopis nie troszczy się o sugestywną stylizację. Natomiast bez zażenowania stosuje terminologię techniczną, zrozumiałą dla osób zatrudnionych przy powstawaniu filmu. Scenariusz bywa dziś drukowany. (Oczywiście nie zawsze, ale bywa.) Scenopis to skrypt używany przez reżysera podczas kręcenia filmu. Wedle

tego tekstu powstają poszczególne ujęcia łączone potem w trakcie montażu.

Rzecz ciekawa, że podobna polaryzacja dwóch zasadniczo różnych typów scenariusza dokonała się wcześniej w balecie. Gdy tylko powstał balet „z akcją”, a stało się to w XVIII wieku, pojawiły się starannie wystylizowane opowieści o tym, co publiczność zobaczy. Z taką opowieścią w rękę choreograf przystępował do pracy. Po powstaniu przedstawienia udostępniano ją publiczności. Drukowana w osobnej książeczce, taką też w końcu nazwę otrzymała. („Libretto” to po włosku „książeczka”.) Arcydzieło Teofila Gautier omawiane w naszej korespondencji sytuuje się właśnie w tradycji rozpoczynania pracy nad każdym baletem od ułożenia libretta, które się potem ogłosi. Trzeba jednak wiedzieć, że ten sam zespół, który zamówi u jakiegoś poety scenariusz „do użytku ogólnego”, może potem sporządzić drugi na własny użytek, tak hermetyczny, że żadne z nas nic z tego nie zrozumie. (Bo z zastosowaniem notacji choreograficznej.)

Może ta polaryzacja jest charakterystyczna dla widowisk, które do dziś pozostały nieme (jak balet) albo od niemej egzystencji swoją karierę zaczęły (jak film)?

LIST XLVI

Bezzwłocznie odpowiadam na Pani list, bo w obu wypadkach odpowiedź wydaje mi się bardzo prosta.

Scenariusz jest nakierowany na wytworzenie świata przedstawionego, tak jak jest na to nakierowany cały świat przedstawiający. Ale sam scenariusz *j e s z c z e* do świata przedstawiającego nie należy, ponieważ brak mu dopełnień, które się pojawią dopiero na próbach. Nie wszystko w scenariuszu musi być dopełnione, aby próby mogły się zacząć. Faktem jest jednak, że taki proces jest nieunikniony, leży w naturze rzeczy.

Wszystkie znane mi scenariusze bywają częściowe już w zamierzeniu, jakby z góry kapitulowały przed liczebnością i zawilością zadań, które trzeba rozwiązać na próbach.

A mają one wiele rodzajów, także wśród tych, które są przeznaczone do użytku wewnętrznego. Poza „egzemplarzami”, o których już pisałem, w różnych okresach pojawia się scenariusz po trosze przypominający filmowy scenopis, przede wszystkim przez to, że zawiera oddzielne uzupełnienia dialogu.

Pierwsze zabytki tego rodzaju mamy w Europie już z czasów późnego średniowiecza. I już w tamtych latach pojawiają się pewne rozwiązania trwałe, jak np. notatki obrazkowe, układane w oddzielne cykle albo łączone z opisami, lub też specjalnie sporządzane opisy wszystkiego, co się na scenie dzieje.

W notatkach obrazkowych ma Pani uschematyzowany wygląd dekoracji tudzież ich wzajemne położenie wobec siebie. Nie należy ich mylić z ilustracjami, które dokumentują wygląd sceny, aktorów, publiczności.

Najciekawszy opis działań scenicznych zachował się z początku XVI wieku. Pomija on, co ciekawe, kwestie aktorów poza słowami, które stanowiły sygnał zastosowania jakiejś dyrektywy (żeby się trzymać naszej terminologii).

W późniejszych wiekach nawracano do tej metody, kiedy wielkiego znaczenia nabrały inscenizacje à grand spectacle, związane z rozwojem pewnych gatunków (melodramat, romantyczna „wielka opera”). Bardzo często teatr sporządzał wówczas opisy uzupełniające słowa postaci. U nas zwano je „informacjami”. Oto — tytułem przykładu — fragment autentycznej „informacji” powstałej na przełomie XVIII i XIX wieku. „Na słowa arcykapłana: «idąc z powagą, jaka naszej godności przystoi», zaczyna się marsz. Naprzód idzie Gomes, za nim 7 par żołnierzy, za tymi 6 kapłanów: 2 z trybularzami, a 4 z pochodniami, za tymi dobosz, za nim 2 żołnierzy z chorągwiami, za tymi znowu 7 par żołnierzy, na końcu unteroficer. Wchodzą wszyscy z lewej strony od sal reductowych z szóstej kulisy, idą przez bramę tryumfalną, ciągną się na prawo koło samych kulisów i obszedłszy wkoło teatr [tzn. scenę],

wchodzą w czwartą kulisę po lewej ręce. NB Trzeba z początku marszu czekać, aż pierwszą część przegrają.”

Zdarzało się, że reżyser zazdrośnie strzegł przed konkurencją skryptu takiej „informacji”. (Jest to jeden z powodów, dla których ocalało ich tak mało.) Ale skądinąd wiemy, że bywały one też odstępowane za godziwą zapłatą. We Francji drukowano tego rodzaju opisy przydatne do wystawiania wielkich oper. Bywały one nawet ilustrowane. W ten sposób kopiowało się na prowincji i za granicą inscenizacje paryskiej opery, uchodzące za nieprześcigniony wzór.

W poprzednich listach wspomniałem, że znam reżyserów, którzy i dziś piszą sobie takie informacje na własny użytek i na próbę przychodzą po napisaniu sobie kolejnego fragmentu. I to nawet wtedy, gdy wystawiają jakiś utwór niezbyt skomplikowanej treści (gdy chodzi o liczbę postaci i bieg wydarzeń). Podczas prób taki reżyser dokładnie dyktuje aktorowi, gdzie ma stanąć, jak mówić, a nawet jaki powinien mieć wyraz twarzy. Jeśli dyktando nie daje od razu pożądanego rezultatu, reżyser wchodzi na scenę i „poddaje”. Jest rzeczą oczywistą, że od początku widzi wymarzony „produkt końcowy” i gotów wszystko uczynić, aby temu, co widzi, nadać widomy kształt.

Muszę jednak przyznać, że teatr doskonale obywat się i obywat bez „informacji”. Jeśli się to zjawisko pojawia, więcej mówi o pewnych stylach i pewnych pasjach, znamiennych dla jakiegoś okresu, aniżeli o samym teatrze. Inaczej niż w filmie, gdzie redagowanie scenopisów wydaje mi się czymś głęboko zakorzenionym w naturze tej sztuki.

LIST XLVII

Jest bardzo gorąco, a kwestia, którą Pani podniosła, wymaga wielkiej uwagi. Więc zabieram się do pisania niechętnie

i z góry przepraszam, jeśli moja odpowiedź nie wypadnie wystarczająco jasno.

Słowa „partytura teatralna” weszły w obieg dosyć późno. Nie wiem, kto pierwszy ich użył. Porównania umiejętnie napisanego dramatu do nut pojawiają się w różnych czasach. Porównywanie go z partyturą — chyba nie wcześniej jak w końcu XIX wieku. Dla historii teatru pojawienie się tych słów ma swoją wagę. Jest wyrazem pewnych dążeń i postaw. W teorii teatru wywołało wiele nieporozumień.

Dawno temu, przed trzydziestu laty, napisałem na ten temat artykuł. Przypomniałem wtedy, że partytura to takie nuty, które ujmują w jeden system wszystko, co mają do zaśpiewania lub odegrania (lub zaśpiewania i odegrania) wszyscy wykonawcy jednego utworu. Wbrew temu, co można by przypuścić, powstanie muzyki wielogłosowej nie od razu doprowadziło do powstania takiego tworu. Pojawił się on dopiero po pewnym czasie, mniej więcej w XVI wieku; był wyrazem przewrotu, jaki się w dziejach muzyki europejskiej dokonywał. Ale i sam się przez swoje pojawienie do pogłębienia tego przewrotu przyczynił. *V Symfonia* nie powstałaby pewno, gdyby Beethoven nie miał do dyspozycji partytury i nie był od dziecka oswojony z jej użytkowaniem.

Co zafrapowało ludzi teatru w partyturze? Zapewne liczebność elementów i dyrektyw, tak pomysłowo ze sobą zespolonych i tak obowiązujących. W samej rzeczy, wśród wszystkich dzieł ludzkiego geniuszu, które przywodzą na myśl magiczne zaklęcie, partyturze należy się miejsce honorowe. Nie dość, że za pomocą małej kartki pozwala wywołać burzę dźwięków, to jeszcze nadaje tej burzy wewnętrzną organizację, która pozwala ją wywoływać w dowolnym momencie i w dowolnym miejscu, tyle razy, ile ludzie zapragną (jeśli tylko potrafią). Jeden z moich polemistów wytknął mi, że przesadziłem charakteryzując jej moc obowiązującą, że w rzeczywistości jest ona mniej jednorodna, ma więcej luk i zezwala na więcej dowolności niż w moim opisie. Myślę, że miał rację, ale tylko w szczegółach.

Po dokonaniu uściśleń, których mój opis wymaga, główny wniosek muszę utrzymać w mocy. Partytura (muzyczna) jest

po dziś dzień jednym z najwspanialszych, a może nawet najwspanialszym tekstem wśród tych, które udało się dostosować do napisania instrukcji o charakterze artystycznym. Tekst ten bywa w różnym stopniu wiążący w poszczególnych rozgalerzaniach i nie jest bynajmniej kompletny, ma luki. A więc nie gwarantuje wykonania zupełnie wiernego zamierzeniom kompozytora nawet w tych wypadkach, w których wykonawcy uznają wierność za punkt honoru. A przecież i sama wierność bywa jeszcze rozmaicie rozumiana. Czasem zdarza się, że ludzie kochają się w Bachu, wiedzą, jak się jakiś szczegół za jego czasów wykonywało, a mimo to twierdzą, że dziś trzeba to wykonywać inaczej z uwagi na inną wrażliwość dzisiejszego słuchacza. (Dla dobra Bacha.) Wszystko to prawda. Mimo długiego stosowania i ulepszania, partytura (muzyczna) nie stała się wehikulem transmisji doskonałej. Ale warto pamiętać i to, że przed jej powstaniem ludzkość nic tak dokładnie kursującego między twórcą a wykonawcami — i to pomimo wszelkich zmian gustu i obyczaju! — nie wytworzyła. W jakiejś mierze było to pewno możliwe dzięki reputacji, jakiej zaznawała muzyka, zaliczana w Europie do sztuk „wyzwolonych”. Stąd brała się przypuszczalnie ofiarność muzyka, gotowego się poddać dyscyplinie koniecznej w praktykowaniu takich sztuk, i stąd duma z dysponowania wiedzą, nabytą kosztem cierpliwego posłuszeństwa.

Na gruncie mojej specjalności ważne stają się teraz cztery rzeczy.

Po pierwsze: dyscyplina, jeśli rozumieć przez to gotowość podporządkowania się wykonawców jakiemuś nadrzędnemu celowi, nie jest bynajmniej w historii teatru zjawiskiem statycznym. Miewa swoje przyływy i odpływy, a sam zmysł dyscypliny sytuuje się na różnych planach. Dziś np. reżyser nie czuje się zobowiązany do posłuszeństwa wobec autora, natomiast oczekuje go od aktorów, scenografa, kompozytora i personelu pomocniczego, a ponieważ potrafił je wyegzekwować, doprowadził do powstania całości niesłuchanie złożonych w każdym segmencie. (Jeśli przez segment rozumieć mały fragment, na próbach często odgrywany oddzielnie.) Gdyby do tego nie było doszło, gdyby nie powstały te niezmiernie

złożone całości, wątpię, czy by zjawisko partytury aż tak zaniepokoiło ludzi teatru.

Po drugie: mimo ządności, jaką w teatrze zjawisko partytury budzi (od czasu do czasu), nie wytworzył on niczego, co byłoby odpowiednikiem partytury muzycznej.

Po trzecie: nie należy lekceważyć tego, co w zakresie pisania instrukcji osiągnął teatr wypowiadając się w języku naturalnym. Moc obowiązująca tych instrukcji była w większej mierze, niż to się stało w historii muzyki nowożytnej, uzależniona od okoliczności. (Vide list o *Giselle*.) Jednakże pomysłowość, jaką ludzie przy tej okazji rozwinęli, i skuteczność, jaką osiągnęli, wydają się godne uwagi.

Po czwarte: instrukcję napisaną a tak uschematyzowaną, żeby wyszła poza możliwości języka naturalnego, dość trudno sobie w teatrze wyobrazić. Jest ona jednak do pomyślenia.

Tu jeszcze coś gwoli uczciwości. Mój artykuł powstał dawno temu i nie wszystko z tych czterech rzeczy, które teraz wyliczyłem, potrafiłem wtedy napisać równie jasno. Do tego przyznaję się od razu.

Alę muszę również stwierdzić, że nie wszystkie z tych czterech rzeczy bywają dla moich dyskutantów równie łatwe do pojęcia. Pierwszą, drugą i trzecią ludzie znają z własnych studiów albo przyjmują do wiadomości, zazwyczaj bez protestów. Czwarta zaskakuje, budzi podejrzenia, że chodzi o jakiś zamach (np. na wolność reżysera), a przede wszystkim trafia na mur nawyków, tak silnych, że uniemożliwiają myśli ode-
rwanie się od tego, co jest jej znane z doświadczenia.

LIST XLVIII

Wtedy, kiedy pisałem mój artykuł, nie zdawałem sobie z tego sprawy. Później wiele mi dały do myślenia głosy dwóch dyskutantów. Wypowiadali się oni podczas dyskusji publicznej, choć odbywanej w prywatnym mieszkaniu. (Co u nas

częste.) Uwagi ich nie były zapisane. Jednak pamiętam je dobrze.

Profesor Mieczysław Porębski, historyk sztuki, oświadczył, że jego zdaniem właśnie badacze teatru będą musieli wytworzyć scenariusz o większej niż dotychczasowa pojemności i bardziej uschematyzowany, bo bez takiego scenariusza nie posuną dalej analizowania przedstawień teatralnych. Jeśli chcą coś na tej drodze osiągnąć, będą musieli porównywać posługiwanie się tymi samymi elementami w przedstawieniach różnych stylów, a do tego nie wystarczy ani opis w języku naturalnym, ani dokumentacja mechaniczna rejestrująca przedstawienie (a raczej jego przebieg). Ergo: jeśli nie zajmą się tym artyści, właśnie uczeni powinni opracować coś na kształt partytury teatralnej.

Profesor Bohdan Korzeniewski powiedział wówczas, że jest to myśl warta zastanowienia, jednak pod żadnym warunkiem takiego nowego tworu nie należałoby nazywać partyturą. Słowo to może jedynie odwołać myśl od czekających ją zadań, bo choćby człowiek tego nie chciał, będzie kierowało uwagę w stronę zjawisk, których w teatrze nie ma, zamiast skupić ją na tym, co swoiście teatralne i przez to odróżniające teatr od muzyki. Samo wyodrębnienie takiego pola bywa nieraz decydujące dla postępu badań, a wielkim ułatwieniem staje się w takich wypadkach obmyślenie dla niego nowej, trafnej nazwy.

Sądzę, że obaj profesorowie mieli rację. Naukowe badanie teatru nie może się zadowolić takimi typami scenariusza, jakie dotychczas powstały; powinno rozporządzać jakimś bardziej uschematyzowanym, choćby nawet początkowo miał być bardzo rudymmentarny.

Ale jak to zrobić? Kiedy człowiek próbuje sobie wyobrazić rozwiązanie tego problemu, traci odwagę, przede wszystkim z powodu pewnych swoistości teatru. Gdyby zdołał on doprowadzić do powstania jakiegoś „nadsценariusza”, musiałby łączyć utrwalanie „kwestii” aktorskich w piśmie wytworzonym przez język naturalny z jakimiś innymi znakami dla wyrażenia koniecznych „dopełnień” — żeby posłużyć się terminem, na który się Pani zgodziła — i to dopełnień różnego

rodzaju, wykraczających poza mowę, a nawet działania postaci. Otóż język naturalny na ogół źle znosi sąsiedztwo innych znaków, poza stosowanymi powszechnie do swoich celów. Jest zachwycająco wielofunkcyjny, potrafi pełnić jednocześnie wiele funkcji zupełnie różnych, ale najlepiej się z tego zadania wywiązuje, gdy wszystkie funkcje może wypełniać po swojemu, na swój sposób. Posyłam Pani razem z tym listem kilka francuskich prób wydawania „egzemplarzy reżyserskich”. Znajdzie Pani w nich „określony” tekst słowny, a obok rysunki przedstawiające położenie dekoracji oraz kolejne zmiany sytuacji, pierwsze w rzucie, a więc metodą już w średniowieczu zapożyczoną przez teatr od architektów, drugie — wedle zasady, którą wojsko stosuje w swoich szkicach sytuacyjnych. Obie kombinacje, tzn. łączenie kwestii z rysunkami w obu wariantach, bardzo użyteczne dla zrozumienia jakiegoś szczegółu, w całości rozczarowują, ponieważ oddalają nas od przeżywania jedności, która jest siłą, i bodajże właśnie największą siłą, dobrego przedstawienia. Inne rozwiązania nie prowadzą bynajmniej do lepszych rezultatów.

A jednak myśl o „nadscenariuszu” nie daje spokoju. Nie wszystko, co się da pomyśleć, musi być od razu wyobrażalne. Natomiast wszystko, co myśl jest w stanie uchwycić jako rzecz dzisiaj niewyobrażalną, za to jutro być może wykonalną, będzie człowieka dręczyć, choćby jako niewyzyskana możliwość. Z doświadczenia wiemy, że taka udręka będzie jeszcze większa, kiedy możliwość obejmie zjawisko użyteczne, a takim byłby przypuszczalnie „nadscenariusz”.

Sama próba opracowania takiego „nadscenariusza” miałaby przypuszczalnie błogosławione skutki dla rozwoju badań, choćby dlatego, że przymusiłaby uczonych do hierarchizowania w obrębie poszczególnych elementów rzeczy ważniejszych i mniej ważnych bez oglądania się na wymagania poszczególnych stylów. Bez takiej hierarchizacji opracowanie jednolitego systemu znaków, choćby nielicznych i bardzo prostych, nie da się pomyśleć. A jeśli na taki wysiłek się zdobędziemy, bez wątpienia wywoła to przewrót w myśleniu o całym przedstawieniu teatralnym, ponieważ zaczniemy dostrzegać rzeczy, których teraz nie widzimy albo widzimy niewyraźnie.

Dla osób, które studiowały historię pisma, ten związek pomiędzy precyzowaniem znaków a postępami analizy bywa oczywisty.

Ale to wszystko odnosi się do nauki, do badań i do ich wewnętrznych potrzeb. Najprawdopodobniej dojrzały one do wynalezienia jakiegoś „nadsценariusza”.

Czy teatr wykaże dlań jakiekolwiek zainteresowanie, trudno przewidzieć. Będzie to zależało od kierunku, w jakim się będzie rozwijał. Jego stan obecny na pewno myśli o „nadsценariuszu” nie sprzyja.

Bywały już w historii teatru okresy, w których najbardziej pociągała ludzi teatru doskonałość. W takich okresach liczba elementów ulega redukcji, ich funkcje stają się wyrazistsze, wszystko bywa bardziej podobne do obrzędu, w którym gest nie ma być ani nowy, ani nieznany, ale ma być skuteczny. Odległość od instrukcji do „nadsценariusza” staje się wówczas znacznie krótsza.

Ale dzisiaj nastrój jest inny. W naszych czasach odkrywcość zdaje się ludzi bardziej pociągać od doskonałości. Teatr chciałby osiągnąć taką dobitność kształtu, jaka jest we mszy koncelebrewanej. Ale sam kształt chciałby stwarzać ciągle od nowa.

LIST XLIX

Dosyć niepewnie czuję się nad Pani listem; jak zawsze, gdy w naszej korespondencji dotykamy kwestii ogólniejszej natury.

Pisze Pani, że nie ma dzieła sztuki bez kształtu. Pewno nie wszyscy badacze i nie wszyscy artyści chwili obecnej z tym by się zgodzili. Ale dla mnie jest to akurat przekonywające.

Tam, gdzie możliwy jest kształt, bywa i kształtowanie.

A więc można bez nadużywania tego słowa mówić o kształtowaniu w pracy rzeźbiarza, bo tu na pewno mamy do czynienia

nia z nadawaniem stałych, widocznych, rozpoznawalnych właściwości czemuś, co od razu ma materialną postać, ale bywa dług nieforemne, niegotowe.

Otóż miałbym ochotę wtrącić, uznając w całości słuszność Pani uwag, że właśnie coś podobnego zdarza się nam obserwować w teatrze.

Konrad Swinarski, nasz sławny reżyser, zginął w wypadku lotniczym, zanim zdążył doprowadzić do końca próby swojej inscenizacji *Hamleta*. W samym teatrze i poza nim rozgorzała dyskusja nad pytaniem, czy by nie pokazać publiczności tego, co zdążył zrobić. Nie zdecydowano się jednak na taki eksperyment. Nie chcę w tej chwili w to wnikać, kto miał rację. Chcę tylko zwrócić Pani uwagę na fakt, że przedstawienie teatralne, jeszcze niegotowe, może nasunąć na myśl rzeźbę, która już się wyłania z nieociosanej bryły, ale się całkiem nie wyłoni i w rezultacie do końca świata będzie miała fragmenty zagadkowe, wiadome jedynie rzeźbiarzowi. A jest jeszcze jedno podobieństwo między teatrem odbywającym próby a pracownią rzeźbiarza. Tu i tam widoczne bywają kolejne „stany”, jak mówią historycy sztuki, różne na poszczególnych etapach pracy, czasem niezmiernie interesujące dla wprawnego oka, bo skrywające w sobie zapowiedź wielkości, która się rzeczywiście na premierze objawi.

A więc nie tylko zjawisko wyboru jednej spośród wielu możliwości należałoby traktować jako znamię artyzmu w tym wypadku, lecz także etapowość pracy, stopniowe wyłanianie się jakichś niezwykłych zarysów ze zwykłego zbiorowiska ludzi i rzeczy.

Nie ulega wątpliwości, że teatr wykazuje podatność na kształtujące oddziaływanie ludzkiej myśli. Zagadkowe, a w każdym razie niejasne wydają mi się inne rzeczy.

Dzisiejszy teatr z reguły dąży do powtarzalności jednej inscenizacji osiągając to intensywnymi, a nieraz morderczymi ćwiczeniami na próbach. To, co wyćwiczone, można potem powtarzać, nawet dosyć długo.

Ale ten sam teatr ze szczególną desperacją wystawia się na niszczące działanie czasu, choćby przez to, że taki użytek czyni z psychiki aktora, z jego przeżycia. A to przecież tylko

jedną z okoliczności, które sprawiają, że w naszych czasach po upływie kilku lat każda inscenizacja jest już, jakby powiedział Bułhakow, drugiej świeżości.

W jakiej mierze jest to atrybutem jednego okresu historycznego, a w jakiej przejawem trwałych, niezmiennych właściwości teatru? W naszej korespondencji dotykaliśmy tej kwestii wielokrotnie. Wymienialiśmy uwagi na temat trwałości postaci, która nie jest uzależniona od losów jednej indywidualności aktorskiej. Ale nie ma pełnego, domkniętego kształtu, przeciwnie, kształtuje się wciąż, póki żyje.

O kształcie pełnym, domkniętym, można mówić w wypadku poszczególnych inscenizacji. Ale te mają małą żywotność w porównaniu z żywotnością postaci.

Zachodzi więc niepokojąca wielorakość i to mnie peszy. Samo zjawisko kształtowania występuje bez wątpienia. Natomiast niepokojąca wydaje mi się liczba i różnorodność czynników, które się składają na kształt. Czy kształty?

LIST L

Znów niespodzianka. Od razu rozproszyła Pani połowę moich wątpliwości. A w każdym razie tę połowę, która tyczyła mego myślenia o sztuce i o dziełach sztuki.

Najważniejsze jest dla mnie to, co Pani pisze o „wielkoduszności” średniowiecznej katedry. To, że jej sylwetkę ukształtuje murator, nie zamyka drogi talentom innych specjalności. Będzie tu przecież miejsce dla kamieniarza, który wykuje portal, nieraz ogromny, misterny i podziwiany przez całe pokolenia. Wiele do powiedzenia będzie miał malarz, twórca polichromii, i rzeźbiarz, twórca ołtarza. (Że witraży ani organów nie wspomnę.) We wszystkich wypadkach chodzi o artystów wysoce wyspecjalizowanych, należących do różnych cechów. W wielu wypadkach będą to również silne indywidualności; a więc każdy z nich będzie miał własny styl. Otóż wyni-

kiem ich pracy będzie wcale nie „suma dzieł”, lecz jedno dzieło, odczuwane jako coś jednorodnego, mimo tak wielkiej liczby składników wyposażonych w zdolność do samodzielne-go zachwywania. (To Pani wyrażenie, dziwne, ale trafne.)

Na drugim miejscu stawia Pani zdolność zachowywania własnej identyczności w ciągu bardzo długiego czasu. Chyba nie ma sławnej katedry, która by szybko przybrała kształt, jaki obecnie znamy. Zazwyczaj bywa to dzieło wielu pokoleń. Równie rzadko mamy, jak się zdaje, „stan” początkowy, prze-ważnie oglądamy któryś z rzędu, po pożarach, rabunkach, odbudowach i przebudowach, nie mówiąc już o zmianach, jakie od samego początku zachodziły w planach generalnych.

A więc — pisze Pani — nie trzeba się uciekać do pojęć tak podejrzanych, jak „synteza sztuk” lub Gesamtkunstwerk, żeby znaleźć w świecie sztuki miejsce dla dzieła o takich właściwoś-ciach, jakie ma przedstawienie teatralne. Wystarczy stwierdzić, że z dawien dawna tworzą ludzie dzieła rozmaitej natury. W większości bywają one izomorficzne. Ale są i polimorficzne. Są ukształtowane nieodwołalnie. Są przekształcalne.

Co stwierdziwszy daje Pani wyraz kolejnym obiekccjom.

Po pierwsze: dzieło polimorficzne nie jest zjawiskiem zbyt częstym. A porównanie teatru z katedrą, czy aby nie jest bluź-niercze? Czy teatr, który w swojej długiej historii przeważnie bywał rozrywką, godzi się porównywać z budowlami, które wyrosły z modlitwy?

Po drugie: prawdą jest, że katedra średniowieczna pozwala nam bez rezygnacji z naszych przekonań i naszych nawyków myśleć o dziele sztuki, mimo że nie ma tu jednej techniki ani jednego autora. Jest tu wszelako element, który pozwala się innym wokół siebie krystalizować. Tym elementem jest bryła — twierdzi Pani. Absurdem byłoby identyfikowanie paryskiej Notre Dame z jej bryłą. A jednak nie da się temu zaprzeczyć, że katedra póty istnieje, póki trwają jej mury. Któż potrafi się w widowisku dopatrzeć elementu z równą siłą decydującego o kształcie całości?

Przepraszam, muszę wstać, ktoś dzwoni.

LIST LI

To jest dalszy ciąg poprzedniego listu.

Po pierwsze: bardzo przepraszam, ale teatr też wyrastał z modlitwy, nie cały, ale jednak, co nie pozostało tak całkiem bez wpływu na jego charakter. Zgodnie z tym, co Pani pisze, bywał przede wszystkim rozrywką. Ale przeszłość znała tak szlachetne odmiany rozrywki, że dziś właściwie nie znajdujemy dla nich żadnego odpowiednika w naszym życiu. To, że dzisiaj teatr bywa aż tak ordynarny, jeszcze niczego nie dowodzi. Nie zawsze tak bywało. Powiedziałbym nawet, że stosunkowo rzadko się zdarzało, aby upadał aż tak nisko. A więc porównanie go do katedry, choć śmiałe i ryzykowne, nie wydaje mi się specjalnym nadużyciem. Nie jest to w każdym razie obraza boska.

Po drugie: nie ma w przedstawieniu teatralnym nic tak trwałego, jak mury Notre Dame. Nie jest ono jednak zupełnie przelotne. Przyglądaliśmy się już tej kwestii z różnych stron. W tej chwili mógłbym dodać, że wcale jeszcze sprawy nie wyczerpaliśmy. Najwięcej miejsca zajęły w naszej korespondencji dwie kwestie z tego kręgu: trwałość jednej inscenizacji (niewielka, jak na nasze wyobrażenia o dziele sztuki) i życie postaci (nieraz bardzo długie, choć z wielu powodów osobliwe). A tymczasem trwają w teatrze jeszcze inne rzeczy i powinniśmy je omówić. Wolałbym jednak odłożyć je do następnej serii, na zimę. A w każdym razie wolałbym odłożyć takie kwestie jak trwałość kompozycji. (Także mocniejszej od upodobań i kaprysów jednego pokolenia.) Wszystko to już, jeśli się Pani zgodzi, na po wakacjach.

STRUMIEŃ I KRYSZTAŁ

LIST LII

Na początek, jeśli Pani pozwoli, znowu mała powtórka.

Kiedy dokonywaliśmy swego czasu rozróżnienia wszystkich widowisk, natrafiliśmy już w drugiej grupie na kłowna. Już tu zetknęliśmy się z graniem kogoś innego, a w konsekwencji z fenomenem postaci, która jest nieidentyczna z osobą artysty. Postać to jednak „związana” w tym sensie, że bardzo uzależniona od osoby, która ją gra. Nie ma, by tak rzec, własnego życia, bo nawet zasób jej przygód bywa ograniczony przez sytuacje, jakie program cyrkowy dyktuje występom kłowna.

Postać „wolna”, nie skrepowana wymogami innych „numerów”, ujawniająca swe właściwości i swoje losy wśród najrozmaitszych przygód, które dzieli ze swymi partnerami, pojawia się w trzeciej grupie widowisk i jest w tej trzeciej grupie zjawiskiem najbardziej znamienym. W przeciwieństwie do tamtej nie jest całkowicie zrośnięta z aktorem. Może mieć własne rysy, niezależnie od tego, jaką pełni funkcję i jaki aktor ją gra.

Stwierdziwszy to wszystko zgodnie ustaliliśmy, że nie mamy tu do czynienia z ostrą, nieprzekraczalną granicą. Bywały odmiany teatru, w których postać komiczna wykazywała bliskie podobieństwo z kłownem. Zdarzały się w cyrku sławne duety kłownów, przez grę z partnerem nasuwające więcej podobieństwa do teatru. Wszystko to prawda.

Mimo to ważne i niepodważalne wydało się nam ustalenie, że w obu wypadkach można zaobserwować dwie zupełnie różne tendencje.

Tylko druga z nich doprowadziła do rozbudowania fabuły. A więc do przedstawienia znacznej liczby wydarzeń pozostających ze sobą w związku zrozumiałym dla widza. Wraz z rozbudowaniem fabuły wzrosły rozmiary typowe dla widowiska trzeciej grupy.

Dziś może być na scenie kilka postaci, może być jedna, ale może być także cała gromada. Czasem dosłownie zalewają ją tłumy.

U początków teatru średniowiecznego jedno jedyne wydarzenie wypełnia treść całego widowiska. W naszych czasach przedstawienie ma z reguły budowę wielowątkową. (Jeśli przez wątek rozumieć dającą się wyodrębnić serię działań tych samych postaci.) Już w późnym średniowieczu taka wielowątkowość była powszechnie stosowana.

Różnorodność przygód, jakich zaznały postaci teatralne, zwróciła uwagę na ich tło. Wiemy, że przedstawiano je bardzo różnie i rozmaite bywały w tym zakresie aspiracje teatru. Oglądana z lotu ptaka historia dowodzi, że tylko w pewnych momentach rozbudowa tła stawiała się pasją teatru. W innych traciła na znaczeniu. Jednakże w świecie widowisk i ten element wyróżnia trzecią grupę. W żadnej innej nie zyskał sobie takiego znaczenia.

Dosyć raptownie rozwinięta fabularność w połączeniu z liczebnością postaci i rozbudową tła spokrewniła widowiska trzeciej grupy ze sztuką słowa, a ściślej biorąc z pewnymi procedurami tej sztuki.

Układanie wydarzeń w dwa, trzy, cztery różne wątki, splatanie ze sobą, może być przykładem takiej umiejętności, której się nabywa nie tylko z własnego doświadczenia, lecz także przez obserwację cudzych wzorów.

LIST LIII

Ciąg dalszy powtórki, jeśli Pani pozwoli.

Sztuka słowa, jak stwierdziliśmy, zna różne żywioły, ale jedno rozróżnienie wydaje się podstawowe. Albo dzieło jest przede wszystkim wyrazem przeżyć autora, albo też wyraża przede wszystkim jego zainteresowanie dla świata, który go otacza.

W pierwszym wypadku badacze mówią o liryce. W drugim — o epice.

Liryka żyje selekcją i wyrazistością szczegółu. Fabułę traktuje nieobowiązuco. Poeta nie musi obmyślić żadnej fabuły, żeby napisać wiersz. (Może, ale nie musi.)

Epika, jak tylko pamięć ludzka sięga, delektowała słuchaczy i liczbą, i niezwykłością przygód, i dokładnością relacji. Twórcy poematów prześcigali się w hojności obdarzając nas wiadomościami najrozmaitszej natury. Ileż ma Homer do powiedzenia o samej tylko tarczy Achillesa. Powieściopisarze poszli jeszcze dalej i w liczebności szczegółów, i w swobodzie ich przedstawiania. W sławnych powieściach spotykamy mnóstwo epizodów. Mają one oczywiście swoją artystyczną motywację, współtworzą nastrój, dopełniają naszą wiedzę o środowisku. Ale bliższego związku z losami postaci nieraz wcale nie mają. W dotychczasowym dowiadczaniu ludzkości powieść XIX wieku to chyba pewien pułap, gdy chodzi o rozrzutność luźno powiązanych szczegółów w dziele sztuki.

Film powstały w naszym stuleciu okazuje się pod tym względem blisko spokrewniony z powieścią. Ma on wszelkie cechy widowiska. Wniósł do dziejów widowiska nowe zasady ożywiania postaci, czasem epokowego znaczenia. (Jak na przykład zbliżenie ludzkiej twarzy.) Ale jednocześnie korzystał z doświadczeń epiki i adaptował do swoich celów jej zdobycze. Kiedy wspominam moje ulubione filmy, widzę, że same tematy bywały w nich typowo epickie, a czasem wręcz powieściowe. Wojna, podróż, śledztwo, miłość poddana próbie rozłąki, Tarzan przeskakujący z liany na lianę, pociąg na chudziutkim moście nad przepaścią, a na dachach wagonów zażarta walka kowbojów z Indianami. Od dziecka, od chwili bliższej znajomości z Sokolim Okiem takie tematy ciągnęły nas przecież do powieści, czytowanej w zapamiętaniu. Film opowiada o tym wszystkim po swojemu, stosując wspaniałą kombinację dialogu i obrazu. Ale opowiada, nie gardząc epizodem, chętnie i nieraz z wielkim znawstwem ukazując nam tło, które wykorzystuje tak umiejętnie, że nie tylko zwierzęta, ale i rzeczy zdaje się zmuszać do partnerowania człowiekowi. Pamięta Pani *Upiora w operze*? (To ten, co pracownicy podci-

nał ogromny żyrandol w operze paryskiej podczas przedstawienia; aż w końcu podciął.) A Bustera Keatona z jego lokomotywą w filmie *General*? Co film, to wspomnienie jakiegoś pejzażu, czasem swojskiego i pasjonującego przez to, że się w nim przeglądamy, czasem egzotycznego i w swojej egzotyce pełnego grozy. Jeszcze dziś widzę początek francuskiego filmu pt. *Les Maudits*. Olbrzymi bunkier wciśnięty w głąb norweskiego fiordu. W bunkrze nadbrzeża, przy nich okręty podwodne. Spokojnie, mroczno, ciche pochlupywanie wody. I spokojnie, ale nienaturalnie głośno, bo z megafonu rozbrzmiewające pytanie: „Sind die Maschinen klar?” I od razu wiadomo, że będzie to świetny film. (Rzecz tyczyła ucieczki wybitnych hitlerowców i szczególnie skompromitowanych kolaborantów norweskich do Brazylii, na pokładzie okrętu podwodnego, pod sam koniec wojny w 1945.) Znamienna prawidłowość: jeśli we wspomnieniu widok pejzażu jest równie fascynujący jak widok ludzi, to znaczy, że wspomnienie łączy się z żywiołem epickim.

Otóż wydaje mi się rzeczą niezmiernie ważną, że film nie jest bynajmniej pierwszym widowiskiem tak blisko spokrewnionym z epiką. Widowisko o takich tendencjach ma w Europie długą historię, pojawia się w różnych okresach, nosi różne nazwy, charakteryzuje się wszakże trwałą tęsknotą do opowiadania przez następstwo i budowę obrazów. W starożytnym Rzymie pełni taką funkcję widowisko zwane mimem. W średniowieczu — misterium. W XVIII i XIX wieku przejawia się ta skłonność w teatrze à grand spectacle i w cyrkach „olimpijskich”.

We wszystkich wypadkach regułą bywało wznoszenie specjalnych konstrukcji, doraźnych lub stałych, najczęściej bardzo kosztownych, umożliwiających podejmowanie tematów tak oczywiście epickich, jak bitwa morska lub napad Indian na pędzący dylizans. Pamięta Pani Piazza Navona w Rzymie? Nie wiem, czy Pani wie, że jest to dawna arena, którą napelniano wodą, by inscenizować bitwy morskie na prawdziwych statkach. Dylizanse pokazywane w cyrkach XIX wieku też były prawdziwe, i co dziwniejsza, ciągnięte przez prawdziwe konie. W wielkich stolicach, w Paryżu i w Londynie, budowa-

no specjalne gmachy, w których inscenizowanie takich tematów było możliwe. Przystosowany do tego budynek miał arenę połączoną ze sceną. Czegoż tam nie pokazywano publiczności XIX wieku! Nawet wyprawy podbiegunowe.

Widowiska te, jak już wspomniałem, miały własne nazwy. W świadomości poszczególnych epok łączyły się z teatrem, albo i nie. Rzymianie ostro, zdaje mi się, odczuwali odrębność mimu i wcale go nie utożsamiali z teatrem. Twórcy średniowiecznego misterium mieli o teatrze starożytnym niejasne pojęcie, a swoje dzieła zaliczali do kategorii zjawisk objętych ogólniejszą nazwą „gry” („ludus”). Mógłby więc ktoś powiedzieć, że jesteśmy tu w gruncie rzeczy dość daleko od „właściwego teatru”.

Otóż byłoby to moim zdaniem błędne twierdzenie. Historia teatru nie może się wyprzeć tych widowisk, choćby chciała. Spełniają one wszystkie wymogi, jakie postawiliśmy widowisku teatralnemu, i najszlachetniejszą rzeczą będzie uznanie w nich pewnego nurtu doświadczeń człowieka tworzącego postać teatralną. Nurt to nawet chwilami niezmierniej doniosłości. I wtedy, gdy ukazuje niebezpieczeństwo zwyrodnienia widowisk — nie brak przejawów zwyrodnienia w rzymskim mimie — i wtedy, gdy zwraca naszą uwagę na możliwość zbliżenia teatru do modlitwy. Poobcinanie tych skrajnych przejawów uczyniłoby chyba dzieje widowiska teatralnego o wiele mniej pouczającymi. (I nudniejszymi.)

Wynalezienie kamery filmowej wywołało przełom, jeden z największych w historii widowisk fabularnych. Od tej chwili zaczyna się rozwój widowisk, które jakąś fabułę odgrywają, a nie należą już do teatru.

Tamte, sprzed wynalezienia kamery, przeważnie należały. Stawiały aktora wobec publiczności, jak każdy inny teatr. I to rozstrzyga o ich przynależności w naszej systematyce.

LIST LIV

Shusznie zwraca Pani uwagę na moje niedopatrzenie. Kiedy Grecy zaczęli wystawiać tragedie, też nie nazywali tego genialnego wynalazku „teatrem”. Słowo „teatr” było w użyciu, ale oznaczało „widownię”. W każdym razie nie oznaczało jakiejś odrębnej „techny”.

Nazwą takiej odrębnej „techny” była właśnie tragedia. Nie oznaczała ona wtedy „gatunku literackiego”. (Grek nie rozumiałby tego wyrażenia.) Oznaczała zjawisko swoiste, nie należące ani do poezji, ani do epiki, ani do tańca czy muzyki. (Pomimo udziału poety, tancerza i muzyka w powstawaniu przedstawień.)

Przypominając to, słusznie chyba Pani stwierdza, że w tym wypadku nazwa nie jest najważniejsza. Od czasów Ajschylosa wynalezione przez Greków widowisko zachowuje po dziś dzień swoją identyczność, a dziś właśnie jest nazywane teatrem.

Na własną rękę stara się Pani ustalić, co w tej tradycji różni się najbardziej od tamtej, epickiej, wyodrębnionej w naszych poprzednich listach, i odpowiada sobie Pani na to w trzech punktach.

Po pierwsze: rozróżnienie dwóch żywiołów, tragizmu i komizmu. Ani poemat, ani powieść do takiego rozróżnienia nie prowadziły. Nie leżało to chyba w ich naturze; z teatrem było inaczej, być może właśnie tak ostre rozróżnienie tragizmu i komizmu powołało teatr do życia.

Po drugie: pewne właściwości budowy przedstawienia wydają się Pani trwałe. Od samego początku miała ona zapoznawać widzów z losami postaci w sposób fabularny, wielowątkowy, tak jak w poemacie, jednakże z zastosowaniem tak

stromo spiętrzanego napięcia, że czyni to z niej twór całkowicie oryginalny.

Po trzecie: gdziekolwiek się teatr pojawia i jakiegokolwiek formy przybiera, wykazuje jakieś pokrewieństwa z epiką. Ale w tym nurcie, który zapoczątkowała grecka tragedia, trafiamy na odrębności epice nie znane, czy mało znane.

Myślę, że wszystko to jest słuszne. Z pewnością można w historii teatru takie odrębności zaobserwować. Większość najważniejszych zauważyli już sami Grecy i ujęli w teorię normatywną; w ich przekonaniu chodziło tu o właściwości, które należałoby pielęgnować, aby zachować ich czystość.

Zagłada świata starożytnego przerwała ich pielęgnację, nie zaprzepaściła ich znajomości, ponieważ zachowały się i teksty tragedii, i traktaty teoretyczne, i ruiny budynków teatralnych. A na dobitkę przekazy, z których się można było dowiedzieć mnóstwa rzeczy o organizacji i przebiegu przedstawień.

Kiedy humaniści odkryli fenomen starożytnego teatru i postanowili tę sztukę odtworzyć, zakończyło się to — jak Pani doskonale wiadomo — powstaniem czegoś nowego, słusznie nazywanego teatrem nowożytnym. Wiemy jednak, że pewne elementy starożytnego teatru naprawdę udało się ożywić, tak że współkształtowały one potem rozwój europejskiej kultury.

LIST LV

W poszukiwaniu jednego słowa, które by trafnie oddało swoistości w budowie tragedii, wymienilibym „stożkowatość”. Przyczyny nieszczęścia zostają na naszych oczach ujawnione, a czasem nawet na naszych oczach się pojawiają, doprowadzają do katastrofy — nieuniknionej — po czym jeszcze następuje próba pojednania nas z nowo powstałą sytuacją. Profesor Souriau porównał ten proces do choroby. W obu przypadkach to, co przykuwa naszą uwagę, zaczyna się od naruszenia sta-

nu odczuwanego jako normalny, i musi doprowadzić do przesilenia, oczekiwanego i przeżywanego w najwyższym napięciu. Wydaje mi się, że jest to niezmiernie trafne porównanie. To, co w praktyce greckich tragiczków było przedmiotem ich największych starań i ambicji, a nas dziś najbardziej frapuje, łączy się nie tylko z nagłym wzrostem napięcia, ale także z próbą przekonania widza, że samo napięcie wynikało z konieczności i dalszy bieg rzeczy musi się przez to zmienić, ponieważ powstała sytuacja, która ma w swojej naturze wywoływanie katastrofy. Tak jak doprowadzenie do przesilenia leży w naturze choroby.

Stąd w kompozycji tragedii tak daleko posunięta celowość. Tematem greckiej tragedii mogą być wydarzenia wielu lat. Na scenie widzimy krótki wycinek czyjegoś życia. Tyle akurat, aby zrozumieć, jak działa mechanizm zagłady; co wyjaśnieniu tego procesu nie służy, bywa eliminowane. Wytwarzanie odpowiedniego nastroju — pożądane w tragedii — osiąga się bądź przez grozę wydarzeń, bądź przez liryczne wypowiedzi, charakterystyczne, wszelako starannie dozowane, bo do najważniejszych znamion greckiej tragedii należy i to, że wszystko się w niej pojawia w stałych proporcjach. Mówi się dużo, gdyż zmiany w świecie przedstawionym dokonują się przede wszystkim przez to, że ludzie ze sobą rozmawiają, popadając w rosnące podniecenie. Rozmowy mają jednak wiele odmian, które Grecy z właściwym sobie zmysłem analizy rozróżnili, ponazywali i przyporządkowali poszczególnym fragmentom budowy. Mamy dialogi poszczególnych postaci, mamy ich monologi, mamy dialogi postaci z chórem, który się wypowiada także w śpiewie i w tańcu. Całość podlega stałym zasadom podziału. Rzecz charakterystyczna, że wedle prawodawców greckich tragedia powinna mieć pięć części, napięcie wzmacniać stopniowo, katastrofę odsuwać na dosyć dalekie miejsce, a po katastrofie doprowadzać nas do pojednania z nowo powstałą sytuacją.

W moich wykładach stosuję na oznaczenie tego zjawiska nazwę budowy stożkowej, choć ściśle biorąc tylko jej fragment cechują właściwości stożka, a całość bardziej przypomni-

na górę, która ma jeden stok dłuższy, mniej nachylony, a drugi urwisty.

Znany jest kryształ, bisfenoid, po polsku zwany czworoscianem rombowym, o takim właśnie kształcie; kiedy go Pani położy na stole, wszystkie jego krawędzie, i dłuższe i krótsze, pobiegą w stronę jednego, ostrego szczytu. I to pobiegą — rzecz fascynująca — najprostszymi drogami. Myślę, że jest to świetny obraz praw rządzących budową greckiej tragedii. Do jej najbardziej zastanawiających cech należy stosowanie rygorów, które greckiemu poematowi są zupełnie obce.

Wiemy, że w Grecji poemat był o wiele częściej słuchany niż odczytywany. Zwracając się do słuchaczy różnego wieku i stanu narrator musiał trzymać ich uwagę na wodzy. Nie przymuszało go to jednak do rezygnowania z rozlewności, bez której nie ma opowiadania. Kto chce opowiedzieć, jak Parys uprowadził Helenę i co z tego wynikło, musi mieć do tego nie tylko dużo czasu, ale i zagwarantowaną swobodę wdawania się w szczegóły rozmaitej doniosłości, w kolejności i proporcjach, które pozostają do uznania autora. Jeśli jest mistrzem w swoim fachu, wie dobrze, od czego zacząć kolejny odcinek, i kiedy powiedzieć „dalszy ciąg nastąpi”.

Opowiadanie, czyli strumień, który póty biegnie, póki nie znajdzie ujścia, a więc zachwyca nas swoją płynnością, niczym nie tamowaną. (A jeśli tamowaną, to w sposób skrywany, niewidoczny.) Tak w poemacie, tak w powieści. Tak dzisiaj w filmie i w serialu telewizyjnym, który zdaje się na naszych oczach zajmować miejsce dawnej powieści w odcinkach. Inaczej tylko w miniaturach epickich, np. w noweli.

Nie podjąłbym się jednak porównywania miniatur epickich z tragedią, w której szlachetność wypowiedzi łączyli Grecy z dostojnością tematu. Tematów ważniejszych od tych, które poruszali w swoich tragediach, chyba w ogóle nie znali.

Jest to okoliczność kapitalna, gdy chodzi o genezę budowy stożkowej. Od czasu, gdy Grecy zainteresowali się urządzeniem widowisk, musiała ich nurtować kwestia ekonomii miejsca i czasu, a szczególnie ograniczeń, które można obrócić na swoją korzyść; nie byłiby Grekami, gdyby ich nie zaciekała taka możliwość. W pewnych wypadkach potrafimy nawet

powiedzieć, co z tego wynikało. Przymuszany do zwięzłości, grecki tragik odkrył, jakie możliwości skrótu kryje w sobie ustawiczne łączenie słowa z jakimś widokiem; było to odkrycie epokowe, i bez wielkiej przesady można powiedzieć, że zapoczątkowało nową dziedzinę twórczości. A więc już stąd, z samej stysfakcji pokonywania przeszkód, budowa stożkowa wzięła pewno niejeden swój rys. Ale swoją majestatyczną prostotę z pewnością zawdzięcza swoim tematom i funkcjom, jakie roztrząsanie tych tematów pełniło.

LIST LVI

Proponowałbym formułę trochę ostrożniejszą. (Skądinąd zresztą zgodną z Pani propozycjami.)

Swoiście teatralne są obie tradycje rozróżnione w naszej korespondencji.

Są w każdym razie wszystkie podstawowe znamiona teatru w tej tradycji, do której zaliczyliśmy rzymski mim, wielkie misterium średniowieczne, dziewiętnastowieczne przedstawienia à grand spectacle. Wykazują one nieposkromioną skłonność do opowiadania, a w konsekwencji wiele podobieństwa do poematu (potem do powieści), ale nie przestały przez to należeć do teatru. Nie można nawet mówić, by układały się w nurt poboczny, podrzędny, bo w pewnych wypadkach tworzyły zgoła główny nurt (jak w średniowieczu), w innych stały się godnym uwagi źródłem inspiracji w środowiskach najbardziej wybrednych i wymagających. Tak było w okresie Romantyzmu. Poeci romantyczni marzyli o przedstawieniu teatralnym, które by miało siłę fascynacji właściwą widowiskom, a pojemność treści i swobodę budowy właściwą poematom. Trudno powiedzieć, żeby takie widowisko stworzyli. Oddziałali jednak przemożnie na charakter kultury teatralnej w Europie. My, Polacy, wiemy coś o tym, bo mamy świetne

utwory, wystawione później, ale napisane w tamtych czasach, przywołujące na myśl *Fausta*. (Czy *Peer Gynta*.)

A więc ta tradycja, która wie, że swój ród ma z tragedii greckiej, zawdzięcza swoją odrębność nie tyle teatralnej swoistości — bo swoistości nie można i tamtej odmówić — ile swojej jedyności. Tamta ma bliskich krewniaków w epickich obszarach sztuki słowa, rozpościerających się poza widowiskiem. Natomiast to dzieło, które Grecy wynaleźli i nazwali tragedią, z jego osobliwą budową stożkową, nie ma odpowiednika poza teatrem. (Wyjawszy pokrewieństwa tak dalekie, że wolno je nam tutaj pominąć bez dopuszczania się nadużycia.) A więc w tym sensie jest to zjawisko „rdzennie teatralne”. Takie ujęcie wydaje mi się słuszne i warte obrony.

Zdaje się jednak, że jeszcze jedną rzecz koniecznie powinniśmy w tym miejscu podkreślić, żeby uniknąć nieporozumień (o które na obecnym etapie naszych rozważań tak łatwo):

Pamięta Pani nasz drobny spór, gdy się Pani napisało, że teatr grywa powieści? Co pozwoliłem sobie sprostować: nie grywa powieści, ale ich adaptacje. A adaptacja w tym wypadku polega przede wszystkim na przekwalifikowaniu postaci z literackiej na teatralną, co dokonuje się wtedy, gdy napisana zostanie rola.

Otóż wydaje mi się, że teraz, gdy tyle uwag wymieniamy na temat pokrewieństw teatru z epiką, należałoby wyraźnie stwierdzić, że najściślej łączy te dwie dziedziny sam fenomen fabularności, a jako szczególna właściwość tego fenomenu — wątkowość, występująca w obu wypadkach.

Podobieństwa między postacią opowiadania a postacią teatralną wydają mi się złudne. Postać teatralna zawsze wykaże w końcu pewne odrębności, choćby w historii teatru należała do nurtu „narracyjnego”, a więc bliżej spokrewnionego z epiką.

Inaczej z wątkowością. Sama zasada łączenia wydarzeń w wątki wydaje mi się wspólna obu dziedzinom twórczości. Różny jest tylko użytek.

A w użytkowaniu tej zasady teatr bywa monopolistą, mianowicie wtedy, kiedy układa wszystkie wątki w budowę stożko-

wą, wynalezioną razem z teatrem i zdumiewająco do jego celów dostosowaną.

LIST LVII

Już w Grecji budowa stożkowa wykazywała dwie odmiany.

Król Edyp jest nieprześcignionym arcydziełem jednej z nich. W kolejności powstawania jest ona, jak mi się zdaje, późniejsza. Na pewno jest rzadziej stosowana. Jej szczególniejsza osobliwość polega na tym, że wszystkie najważniejsze przyczyny katastrofy tkwią w przeszłości. W terażniejszości, tej terażniejszości, która jest czasem przedstawienia teatralnego, tylko dwa wydarzenia mają wpływ na uruchomienie straszliwego mechanizmu, działającego już dalej samoczynnie.

Jednym jest przekleństwo, które Edyp rzuca na zabójcę Lajosa, by tak rzec, zaocznie. Na miasto sypią się plagi. Plagi są przejawem zagniewania bogów. Zagniewanie ma przyczynę w niepomszczonej śmierci Lajosa. Edyp jest dobrym, sprawiedliwym władcą, ma czyste sumienie i nieograniczone zasoby dobrej woli. Gdy stwierdza, skąd się plagi wzięły, przeklina ich sprawcę i wzywa go do ujawnienia się.

Drugim wydarzeniem rozgrywającym się w terażniejszości, a zmieniającym bieg rzeczy, jest decyzja Edypa poprowadzenia śledztwa przeciw samemu sobie. Gdy tylko pojawią się poszlaki przemawiające za tym, że właśnie on jest zabójcą — z czego sobie nie zdawał sprawy — Edyp nieustępliwie docieka prawdy. Skoro zabójcą, to i kazirodcą, zarazem sprawcą nieszczęść całego miasta! Mimo bólu, jaki sobie zadaje, Edyp dodaje odkrycie do odkrycia z przenikliwością doświadczonego policjanta, pokonując przerażenie, a nawet opór świadków.

I to śledztwo też toczy się na oczach widzów. Reszta wydarzeń, które spowodowały nieszczęście miasta i upadek króla, zaszła w przeszłości. Publiczność zapoznaje się z nimi, ale wyłącznie w toku śledztwa. Zanim się ono zacznie, wytworzo-

ny zostanie nastroj niepokoju, pod wpływem niejasnych jeszcze dla Edypa, a nawet oburzających wypowiedzi Kapłana i wróżbity Tyrejzjasza. Później groza narasta. Przez pewien czas myśl Edypa miota się między najgorszymi przypuszczeniami a przeblyskami nadziei. Gdy wiadomości zaczynają się układać w pewien obraz, Edyp kipi już tylko z niecierpliwości, żeby dopełnić go ostatnimi szczegółami. Wszystkie te śmiercionośne motywy dobywa z przeszłości coraz odleglejszej. Jedne dotyczą okoliczności, w jakich przybył do miasta, został królem, pojął Jokastę za żonę. Inne — podróży do miasta. Jeszcze inne — wczesnej młodości, a więc lat sprzed podróży. Decydujące okazują się wiadomości na temat niemowlęstwa Edypa. (A nawet czasów jeszcze dawniejszych.) A więc bez przesady można powiedzieć, że na oczach widzów dzieje się bardzo dużo i są to rzeczy budzące grozę, groza wynika jednak z wyświetlania przeszłości.

Grecy znają jeszcze inną odmianę ujawniania wydarzeń, które na oczach publiczności łączą się w łańcuch przyczynowo-skutkowy. Przykładem *Antygona*. W tym wypadku w przeszłości znajduje się przedmiot sporu, natomiast jego podmiotem są decyzje Antygony, która odrzuca racje Kreona. (Ponieważ dochodzi do wniosku, że powinna się trzymać innych racji.) A więc w tym wypadku publiczność obserwuje komplet wydarzeń sprzęgających się w łańcuch przyczyn i skutków, podczas gdy w *Królu Edypie* zapoznaje się z ich działaniem patrząc jedynie na ich ostatnie ogniwo.

Odmiana druga zrobiła większą karierę. Czy dlatego, że jest łatwiejsza do zastosowania? Czy dlatego, że gwarantuje więcej urozmaicenia, co tak ważne w świecie widowisk?

Ce sont des questions pour des princesses russes.

Nauka może spokojnie poprzestać na stwierdzeniu, że obie były odkryciem epokowym. Obie zadziwiają umiejętnością godzenia wrogich sobie żywiołów. Tragedia grecka nauczyła się budzić zaciekawienie publiczności mniej więcej tak jak powieść kryminalna naszych czasów, ale z zachowaniem powagi należnej roztrząsaniu rzeczy ostatecznych.

A więc wtedy, u narodzin tragedii, mniej ważny był chyba wybór pomiędzy jedną z tych dwóch odmian. Ważniejsze było

samo demonstrowanie łańcucha przyczyn i skutków, bo bez tego niemożliwe było funkcjonowanie tragizmu, a więc budzenie „litości i trwogi”.

„Rozmaitość zastosowania budowy stożkowej, a szczególnie jednej odmiany, to już chyba kwestia zdążania do innych celów, a w każdym razie do różnych celów?”

LIST LVIII

Myślę, że jest tak, jak Pani pisze. Szekspir stosuje z zasady budowę stożkową i jest nawet mistrzem w godzeniu jej wymogów z wywoływaniem wrażenia bujności, co osiąga przez równoległe prowadzenie wielu wątków, zawsze splatających się ze sobą. Rzecz jest pasjonująca: jesteśmy już w innej epoce, wśród innych pojęć i gustów, w teatrze spełniającym inne funkcje społeczne, ale wielkie odkrycie Greków żyje i nadal jest skutecznie eksploatowane.

Hegel sądził, że w dziejach ludzkości pojawiły się dwa zasadnicze typy tragizmu. Grecy widzieli jego przyczynę w porządku świata. Szekspir — w duszy ludzkiej. A więc w ujęciu Hegla Szekspir niejako dopełnił dzieła Greków. Co byłoby wystarczającym wytłumaczeniem, dlaczego z takim upodobaniem stosował również budowę stożkową, przez siebie jedynie zmodyfikowaną i dostosowaną do nowych celów. (I do nowej wrażliwości.)

Kiedy rozpoczynał swoją działalność, budowa stożkowa — Średniowieczu nieznana — była już od dłuższego czasu przedmiotem podziwu, przywrócona do dawnej chwały przez erudyty i komentatorów, przez inscenizacje tragedii starożytnych, przez udane pisanie nowych sztuk wedle dawnego wzoru.

A więc Szekspir nie odkrywa w tym wypadku wszystkiego od nowa. Nadaje jednak starożytnemu odkryciu zasoby nowej żywotności.

I w gruncie rzeczy nie trzeba by już więcej dowodów na to, że budowa stożkowa okazała się trwalsza od kultury, która ją wydała. Jej obecność w tragediach Szekspira — niewątpliwa — byłaby na to dowodem całkowicie wystarczającym.

A jest tych dowodów więcej.

Budowa stożkowa przetrwała czas wypełniony odkrywaniem starożytności; przystosowała się również do wymagań innych okresów, nacechowanych innymi zainteresowaniami. A co dziwniejsza, dała się również zastosować poza tragedią, choć była swego czasu odkryciem tragików. Nawet więcej: szczególnym produktem dociekań nad tragizmem ludzkiego losu.

Pani wiadomo lepiej niż mnie, że myśl grecka, metodycznie penetrująca sekrety ludzkiej twórczości, nie tylko rozplątała żywy tragizmu i komizmu, ale również zauważyła ich komplementarność. U Platona Sokrates mówi w pewnym momencie — już nad ranem, więc dosyć marudnie — że kto napisał dobrą tragedię, powinien się okazać równie dobrym komedio-pisarzem, gdyż w obu wypadkach chodzi tylko o zajmowanie innego punktu widzenia w oświetlaniu ludzkiego losu.

W praktyce teatralnej Greków komizm był jednak czynnikiem drugorzędnym, nie był traktowany na równych prawach.

U Szekspira jest już inaczej. Później następują okresy, które się wypowiadają przede wszystkim w komedii. A jeszcze później — w gatunkach pośrednich.

Zastosowanie budowy stożkowej towarzyszy tym przemianom przez długi czas. Jest ona nieustannie modyfikowana w związku z nieustającą ewolucją technik i gustów. Ale jej podstawowe właściwości, to znaczy maksymalna kondensacja, celowość, stopniowanie napięcia, przesilenie — są respektowane stale. Są również pielęgnowane, i to z niemałym znanstwem. Gdy chodzi o łączenie wydarzeń w łańcuch przyczynowo-skutkowy, nienagannie widoczny pomimo wielości wątków i malowniczości tła, Sardou, dziś tak powszechnie wyśmiewany (może dlatego, że nikt go nie czyta), wykazuje czasami biegłość Sofoklesa.

A więc może należałoby sprawę tak postawić. Nie jesteśmy w stanie twierdzić, że budowa stożkowa jest czymś od zjawis-

ka teatru nieodłącznym. Natomiast wolno nam utrzymywać, że została razem z teatrem odkryta i wykazała potem w europejskim teatrze żywotność godną najwyższej uwagi.

LIST LIX

Nigdzie nie napisałem, że budowa stożkowa dała się zastosować do wszystkich gatunków, jakie w teatrze nowożytnym się pojawiły. Byłoby to jawną nieprawdą.

Po pierwsze dlatego, że niektóre gatunki właśnie po to powstały, by się tradycji stożkowego budowania przeciwstawić. Przykładem wspomniany w naszej korespondencji poemat romantyczny. Ma on często potokowy bieg wydarzeń i nie jest to rzecz przypadku.

A po drugie: nie do wszystkich zasady stożka dawałyby się stosować, choćby sobie nawet ludzie tego życzyli.

Pani sama zaczęła nasze dociekania w tej sprawie od kwestii rozdzielenia żywiołów tragizmu i komizmu, dokonanego przez Greków. Potem już wspólnymi siłami potraktowaliśmy budowę stożkową jako naturalny produkt odkrywania tragizmu. Grecy odkrywali go w teatrze, a szczególna budowa, którą się w tej chwili zajmujemy, właśnie im do tego „uwidomienia” — jakby jeden z naszych poetów powiedział — służyła.

Fakt, że potem udało się jej zasady zastosować i do komedii, jeszcze nie dowodzi, że się nadaje do wszystkiego. Może przecież świadczyć, że się nadaje do wyrażania różnych prawd, ale pod warunkiem, że będą zawierały jakieś stanowcze interpretacje naszego losu, a więc będą przyprowadzone szczyptą mądrości. (Bo bez szczypty mądrości żadna stanowcza interpretacja powstać nie może.) I to mi się też wydaje najbliższe prawdy.

Ilekoć ludzie mieli odwagę interpretowania swoich losów posuniętą aż tak daleko, że gotowi byli przedstawić przygody postaci teatralnej per causas, w porządku przyczynowo-skut-

kowym, budowa stożkowa nie tylko pozwalała się zastosować do jakiegoś nowego celu, ale nawet od razu czyniła nowy proceder bardziej pociągającym, także przez możliwość złączenia go z dawniejszą tradycją. Przykładem melodramat. Powstały w Paryżu, w samym początku XIX wieku, wyrósł z żywiołowego przypływu optymizmu, w atmosferze nowej stabilizacji, po zakończeniu długotrwałego rozprzężenia. Melodramat chętnie ukazywał niebezpieczeństwa, a nawet grozę ludzkiego bytowania, interesował się złowieszczą rolą przypadku, a jednocześnie złem, które tkwi w ludzkiej naturze, czyni człowieka przewrotnym i podstępny. Słowem: czyni z niego czarny charakter. (To właśnie z melodramatu ten termin.) Jednocześnie jednak melodramat głosił niespożytą siłę dobra i jego nieustające zwycięstwo. Był więc jakby anty-tragedią. Ale właśnie dlatego, że zachowywał się wobec niej zdobywczo, przejmował jej rozmaite atrybuty, między innymi jej budowę. Miał rozmaite źródła inspiracji. Bawiąc publiczność nową, jeszcze nie przyzwykającą do bywania w teatrze, starał się przykuć jej uwagę różnymi sposobami. Pełnymi garściami czerpał z tradycji epickiej, inscenizował podróż, bitwę, klęski żywiołowe, ale potrafił to wszystko poddać zasadom równoległego prowadzenia wątków, wielokrotnie ze sobą splątanych, jak również zasadom ostro spiętrzanego napięcia i przesilenia.

Nie muszę dodawać, że przypływy zainteresowania dla tragizmu, np. w modernizmie, ożywiały jednocześnie zaciekawienie dla budowy stożkowej, i to nawet w tej odmianie, którą analizowaliśmy na przykładzie *Króla Edypa*.

Po zgłoszeniu tych zastrzeżeń mogę się zgodzić z twierdzeniem, że odkryte przez Greków zasady budowy wykazały oszałamiającą żywotność. Nie do wszystkiego były stosowane. Ale bardzo długo.

LIST LX

Z przyjemnością stwierdzam, że Pani informacje są ściśle. Od kilkudziesięciu lat trwa powrót do starożytnego teatru; jeśli przez to rozumieć urządzenie przedstawień na scenach pozostałych nam z dawnych czasów, wedle dawnych zasad inscenizacji, a nawet dawnego obyczaju. Zaczęło się to w końcu ubiegłego wieku we Francji. Tam — o ile wiem — po raz pierwszy od wielu wieków zaludniła się scena zbudowana w starożytności (przez Rzymian oczywiście, nie przez Greków) i odbyło się przedstawienie pod gołym niebem, pod hasłem kolejnego odkrywania Antyku.

Dzisiaj odbywają się takie przedstawienia i w Grecji; w teatrach częściowo albo w całości odbudowanych pod kierunkiem archeologów. W repertuarze bywają tragedie wielkiej trójcy V wieku, a przybysze z całego świata ciągną na te widowiska jak do miodu.

„Jak za Sofoklesa” — ludzie rzeczywiście tak mówią i nawet tak myślą. I to jest chyba najsilniejszy magnes przedstawień odbywających się dzisiaj w teatrze Dionizosa w Atenach.

W rzeczywistości jest to chyba dość odległe od oryginału. Nawet jeśli się gra dzisiaj Sofoklesa, gra się go po nowogrecku. I już to oddala nas od brzmień tamtego czasu. (Nawiasem mówiąc nie za dobrze dziś znanych; wiemy doskonale, jaką postać na piśmie miały słowa wypowiedane przez Sofoklesa, ale nikt nie wie na pewno, jak brzmiały w wymowie tamtego czasu.) Znamy opracowane przez Greków zasady muzyki, a także ich notację muzyczną. Ale zabytków greckiej muzyki ocalało niewiele, są to zupełne szczątki. A więc nie można odtworzyć muzyki, która towarzyszyła premierze *Króla Edypa*, gdy go wystawiał sam Sofokles. Kostium, maska, onkos, koturny, ich wygląd i zastosowanie są dzisiaj nieźle znane, przede wszystkim dzięki starożytnej rzeźbie i dzięki wyobraże-

niom ocalałym na wazach greckich. I z tego wszystkiego robi się dzisiaj użytek. Bardzo trudno się jednak obronić przed takimi pokusami, jak występowanie wieczorem, w świetle reflektorów. (Grecy występowali w dzień, Edyp żegnał się ze światłem słońca, nie żadnej jego imitacji.)

Nie można powiedzieć, żeby się to wszystko kończyło na kompromisie. Jak zwykle w takich wypadkach, przedstawienie przedstawieniu nierówne. Zdarzają się rzeczy niefortunne. Ale od czasu do czasu pojawia się sojusz kompetencji z polem, a wtedy wrażenie jest duże. Chyba najwięcej wzruszeń wywołał grecki zespół, który po raz pierwszy spróbował przywrócić tragedii jej frenetyczny ton. I słusznie. Był to z pewnością teatr pełen powagi, ale nie był mdły, przeciwnie — kolorowy, falujący, groźny.

Czy może jeszcze dziś wywoływać „litość i trwogę”? Jak? Przecież dziś nawet nikt dobrze nie wie, co Arystoteles przez to rozumiał. W każdym razie dokładny sens tych słów jest przedmiotem sporu. Nie jest również jasne, co należy rozumieć przez oczyszczenie, którego, zdaniem Arystotelesa, mieli dostępować widzowie tragedii. Pewno trzeba by być Grekiem V wieku, wierzyć w Dionizosa, mieć ten rodzaj poczucia winy, jaki wiara w Dionizosa wywoływała, siedzieć pośród tysięcy rodaków, myśleć i czuć razem z nimi, aby na to pytanie odpowiedzieć.

Có jednak nie znaczy, żeby dzisiejsza publiczność nie mogła nawiązać żadnego kontaktu z arcyzmem tamtego czasu.

LIST LXI

Chyba trochę wyolbrzymiła Pani tę kwestię. Teatr archeologiczny nie należy do głównych nurtów u schyłku XX wieku. Jest zjawiskiem znamionym, ale jednym z wielu, chwilami podejrzanie turystycznym.

Inna rzecz, że dla nas akurat bardzo ważnym. Samo jego istnienie potwierdza dwie tezy sformułowane w naszej korespondencji. Po pierwsze: postać teatralna może mieć bardzo długie życie i można ją zbudzić z letargu. Po drugie: póty postaci, póki scenariusza.

Jest to najważniejszy gwarant ocalenia postaci od niepamięci.

Nie jest gwarantem jedynym. Ożywienie postaci może nastąpić dopiero wtedy, kiedy powstanie kompletna instrukcja. Aby mogła powstać kompletna instrukcja, scenariusz musi być na różne sposoby dopełniony. W wypadku inscenizacji „archeologicznej” dopełnienie domaga się wykorzystania różnorodnych źródeł. Kiedy dzisiejsi Grecy grają *Króla Edypa* pod hasłem powrotu do oryginału, mnóstwo rzeczy biorą z odkryć archeologicznych, z analiz filologów, muzykologów, historyków sztuki. A wreszcie z dociekań historii teatru, dysponującej własną, specjalistyczną wiedzą i odrębnymi metodami. To wszystko prawda. A jednak byłoby to dziecinnie naiwne, gdyby się powiedziało, że z tekstu Sofoklesa, takiego, jaki nam ocaliły średniowieczne odpisy, bierze się dzisiaj „same słowa”.

Po pierwsze: nie „słowa”, lecz „kwestie”, a więc od razu pewne całości wyższego rzędu.

Po drugie: wraz z kwestiami bierze się zakotwiczone w nich elementy i dyrektywy. Nie było jeszcze i nie ma takiego scenariusza, który by w sobie zawierał komplet elementów i dyrektyw o mocy obowiązującej każdego reżysera. Jest jednak faktem równie oczywistym, że mogą być w scenariuszu zawarte poszczególne elementy, poszczególne dyrektywy, a nawet całe zbiory elementów o połączeniach nieużytej przydatności i niewygasłego piękna.

A więc prócz problemów, które już rozpatrywaliśmy, jest jeszcze coś takiego jak scenariuszowość teatru, fakt, że materia przedstawienia mimo wszystko poddaje się kształtowaniu, i to posuniętemu tak daleko, że można przedstawieniu zapewnić życie dłuższe od jednorazowego wykonania.

Nie ulega wątpliwości, że i tę właściwość nadali przedstawieniu Grecy, właściwi odkrywcy teatru. W każdym razie już

w Grecji widzimy przedstawienie o kunsztownej budowie, grane z pamięci, i przez to właśnie, że możliwe do wyuczenia na pamięć, wyposażone w środki obronne przed niszczącym działaniem czasu. Indywidualność aktora, nawiasem mówiąc czynnik mniejszego znaczenia niż dziś, była od samego początku przemijalna i odstapiona, by tak rzec, przemijalności. Ale budowa *Króla Edypa* była od samego początku nieprzemijalna, można ją było odkleić od pierwszego wykonania i powierzyć przyszłości, która ją też istotnie przechowała, mimo że jest zakotwiczona wyłącznie w kwestiach aktorów (a więc nie ma własnej, sobie tylko właściwej transmisji, i pozostaje nieuchwytna, niematerialna, póki aktorzy nie zaczną mówić).

Zastanawiam się, czy aby niesłychana trwałość budowy (w znaczeniu, jakie obecnie rozpatrujemy, a więc budowy przedstawienia); nie jest tym czynnikiem, którego swego czasu Pani poszukiwała, by móc przyznać przedstawieniu teatralnemu rangę dzieła sztuki.

Comparaison n'est pas raison. Nie mam zamiaru porównywać *Króla Edypa* z gotycką katedrą, bo przeprowadzone pedantycznie to porównanie może tylko zaciemnić sprawę. Jedną rzecz chciałbym jednak ocalić z tego porównania, a mianowicie trwałość elementów, które i po upływie dwóch tysięcy lat pozwalają nawiązać kontakt z premierą *Króla Edypa*.

LIST LXII

Jedna myśl nasunęła mi się od razu, kiedy czytałem Pani list.

W naszym kraju prasa dzieli nas na ogół na „Kierownictwo” i „ludność”. Co znajduje odbicie w treści gazet. Są w nich artykuły pisane w imieniu Kierownictwa. Są rubryki wypełniane w całości przez ludność. Słowa „tragedia”, „tragiczny” pojawiają się często, powiedziałbym nawet, że bardzo często, w wypowiedziach obu stron. Jeśli Kierownictwo uważa, że

musi się przyznać do czynu, który samo uważa za niechwalebny, a chce podkreślić, że działało w dobrej wierze, chętnie używa w swym wyznaniu słowa „tragedia”. „I wtedy doszło do tragedii” — zdanie typowe, gdy trzeba stwierdzić, że milicja rzeczywiście zaczęła strzelać do bezbronnego tłumu. Przyzna Pani, że związek tego zastosowania z myślą Sofoklesa jest dosyć luźny.

Otóż jeszcze luźniejszy bywa w wypowiedziach ludności, która przez „tragiczny” rozumie najwyraźniej „przypadkowy”. Są to w każdym razie synonimy w odczuciu rodzin redagujących nekrologi. Jedyna różnica polega na tym, że „tragiczny” brzmi uroczystiej, jest słowem bardziej nadającym się na pogrzeb. Czasem w sposób pożądaný upiększa rzeczywistość, np. wtedy, kiedy rodzina oplakuje zgon obywatela, który wpadł do rzeki i utopił się, ponieważ był kompletnie pijany. („Zginął tragicznie.”) Nie darmo przez całe wieki uczono, że bohaterami tragedii mogą być wyłącznie osoby wysoko postawione w hierarchii społecznej: królowie, książęta. Dziś lud bierze sobie odwet za odmawianie mu prawa do pięknej zgonu.

Odwet jest oczywiście bezwiedny, a zjawisko tylko dlatego dla nas ciekawe, że dowodzi zupełnej nieznajomości myśli greckiej. I chyba zupełnej obojętności dla tego, co w niej jeszcze dziś żywe.

Obserwacje rozleglejszej natury potwierdzą ten wniosek. Znam wiele osób, które się fenomenem tragizmu interesują. Są to jednak jednostki pozbawione jakiegokolwiek wpływu na bieg rzeczy. (I na ogół nie zabiegające o taki wpływ.)

A więc, jeśli chce Pani odpowiedzi na pytanie, czym tłumaczyć upadek zainteresowania dla budowy, którą wytworzyła grecka tragedia, najprościej będzie zwrócić uwagę na spadek zainteresowania samą tragedią. Nie widzę takiego zainteresowania w dzisiejszym życiu. Fakt, że ludzie w Atenach idą na *Króla Edypa* i nawet się tym przejmują, nie świadczy bynajmniej o koniunkturze tragedii w naszych czasach. Tak jak upór gromadki desperatów usiłujących dociec, co to takiego „katharsis”, wcale nie świadczy o zrozumieniu, które by miały przejawiać dla tego zjawiska dzisiejsze uniwersytety.

Świat jest dziś podzielony między wyznawców wielkich ideologii a wyznawców wielkich religii.

O trzech wielkich religiach monoteistycznych naszego czasu mogę powiedzieć, że wszystkie trzy każą człowiekowi zabiegać o zbawienie, które jest możliwe. (Co wyklucza tragiczną konieczność.)

Najpotężniejsza dziś ideologia, marksistowska, również przyrzeka człowiekowi wyzwolenie spod władzy konieczności.

Do czego powinniśmy dodać, że rygorystyczny racjonalizm marksizmu czyni tragizm zjawiskiem podejrzanym. Jest to bądź co bądź koncepcja wyrosła z myślenia religijnego. Nie dziw, że nieco więcej zrozumienia, a jeśli nie zrozumienia to przynajmniej zaciekawienia, nieraz połączonego z respektem, budzi ona wśród ludzi religijnych. Ale też nie tyle, żeby z tego wynikały widoczne konsekwencje dla świata widowisk.

LIST LXIII

Myślę, że ściślejsze określenie tego, co się rozumie przez „dzisiejszy teatr”, mogłoby się okazać dosyć trudne z uwagi na liczbę odmian i kierunków, jakich się w jego działalności można dopatrzeć.

Ma on jednak z pewnością przejawy bardziej i mniej reprezentatywne.

Widowisko *Wielopole, Wielopole...* swego czasu analizowane w naszej korespondencji, bez wątpienia należy do najbardziej reprezentatywnych. Jest tu temat, który publiczność bardzo obchodzi, i ujęcie, które ją fascynuje.

Otóż przyzna Pani z pewnością, że jesteśmy tu bardzo daleko od tragedii, a nawet ogólniej rzecz biorąc, od tego zaciekawienia dla świata, bez którego nie ma tragizmu.

To, co najpiękniejsze w przedstawieniu Kantora, jest jego wypowiedzią osobistą. Jest to teatr w najściślejszym znaczeniu tego słowa liryczny. Kantor nie mówi nam o każdym

z nas. Mówi o sobie, odwołując się do zdolności rozumienia drugiego człowieka, drzemającej w każdym z nas.

... Nie dziw, że jest to przedstawienie ściśle zespolone z osobą Kantora. Takie miało być! Sama myśl, że mogłoby to grać jakiś teatr gdzie indziej, bez Kantora, wydaje się groteskowa.

Ta inscenizacja jest powtarzalna. Ale jednocześnie tak zbudowana, żeby n i e m o ż n a odkleić jej głębokiej struktury do wykorzystania gdzie indziej i kiedy indziej.

A więc może powstać w teatrze i taka sytuacja.

Powinniśmy to zanotować w naszych rozważaniach. Często spotykany w dzisiejszym teatrze liryzm, to jakby umyślne cofnięcie się do sytuacji sprzed odkrycia tragedii.

Wiem, że można dokonać wielu analiz, które nas wcale nie doprowadzą do wniosków aż tak drastycznych.

Ale wiem również, że interpretacja naszego losu per causas nie jest specjalnością dzisiejszego teatru.

CZĘŚĆ TRZECIA

ŚWIAT WIDOWISK

LIST LXIV

Świat widowisk w ściślejszym rozumieniu tych słów to wszystkie typy widowisk współ ze swoim zasięgiem społecznym i terytorialnym, a także ze swoją wewnętrzną hierarchią, uprawiane na terenie jakiegoś miasta, jakiegoś kraju lub jakiegoś kręgu cywilizacyjnego w jednym i tym samym okresie.

Podróżnik, który ruszy dziś w podróż dookoła świata, będzie po drodze spotykał widowiska raz lepiej, raz gorzej znane wszystkim ludziom. Dla przykładu: walki byków są uprawiane w niewielu krajach. Ale gdziekolwiek nasz podróżnik przybędzie, zastanie widowiska różnych rodzajów. A więc można to chyba przyjąć za oczywistość, że widowiska miewają niejednokowy zasięg terytorialny i bywają zróżnicowane co do swego rodzaju w tym samym miejscu i w tym samym czasie. Może jeszcze trochę dokładniej: jeśli gdzieś w ogóle są widowiska, okaże się, że są różnego rodzaju.

Także rozmaitość zasięgu społecznego wydaje się obserwacją, która nie wymaga specjalnych objaśnień. Na średniowieczne misterium zapraszano całe miasto i przychodziło całe miasto. Przedstawienia teatralne urządzone przez humanistów były z początku rozkoszą małych grup, które stanowiły w różnych punktach Europy jej elitę intelektualną. Ludzie, wysoce wykształceni grali dla ludzi wysoce wykształconych, ponadto obie strony, aktorów i publiczność, łączyła wspólna fascynacja starożytnością. Rozszerzenie kręgu uczestników nie wchodziłoby w tym wypadku w rachubę; było niepożądane, czasem mogło być niebezpieczne.

A więc i to, że widowiska miewają rozmaity zasięg społeczny, jest jasne. Tak jasne, jak fakt, że widowiska jakiegoś typu mogą nagle rozszerzyć swój zasięg, lub przeciwnie, doznawać uszczuplenia jednego i drugiego.

Teraz powinniśmy sprawdzić, czy to samo rozumiemy przez wewnętrzną hierarchię widowisk urządzanych w tym samym miejscu i w tym samym czasie. Wedle moich obserwacji taka hierarchia też tkwi w naturze widowisk. To znaczy: jeśli gdzieś są widowiska, z pewnością okaże się, że są różnej rangi, jedno wyższej, drugie niższej, na co wpływają moim zdaniem trzy czynniki: powodzenie, siła i prestiż. Nie trzeba mylić tych czynników, bo każdy z nich działa inaczej, a wszystkie razem pojawiają się w rozmaitych konfiguracjach.

W dzisiejszej Warszawie latem mój rodak może spędzić niedzielę przed odbiornikiem telewizyjnym albo pójść na mecz, albo też pójść do kina, do operetki, do opery, do któregoś teatru dramatycznego. Może pójść do cyrku. (Jeśli się okaże, że akurat zatrzymał się w Warszawie jakiś wędrowny cyrk, bo stałego tutaj nie mamy.) A wreszcie może się wybrać na jakąś okolicznościową imprezę, jednorazową.

Jeśli wybierze mecz, spotka się na stadionie z wielu innymi mieszkańcami Warszawy, powinien jednak znaleźć miejsce na trybunach. Jeśli mecz będzie bardzo atrakcyjny, odbędzie się na Stadionie Dziesięciolecia, który wybudowano dla 70 000 widzów. (W potrzebie można ich tam pomieścić więcej.) Rzecz godna uwagi: ten stadion bywa używany tylko od czasu do czasu, w ciągu roku może kilkanaście razy, nie częściej. Budowa była oczywiście kosztowna i stanowiła pewien wysiłek dla kraju nie bardzo bogatego. Bez przesady można więc mówić o pewnym luksusie. Otóż myślę, że samo powodzenie widowisk sportowych nie wystarczyłoby do zapewnienia ludowi tego luksusu. Jest tu jeszcze sprawa presji, jaką lud wywiera na władze. Presja to tak duża, że w tym wypadku korzystniej dla władz — jakiegokolwiek by były — poddać się naciskowi.

O tym, że naprawdę mamy tu do czynienia z presją, zdają się świadczyć przygody innych warszawian.

Weźmy najpierw tego, który zamiast na mecz pragnie pójść do kina. Kiedy wykładałem przedmiot naszych obecnych zainteresowań w szkole teatralnej, Warszawa miała 50 kin. W porównaniu ze stadionami były one małe lub maleńkie, jednak codziennie każde z nich urządzało kilka seansów,

ając łącznie tego samego dnia około stu filmów. (W tym zawsze wiele nowych.) Ta sieć nie była wystarczająca w chwilach szczytu. Np. pojawienie się jakiejś elektryzującej nowości reguły wywoływało nielegalny handel biletami. W okolicach teatru filmowej pojawiali się młodzi ludzie zwani „konikami”; po zapłaceniu ceny ze stosownym haraczem mogła Pani wejść do posiadania upragnionego biletu, inaczej nie. A więc w tym wypadku ustępliwość władzy, która zaspokaja pragnienia ludu, wydaje mi się mniejsza, aniżeli w wypadku widowiska sportowego. (Choć jeszcze znaczna.)

Ale proszę popatrzeć teraz na warszawian, którzy koniecznie chcieliby spędzić niedzielny wieczór w operze. Jeśli nie ostaną biletów przez związek zawodowy albo przez jakichś znajomych, mowy nie będzie o wejściu na widowieństwo. Rzecz ciekawa: handlu biletami do opery nie ma właściwie u nas. Nam na myśli nielegalny handel, taki jak przed kinem.) I na początek chyba nam te trzy przykłady wystarczą. Opera, czyli już powodzenie (bo chętnych jest wielokrotnie więcej niż miejsc) i wysoki prestiż. Jeśli są u nas przedstawienia galowe, np. dla zabawienia jakiegoś dostojnego gościa zagranicznego, reguły odbywają się w operze. Jest tu łoża honorowa, orkiestra gra na wejście gości ich hymn, potem nasz; publiczność staje zwrócona w stronę gości. Brak tu jednak siły proporcjonalnej do powodzenia i prestiżu. Chętnych do wejścia na widowieństwo jest wielu, ale władze nie liczą się z nimi na tyle, aby wszystkim zapewnić wstęp. (Co wymagałoby utworzenia drugiej opery.)

Sytuacja kinomanów jest pod tym względem korzystniejsza. Była i ona katastrofalna w latach pięćdziesiątych. W końcu utworzono jednak na ich użytek sieć kin, chwilami nawet wystarczającą, chociaż do dziś nie przygotowaną na przyjęcie wysokiej fali.

Najlepiej powodzi się kibicom piłki nożnej. W chwili obecnej jest to jedyne, znane mi widowisko łączące w takim stopniu powodzenie, prestiż i siłę. Tylko to potrafi na władzach wymuszać zaspokajanie swoich pragnień.

LIST LXV

Nie mogę się z Panią zgodzić w tym punkcie, ponieważ jestem w stanie przedstawić położenie widowiska, które cieszy się ogromnym powodzeniem, a jednocześnie ma bardzo niski prestiż.

Takiej doli zaznaje u nas cyrk. Gdzie indziej wysoko ceniony, także przez elity, u nas jest w tej chwili widowiskiem bez znaczenia, przez władze traktowanym z pewnego rodzaju zażenowaniem. Za mojej pamięci raz się zdarzyło, że władze państwowe udały się na przedstawienie galowe do cyrku. Był to cyrk przybyły z ZSRR, a wszystko działo się w warunkach, które właściwie uniemożliwiły urządzenie gali w jakimkolwiek teatrze. W zwykłych okolicznościach żaden dostojnik u nas do cyrku nie pójdzie. Ani żaden pisarz, malarz, profesor. (Chyba że z dziećmi.) Wiadomość, że ktoś w tych środowiskach odwiedza cyrk dla przyjemności, budzi bezbrzeżne zdumienie.

Otóż powinienem Panią zawiadomić, że nie zawsze tutaj tak było. Już pod koniec XVIII wieku Warszawa miała stały budynek cyrkowy, drewniany, za to ogromny. Sam król bywał wtedy na widowni. W wieku XIX powstawały murowane cyrki. Z tych jeden, otwarty sto lat temu, przestronny, wygodny, doskonale położony, żył sobie spokojnie, póki nie został kompletnie zniszczony podczas II wojny światowej.

Po tej wojnie wiele się u nas zmieniło. Gdy miasto było już odbudowane, zwrócono uwagę na fakt, że nie mamy stałego cyrku i zamówiono projekt odpowiedniego gmachu. Ale władzom zrobiło się żal, że się zdecydowały wydać pieniądze na cel tak błahy, i zaleciły poczynienie zmian, które pozwoliłyby użytkować jego siedzibę również jako salę koncertową i teatr. (O ile pamiętam, zalecenia te następowały po sobie kolejno, już w czasie budowy.) Rezultat był taki, że wkrótce po otwar-

iu straż pożarna kazała zamknąć gmach, bo w tak dziwacznie urządzonej budowli niczego nie można było bezpiecznie pokazywać. W tej chwili stoi pusty, nieużytkowany.

Cyrki przyjeżdżają do nas, krajowe i zagraniczne, ale mogą grać tylko latem, bo występują w namiocie, który na zimę się zwija. Jest to, jak już Pani wyjaśniłem, całkowite ubocze naszego świata widowisk, zjawisko pozbawione społecznego prestiżu, mimo że powodzenie ma znaczne.

Porównanie tego przykładu z poprzednimi dowodzi, że związki trzech czynników wyliczonych w moim poprzednim liście mogą być i bywają bardzo różne.

Rozpatrywaliśmy przecież sprawę wysokiego prestiżu połączonego z ogromnym powodzeniem na przykładzie opery.

Teraz cyrk pozwala nam mówić o dużym powodzeniu, któremu nie towarzyszy właściwie żaden prestiż.

Międzynarodowe zawody piłkarskie to widowisko, które ma powodzenie, prestiż, a ponadto jeszcze cieszy się siłą, jaką mu laje presja wywierana przez lud na naczelne władze kraju.

Swego czasu w Teatrze Narodowym w Warszawie wystawiono sztukę naszego najslawniejszego poety. Sztuka była napisana w czasach romantyzmu. (I romantycznie.) Publiczność przyjęła inscenizację z aprobatą, która zaniepokoiła, a potem zirytowała władze. Twierdziły one, że przez swoją reakcję publiczność złośliwie uwypukla zbieżności pomiędzy połączkami tamtych czasów a dzisiejszymi. Dotknięta, publiczność zaczęła jeszcze głośniej oklaskiwać kłopotliwe fragmenty. Za co też i została ukarana. Sztukę na polecenie władz zdjęto z afisza, dyrektora zwolniono. W jakiś czas później, na stadionie, o którym pisałem, odbywał się finał międzynarodowego wyścigu kolarskiego. Tak się złożyło, że pierwszą nagrodę otrzymał zawodnik startujący w barwach ZSRR. Publiczność uważała, że wyrok ten był niesłuszny, ponieważ pierwsze miejsce należało się — jej zdaniem — Polakowi, i z gniewu wygwizdała hymn państwowy ZSRR, co, muszę Pani powiedzieć, przyjęto w moim otoczeniu jako skrajne grubiaństwo. Jak się Pani domyśla, nie obyło się i tym razem bez kary. Chyba by Pani jednak nie zgadła, kto został ukarany. Otóż potkało to urzędnika odpowiedzialnego we władzach miej-

skich za propagandę. (A więc człowieka Bogu ducha winnego w tym wypadku.) Publiczności, niewątpliwie winnej karygodnego zachowania, włos z głowy nie spadł.

Gdyby wobec widowisk sportowych stosowano te same zasady, które zastosowano wobec Teatru Narodowego, kara musiałaby dotknąć tych, którzy gwizdali, a więc widzów. I musiałaby być podobna do tamtej. To znaczy: na jakiś czas należałoby pozbawić warszawskich kibiców widoku ulubionych zawodów. Wszystkich, czy tylko niektórych, i na jak długo, w to w tej chwili nie wchodzę. Z pewnością jednak na tym musiałaby polegać kara.

I tu pytanie: czy wyobraża sobie Pani rząd, który by w naszych czasach odważył się ukarać w ten sposób swoich obywateli? A jeśli tak, gdzie Pani widzi obecnie taki rząd?

Czytam gazety i widzę, że zachowanie warszawskich widzów, naprawdę naganne, nie jest znowu pod względem obyczajowym specjalnie odosobnione w dzisiejszym świecie. Mam pod ręką wycinki z wiadomościami o zupełnie horrendalnym zachowaniu kibiców na stadionach rozmaitych krajów. We wszystkich wypadkach ekscesy dokonują się w poczuciu całkowitej bezkarności.

A więc w świecie widowisk może się pojawić i takie, z którym nawet władze bardzo pewne siebie muszą się liczyć. Czasem do tego stopnia, że zawieszenie widowisk tego rodzaju stanie się praktycznie nie do pomyślenia.

Sądzę, że nie sama liczebność widzów — choć oczywiście ważna — daje widowiskom taką siłę, ale i determinacja ich zwolenników. Dlatego zdecydowałem się mówić o wywieranej przez nich presji na władze.

Obecność tej presji to ważny czynnik w ustalaniu wewnętrznej hierarchii widowisk.

LIST LXVI

Doprawdy zdumiewa mnie Pani swoją interpretacją tego zjawiska. Siłę — pisze Pani — to może piłka nożna i ma, ale prestiżu nie ma.

Jak to nie ma? Na własne oczy widziałem kraje, w których przywódcy duchowi byli bezwstydnie prześladowani, a jednocześnie sportowców obsypywano zaszczytami. Ten sam dyktator skazywał znakomitego uczonego na więzienie, a jednocześnie ścisnął prawicę sławnemu piłkarzowi. (Który mógł być pewny swojej nietykalności; w ogóle nie słyszałem o piłkarzach, którzy by byli ofiarami autorytarnych reżimów naszego stulecia.) Nie mogę powiedzieć, aby lud zmieniał swój stosunek do władzy pod wpływem takiej kokieterii. Ale we wszystkich znanych mi wypadkach przyjmował ją z aprobatą. Co nie pozostaje oczywiście bez wpływu na stanowisko piłkarza w dzisiejszym społeczeństwie.

Zgadzam się z Panią co do tego, że samo zjawisko prestiżu jest dosyć trudno uchwytnie. Ale Pani pewno mnie przyznaje, kiedy powiem, że zjawiska trudno uchwytnie mają czasem w życiu społecznym większe znaczenie od łatwo uchwytnych, a więc koniecznie powinny być analizowane na równi z tamtymi. (Choć oczywiście ostrożniej od tamtych.)

Osobny problem wynika z pytania, czy prestiż widowisk sportowych XX wieku nie jest przypadkiem „dorobiony” do ich siły, czy ma pokrycie w swych związkach ze światem wartości. Prestiż zawsze wynika z takich związków, co do tego zgadzamy się całkowicie. Związki mogą być rzeczywiste albo urojone. W obu wypadkach wywołują szacunek zbiorowości, odruchowy, po namyśle dający się jednak ująć w formę argumentów.

Piłka nożna już dawno temu doczekała się takich uzasadnień. Szerzy zamiłowanie do sportu; sport to zdrowie. Pobu-

dza szlachetną rywalizację, a więc ma walory wychowawcze. Łączy wszystkie kraje świata w pokojowym współzawodnictwie. A więc osiąga to, czego nie osiąga w tej chwili żadna religia ani żadna ideologia.

Ile w tym prawdy? Nie chcę się wymigiwać od odpowiedzi na to pytanie. Wolałbym jednak wrócić do niego trochę później, a teraz jeszcze parę słów poświęcić podstawowym pojęciom i terminom.

A więc jeszcze raz na temat meczu. Wedle mojego rozumienia w dzisiejszej hierarchii widowisk zajmuje on miejsce najwyższe, mianowicie dlatego, że z ogromnym powodzeniem łączy wielką siłę i prestiż. Siła — jak już wyjaśniałem — wyraża się w tym wypadku przez presję, jaką zwolennicy jakiegoś widowiska są w stanie wywierać na władze. Piłka nożna ma pod dostatkiem takiej siły; co do tego żadne z nas nie ma wątpliwości.

Jej prestiż może się komuś wydawać podejrzany. Jest jednak w dzisiejszym świecie prawie niekwestionowany. Najwyższe autorytety moralne odnoszą się do piłki nożnej życzliwie. Obecny papież był w młodości bramkarzem. To właśnie, a w każdym razie to także, skłania mnie do odróżniania prestiżu piłki nożnej od jej siły. Są to dwa różne czynniki, a wyjątkowe miejsce, jakie dziś widowisko sportowe w naszym życiu zajmuje, wynika z jednoczesnego występowania tych czynników. (Współ z powodzeniem.)

A więc żeby nie było nieporozumień. Kiedy okrutny władca, nie liczący się z opinią swojego kraju, korzy się przed sławnym piłkarzem, składa trybut nie tylko sile widowiska sportowego, ale i jego prestiżowi. Proszę zauważyć, że od początku nalegam na sprawę towarzystwa, w jakim prestiż występuje. Równie ważna wydaje mi się sprawa jakości.

W wypadku piłki nożnej mamy prestiż cokolwiek niepewnej wiarygodności, za to prawie nie kwestionowany i — trzeba by jeszcze dodać — niezmiernie rozpowszechniony.

Proszę teraz popatrzeć na teatr. Ma on prestiż od dawna nie kwestionowany i w Pani kraju, i u nas. W obu może liczyć na pomoc finansową udzielaną mu przez władze, jednak bez jakiegoś specjalnego zaangażowania ze strony władz. I tak

chyba jest wszędzie. Ludzie, którzy dziś rządzą państwami, nie zdają się wykazywać większego zainteresowania dla przedstawień teatralnych. Mamy na świecie supermocarstwo, którego prezydent jest z zawodu aktorem, wiadomo jednak, że to aktor filmowy, wyspecjalizowany w rolach kowbojów. Nie słyszałem, żeby go specjalnie ciągnęło do teatru. U nas członkowie elit politycznych mają nieraz mgliste pojęcie o tym, co to właściwie jest; sam widziałem dygnitarza, który z zacięciem rozglądał się na widowni jednego z najlepszych teatrów Warszawy. Niewątpliwie był tu po raz pierwszy w życiu. Obserwacje, jakie mogłem poczynić w krajach zachodniej Europy, nie bardzo się różnią od tutejszych. Władca teatroman należy dziś do rzadkości. Uderza to, kiedy patrzymy na stare teatry, gdzie jeszcze zachowały się loże budowane kiedyś dla książąt, królów i cesarzy. Prawda, że i między tamtymi też tylko od czasu do czasu zdarzał się zamięłowany widz teatralny, a jeszcze rzadziej znawca teatru. Wszyscy mieli jednak w XIX wieku nawyk chodzenia do teatru — był to przecież nawyk cechujący po prostu człowieka kulturalnego — a splendor, jaki spływał z ich obecności, opromieniał samą instytucję.

Otóż wydaje mi się, że coś z tego blasku, tak jasnego kiedyś i tak długo jaśniejącego, przyłgnęło do teatru, i choć jest niejasno odczuwane, stanowi pewną część społeczeństwa. Tym można by tłumaczyć fakt, że na całym świecie rządy wspomagają dziś teatr finansowo, wydając na ten cel nieraz znaczne sumy, choć ani nie muszą się z nim liczyć, ani też same nie czerpią z jego istnienia żadnych przyjemności. Po prostu nie chcą się wydać mniej kulturalne od poprzednich.

Nie sądzę, żeby taka sytuacja pozostawała bez wpływu na miejsce, jakie teatr zajmuje dziś w hierarchii widowisk.

Jest to miejsce bardzo odległe od czubka. W dodatku dosyć chwiejne, bo wprowadzie podtrzymywane przez pewien presiz, ale wyleniał, jak tron naszego ostatniego króla.

LIST LXVII

Widzę, że pod Pani czujnym okiem znów wyszło na jaw pewne niedoprecyzowanie mojej myśli.

Twierdzenie, że mecz piłki nożnej znalazł się na czubku hierarchii, jaką utworzyły widowiska naszego czasu, w naszym kręgu kulturowym, oznacza, że zajął takie miejsce w opinii społecznej. W moich listach ten wniosek nie był jasno sformułowany. Był w nich jednak zawarty, a Pani go z moich myśli wyłuskała. Teraz chodzi już tylko o to, żeby słowo „opinia” nie wywoływało niepożądanych skojarzeń. Bo na przykład byłoby to sprzeczne z prawdą, gdyby ktoś sobie wyobraził, że społeczeństwa świadomie, wedle świadomie dobieranych kryteriów ustanawiają hierarchię widowisk. Tak oczywiście nie jest. Zdarza się, że mecenat tak działa i nieraz nawet osiąga swój cel. Jeśli się jednak tak dzieje, sukces możliwy jest tylko dzięki temu, że inicjatywa mecenatu przypadła zbiorowości do gustu, została zaakceptowana, zakorzeniła się w obyczaju.

Gdybym miał w jednym zdaniu zawrzeć odpowiedź na pytanie, na czym to polega, że jedne widowiska odnoszą zwycięstwo nad innymi, powiedziałbym, że zwycięskie to po prostu te, które ludy najbardziej kochają. Dzisiaj na całym świecie najbardziej kochane jest widowisko sportowe. Potem idą chyba widowiska narracyjne tworzone za pomocą kamery. To są przedmioty prawdziwej miłości ludów. (Oczywiście pamiętam, że są kraje, których jeszcze te namiętności nie opanowały; jest ich już jednak niewiele na całym świecie.)

Rzecz godna uwagi: nie zawsze miłość ludów musi mieć charakter tak powszechny i przejawiać się tak gwałtownie, jak dziś. W XIX wieku np. tego nie widać. Cywilizacja europejska tego stulecia miała swój świat widowisk. Najwyższe miejsce zajmował w nim teatr znany w zasadzie wszystkim warstwom

społecznym, wyróżniany zdecydowanie i namiętnie. Mimo szerokiego zasięgu społecznego — o wiele szerszego niż dziś — nie był on jednak powszechnie znany. Emocje, jakie budził, są dzisiaj trudne do wyobrażenia; całą książkę można by napisać o tym, ile ofiar za sobą pociągnął. Nie wydaje się jednak, żeby emocje teatromanii przybierały kiedykolwiek charakter tak wybuchowy, jak to dziś bywa z widowiskiem sportowym. W największej mierze trzeba chyba te różnice oddziaływania przypisać różnym właściwościom obu widowisk. Swego czasu rozpatrywaliśmy już tę kwestię, gdy była mowa o systematyce widowisk. Teraz chciałbym do tamtych obserwacji dodać kilka uwag.

Po pierwsze: nie wszystkie znane nam widowiska zdolne są zająć miejsce naczelne w świecie widowisk. Powiedziałbym nawet, że takich widowisk jest niewiele.

Po drugie: w zależności od tego, jaki charakter ma widowisko naczelne, może się ukształtować cały świat widowisk. Np. w XIX wieku nie tylko to nas uderza, że naczelne widowisko tamtych czasów wywołuje przeżycia mniej wybuchowe, ale i to, że tak wybuchowych jak dzisiejsze — tzn. znane nam z dzisiejszych stadionów — ówczesny świat widowisk w ogóle nie zna.

Po trzecie: typ widowiska, które zostaje uprzywilejowane przez jakąś epokę, wydaje mi się czynnikiem zmiennym. Natomiast trwała wydaje się sama hierarchiczność widowisk i wynikające z niej konsekwencje.

Do tego jeszcze mały dodatek. Z pewnością pamięta Pani, że swego czasu widowiska wszelkich typów uszeregowaliśmy w trzech grupach: zawodów, popisów i przedstawień.

Otóż dręczy mnie myśl, że pewną prawidłowość da się jeszcze wysledzić w powodzeniu poszczególnych grup (nie typów).

LIST LXVIII

Oto krótkie rozwinięcie ostatniego zdania z poprzedniego listu.

Mecz piłki nożnej to widowisko, które z racji indywidualnego charakteru zaliczyliśmy do typu gier o zwycięstwo, a z racji jego ogólniejszych właściwości — do grupy zawodów.

Widowisko to zrobiło karierę, której historia jest znana, a wyłania się z pewnej zabawy towarzyskiej. Ludzie od bardzo dawna bawili się piłką. Obejmowało to również kopanie piłki, co w XIX wieku pozostałoby może bez poważniejszych konsekwencji, gdyby nie inicjatywa pewnego Anglika zamieszkałego w miejscowości Uppingham. Był to niejaki Thring, nauczyciel. W roku 1862 skodyfikował on przepisy obowiązujące w piłce nożnej, ujmując je w dziesięć punktów. Od tego momentu zaczął się jej raptowny rozwój. W 1863 powstał Angielski Związek Piłki Nożnej. W 1900 była to już dyscyplina olimpijska. W 1904 założono Międzynarodową Federację Piłkarską. Od 1930 odbywają się regularne rozgrywki o mistrzostwo świata. (Co cztery lata.) W ciągu tych kilkudziesięciu lat zabawa początkowo obywatelska się bez widzów zamieniła się w widowisko. I właściwie już tylko jako widowisko występuje w naszym życiu, bez przerwy awansując za mojej pamięci. Z dzieciństwa pamiętam jeszcze byle jakie trybuny z drewna, boiska ogrodzone parkanami z desek. My, chłopcy, przypatrywaliśmy się meczom przez dziury po sękach, pracownicy z parkanu wydłubywanych. Mecz był już wtedy pewnym wydarzeniem w życiu miasta, nie można jednak porównać jego znaczenia z tym, które ma dziś. Nie tak dawno temu telewizyjna transmisja meczu międzynarodowego przerwała u nas gwałtowne zamieszki na cały dzień. Następnego dnia starcia rozgorzały od nowa.

Czy to apogeum piłki nożnej?

Z doświadczenia wiemy, że co ma w historii swój początek, miewa i koniec. A więc i piłka nożna też pewno któregoś dnia ustąpi miejsca jakiemuś innemu widowisku. I w tym sensie jej kariera jest przypuszczalnie zjawiskiem jednorazowym, czymś, co w całej historii człowieka pojawia się tylko raz.

Inaczej ma się chyba sprawa grupy, do której mecz piłki nożnej zaliczyliśmy, bo grupa zawodów nie po raz pierwszy zajmuje uprzywilejowane stanowisko w świecie widowisk.

Jest przecież Rzym ze swymi wyścigami rydwanów. Ten typ widowiska też miał karierę jednorazową. Też dosyć niespodziewanie pojawił się w pewnym momencie, żeby zaznać zupełnie niesłychanego powodzenia i zginąć razem z cywilizacją, która go wydała. Pojawiające się w różnych czasach wyścigi nigdy już dokładnie takiego charakteru nie przybrały i nigdy już nie cieszyły się przywilejem pierwszeństwa. W Rzymie natomiast wykazały pewne cechy zasługujące na naszą uwagę. A więc po pierwsze: zawarty w nich pierwiastek walki doprowadził do identyfikowania się całych odłamów ludności z poszczególnymi załogami z powodu ich przynależności do „białych”, „czerwonych”, „zielonych” lub „niebieskich”. W związku z tym niebywale rozwinęło się kibicowanie zespołom, które wystawiały załogi. Wielu mieszkańców Rzymu, jak się dowiadujemy ze źródeł, spędzało czas na komentowaniu wyników, roztrząsaniu zalet i wad swoich faworytów, analizie ich szans na odniesienie zwycięstwa. Ci ludzie nie mogli się doczekać kolejnych zawodów; emocje, jakich zaznawali na trybunach, były im potrzebne do życia. (Patrz Horacy: *Sunt quos curriculo pulver olympicum*.) Uderza wysokość nakładów finansowych. Na terenie całego imperium rzymskiego zaczęto budować „cyrki”, czyli w naszej terminologii stadiony, dostosowane do wyścigów rydwanów. Te, które powstały w samym Rzymie, do dziś zdumiewają rozmiarami i przepychem, z jakim je urządzono. *Circus maximus*, cały wyłożony marmurem, mieścił 300 000 osób. Zdaje mi się, że takiego stadionu nasze stulecie się jeszcze nie dorobiło? Także ogólnonarodowy charakter tego widowiska wydaje się znamienny. W stolicy imperium wszystkie stałe „cyrki” miały specjalne łóża dla cesarów i senatorów. Wiemy, że jedni i dru-

dzy z reguły asystowali zawodom, razem z resztą mieszkańców.

Już tylko mimochodem dodam, że z wyścigami rydwanów rywalizowały w Rzymie walki gladiatorów. Teatr nie miał większego znaczenia. W czasach republiki jego rozwój bywał celowo hamowany. Za cesarstwa było już, by tak rzec, za późno. Konkurencja, jaką miał wtedy, była już dla niego nie do pokonania. Natomiast wielkim wzięciem cieszyły się widowiska, które w naszej korespondencji zgodziliśmy się nazywać narracyjnymi.

A więc mnóstwo podobieństw pomiędzy tamtym a dzisiejszym światem widowisk.

Czyżby to prowadziło do wniosku, że świat widowisk miewa swoje typowości? Właściwe poszczególnym epokom?

Myślę, że tak. Różnice są wprawdzie zbyt duże, by można było budować systematykę wyczerpującą wszystkie znane nam możliwości, pewne jest jednak występowanie skłonności, które się przejawiają i w doborze, i w hierarchii widowisk jakiegoś czasu.

LIST LXIX

Każda wypowiedź na temat pochodzenia widowisk wymaga erudycji, której mi brak. Stwierdzając to muszę równie stanowczo oświadczyć, że bez zajęcia stanowiska w tej sprawie nic ważnego o świecie widowisk powiedzieć nie można. Nie pozostaje mi więc nic innego, jak przedstawić Pani swój pogląd. (Bo oczywiście mam w tej sprawie swój pogląd.) Dla porządku zaznaczam jednak, że czynię to w stanie ducha, w jakim pewno zając tresowany przez Durowa strzelał z armaty.

1° Skłonny jestem wierzyć tym, którzy twierdzą, że wszystkie najbardziej dziś rozpowszechnione widowiska wywodzą się z jakichś praktyk magicznych, czasem prastarych. Wielu

sądzi, że tyczy to również piłki nożnej, która jakoby w bardzo odległych czasach miała być symboliczną walką o słońce.

2° W typowych obyczajach zbiorowości plemiennej można łatwo wyróżnić elementy rozmaitych widowisk znanych dziś, inaczej jednak zastosowanych. Są one, by tak rzec, wmontowane w pewne większe całości o znaczeniu magiczno-politycznym. Fachowiec pewno wzdrygnie się na moją terminologię, więc zaraz podaję przykład. W trakcie uroczystości inicjacyjnych, tak znamiennych dla życia plemienia, z reguły odbywają się rozmaite zawody (np. biegi). Nie są one jednak urządzone — o ile wiem — poza tym. Nie mają samoistnego życia, są częścią składową, i to częścią nie nadającą się do wyodrębnienia.

3° W rozwoju społeczeństwa nadchodzi moment, w którym takie wyodrębnienie staje się możliwe. Nazywam je emancypacją widowiska. Jest to proces, który czasami trwa długo i miewa stany pośrednie.

4° Emancypacja nie musi obejmować od razu wszystkich zjawisk jednego rodzaju; jedne już odrywają się od swego magicznego podłoża, są „wolne”, a obok nich długo jeszcze funkcjonuje typ dawniejszy, „związany”.

5° O zakończeniu emancypacji można mówić wtedy, kiedy nowo powstałe widowisko już wcale nie potrzebuje związków z praktykami magicznymi, by móc wywołać podziw publiczności.

Analizowanie tego procesu na przykładach może być czasami bardzo łatwe, kiedy indziej niezmiernie trudne, np. wtedy, kiedy nam brak pewności, czy mamy do czynienia z jednym, czy z dwoma kolejnymi cyklami. O jeden taki kłopotliwy przykład potrąciliśmy już w naszej korespondencji.

Rzym upada, teatr rzymski zostaje zniszczony. Budynki popadają w ruinę, zespoły ulegają rozproszению, od pewnego momentu nikt już więcej nie urządza przedstawień teatralnych. W średniowieczu teatr chrześcijański powstaje od nowa, wyłania się z liturgii wielkanocnej. Wspomnienia starożytnego teatru nie wywierają na to żadnego wpływu. Ludzie średniowiecza mają niejasne pojęcie o teatrze starożytnym; jeśli w ogóle o nim słyszeli, nie bardzo wiedzą, czym właściwie był.

Natomiast ze wszech miar godny uwagi jest fakt, że obok kościoła, nieraz w jego najbliższym sąsiedztwie, grasuje wtedy lud wesółków i pielęgnuje granie kogoś innego; bez przerwy — być może — od czasów starożytnych. Czy mnich, który jako pierwszy wpadł na ryzykowny pomysł odegrania Trzech Marii idących do grobu, mógł się kierować przykładem tych specjalistów? Innymi słowy: czy w dziejach Europy mieliśmy jedną emancypację teatru, tylko niezmiernie rozciągniętą w czasie, czy dwie?

Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie. Nie umiem też zająć stanowiska wobec poglądu, który zakłada istnienie podświadomości zbiorowej. Zwolennicy tego poglądu twierdzą, że rozwijając z taką siłą grę w piłkę, ludzkość odtworzyła jedynie prastary obrzęd magiczny, nie zdając sobie z tego sprawy.

Powtarzam, że ani wobec tego poglądu, ani wobec paru innych nie umiem zająć stanowiska.

Jednej rzeczy chciałbym tylko stanowczo bronić, a od drugiej równie stanowczo się odciąć.

Bronić pragnę tezy, która głosi, że widowisko najpierw jest częścią jakiejś wyższej całości, a dopiero potem się usamodzielnia. Potwierdzenie tego znajdzie Pani bez trudu w czasach niezbyt odległych. W XVI wieku odbywa się w Europie mnóstwo przedstawień teatralnych. Ale tylko w niektórych krajach są one przejawem całkowicie wyodrębnionej działalności specjalistów, którzy nie są obowiązani do podtrzymywania stałych związków z innymi dziedzinami życia. Częściej bywa tak, że specjaliści są, ale przykładają się tylko swoją działalnością do pielęgnowania jakiejś wyższej całości, jak np. teatr dworski do głoszenia sławy i chwały panującego, czemu oddaje się wspólnie z innymi dworzanami: kapelanami, szambelanami, kuchmistrzami, wypełniając swoimi występami część dnia, który ma tyle innych jeszcze punktów programu (nabożeństwo, polowanie, uczta, bal). A przecież ma Pani jeszcze w XVI wieku przedstawienie o treści religijnej, wmontowane w pobożne praktyki roku kościelnego. Ma Pani teatr szkolny wmontowany w proces wychowawczy. Są w tym stuleciu zapusty i zwyczaj odgrywania scenek farsowych w środowisku

mieszczańskim; a więc znów część obyczaju, który stosuje się do swojego kalendarza. Wszystko to jest w XVI wieku równie oczywiste, jak w naszych czasach istnienie samodzielnych przedsięwzięć, które się trudnią wyłącznie daniem przedstawień teatralnych i czynią to okrągły rok, z jedną jedyną przerwą na urlop.

Być może telewizja, taka jaka u nas jest, daje pewne pojęcie o sytuacji widowiska sprzed emancypacji. Bo u nas są wprowadzanie i filmy w TV, i specjalne przedstawienia teatru TV, ale to wszystko jest wmontowane w program (a raczej w programy, bo mamy dwa) stanowiące pewną, jak się poprzednio wyraziłem, wyższą całość, o wielorakich zadaniach i wielorakich funkcjach.

LIST LXX

Pisze Pani, że w rozpędzie zapomniałem napisać, od czego się odcinam.

Wobec tego wyjaśniam, że chciałem się odciąć od mniemania, jakoby każda wysoka cywilizacja musiała wytworzyć cały komplet widowisk — by tak rzec — podstawowych.

Zgadzam się z tym, że wszystkie znane nam cywilizacje mają pewien zasób widowisk lepiej czy gorzej wyemancypowanych. (Jeśli się Pani zgadza na stosowanie tego pojęcia.) Nie sądzę jednak, żeby za każdym razem musiały się pojawiać widowiska wszystkich trzech grup, jakie na początku naszej korespondencji rozróżnił. Egipt miał bardzo wysoką cywilizację i rozwinięty świat widowisk, a teatru ani pokrewnych mu widowisk nie wytworzył.

Są artykuły o teatrze starożytnego Egiptu. Jest specjalista, który nawet książki na ten temat ogłosił, i to dobrze przyjęte w czasopiśmie naukowych. Myślę jednak, że powinna Pani zachować wobec jego dzieł daleko posuniętą rezerwę. Autor ten bez wątpienia dobrze się zna na Egipcach, gorzej natomiast

na teatrze. I w ogóle nie zdaje się mieć jasnego poglądu na fenomen widowiska, na jego granice. Wszystkie zebrane przez niego teksty, jak również wszystkie wiadomości o tym, co uważa za przedstawienie teatralne, dotyczą bez wątpienia obrzędów religijnych. A więc z takim pojmowaniem teatru, a nawet szerzej biorąc, z takim pojmowaniem widowiska, jakie sobie w naszej korespondencji wytworzyliśmy, pogodzić się nie dadzą.

Moim zdaniem ani Egipt nie wytworzył teatru, ani cywilizacje starożytnej Ameryki go nie miały.

Widzę tylko trzy punkty, w których teatr pojawia się — być może — samoistnie. To znaczy: w każdym z tych trzech punktów niezależnie od tego, co się działo w pozostałych.

Grecja, Indie, Chiny. Te trzy kraje знаły przedstawienia teatralne już w bardzo odległych czasach.

Wysoko wykwalifikowani badacze zastanawiają się nad tym, czy aby teatr chiński nie powstał pod wpływem Indii. (Są poszlaki!) Roztrząsa się również kwestię powstania teatru w Indiach, czy tu nie mamy przypadkiem do czynienia z wpływem greckim. Gdyby na oba pytania udzielono kiedyś odpowiedzi twierdzących, trzeba by przyjąć, że teatr na całym świecie miał tylko jedną ojczyznę i rozprzestrzenił się stopniowo z Grecji na wschód.

Dziś, o ile wiem, nikt nie jest w stanie tego udowodnić. Można udowodnić, że w krajach, które sąsiadują z Chinami, teatr powstał pod wpływem chińskim. Taki jest chyba w tej chwili pogląd panujący. (I tyczy nawet Japonii.)

Co do reszty sprawa jest niejasna. Możliwe, że w kilku punktach naszej planety ludzie odkrywali fenomen postaci teatralnej i przedstawienia teatralnego nawzajem o sobie nie wiedząc.

Nie możemy odrzucić przypuszczenia, że pojawiły się tam po prostu te czynniki, które są potrzebne teatrowi do istnienia.

Byłoby to jednak we wszystkich wypadkach wydarzenie o charakterze wyjątkowym, rzadkie, niezwykle.

We wszystkich byłby to również produkt procesu, który proponuję nazywać emancypacją widowiska.

LIST LXXI

Pyta Pani, dlaczego takie znaczenie przypisuję procesowi, który nazwałem emancypacją.

To bardzo proste. Za każdą emancypację trzeba płacić. I widowiska też płacą zrywając naturalny związek ze światem wartości, jaki miały przed swoim całkowitym usamodzielnieniem.

Pamięta Pani, jak powstaje w średniowieczu teatr chrześcijański. Zamiast — jak zwykle — odczytać wiernym ten fragment Ewangelii, który mówi o nawiedzeniu Grobu Pańskiego przez Trzy Marie, a potem także przez apostołów, mnisi odgrywają to wydarzenie. Jeden jest aniołem i udziela odpowiedzi u Grobu. Inni przybywają na to miejsce jako Trzy Marie. Jeszcze inni jako apostołowie. Nie zmienia się miejsca, wszystko odbywa się w katedrze, tak jak przedtem, gdy się jeszcze ten fragment Ewangelii czytało. Nie odstępuje się od języka liturgicznego — tekst jest recytowany po łacinie tak jak cała msza — a do relacji ewangelisty nie dodaje się ani słowa. Strój też nie jest zmieniony, jedynie jego zastosowanie troszeczkę inne. Wszystko się dzieje w obrębie nabożeństwa, którego doniosłość i świętość jest powszechnie aprobowana. Dlatego też gotów jestem mówić o naturalnym związku nowo powstającego widowiska ze światem wartości. „Naturalny” znaczy tutaj „wynikający z powszechnie uznanego porządku rzeczy”. Czyli: „nie wymagający oddzielnego uzasadnienia”.

Po upływie stuleci chrześcijanie ściągają na widowisko, które ma ten sam temat, ale jest już z obrzędu wyodrębnione. Rzecz dzieje się już poza kościołem, tekst jest od nowa napisany, i to napisany w języku ludu (a więc nie po łacinie), aktorzy są ludźmi świeckimi.

To widowisko miewa zaciętych przeciwników wśród samych chrześcijan. Trzeba specjalnych argumentów, i to argumentów zwycięskich, by się mogło utrzymać przy życiu. Kiedy skuteczność tych argumentów słabnie, pobożny teatr średniowiecza zamiera, likwidowany na ogół przez sam Kościół. Pozostają po nim przeżytki. (Albo ślady w ogniach dalszej ewolucji tam, gdzie do ewolucji doszło.)

Otóż nie wiadomo mi o widowisku, które by się w podobnej sytuacji nie znalazło. Wszystkie, o których wiem, stawały się przedmiotem ataków, gdy tylko traciły związek ze swym dawniejszym podłożem. A jeśli się utrzymują przy życiu, to dlatego, że ataki są równoważone przez wystarczająco skuteczną obronę. Obrona miewa charakter dwojaki. Albo siła widowiska wystarcza do poskromienia wrogów; wtedy wystarcza dorobić do powodzenia i siły jakieś argumenty natury moralnej. Albo też samo widowisko osiąga taki poziom, wobec którego przeciwnik kapituluje. Najciekawszy chyba przykład drugiego rodzaju: teatr XVII wieku we Francji. Powszechnie wiadomo, że został on gwałtownie zaatakowany przez Kościół, gdy już jasne się stało, że wyrasta na samoistną siłę społeczną. Bardzo słusznie się mówi, że autorytet Ludwika XIV mocno zawążył wtedy na obronie teatru. Rzadziej pamięta się o dwóch innych rzeczach: że Kościół wycofał się wkrótce z dążeń do całkowitego unicestwienia teatru, a Ludwik XIV m ó g ł bronić teatru wobec przemian, jakie w samym teatrze zachodziły.

Proszę popatrzeć. Komedia Moliera bawi, jak przed nią bawiła farsa, ale nie wyrzeka się w wyśmiewaniu ludzi kryteriów etycznych (o które farsa nie dbała, bo to nie jej rzecz). Publiczność nabiera gustu do takiej zabawy. Jednocześnie pojawia się zaciekawienie dla tragizmu i poszanowanie tragizmu. A więc skutecznie wprzega się teatr w roztrząsanie rzeczy ostatecznych.

Teatr ten ma różne korzenie, niektóre sięgają zabaw jarmarcznych i stamtąd czerpią życiodajne soki. Wszystko szlachetnie jednak w zetknięciu z kulturą paryskiego dworu, z jego finezją (i ciekawością świata).

W historii teatru jest to piękny moment. Jak na dłoni widać dorastanie teatru do zadań, które przedtem stawiano jedynie poezji.

Otóż wszystko to jest dziełem jednego pokolenia. We Francji właśnie to pokolenie przywróciło teatrowi związek ze światem wartości wysokich, co w sposób oczywisty wpłynęło na zmianę stosunków. Odtąd już tylko protestanci zamykali teatry. (Przy czym najdłużej upierali się kalwini w Genewie.) Kościół katolicki tak całkiem się swojej podejrzliwości wobec teatru nigdy nie wyrzekł. Ale nie wrócił już więcej do działań o charakterze eksterminacyjnym.

Do tych uwag chciałbym na wszelki wypadek jeszcze coś dodać.

Zaproponowałem Pani przed chwilą rozróżnienie argumentów skutecznych przez to, że znajdują pokrycie w rzeczywistości, i takich, które się jedynie do powodzenia i siły dorabia. Otóż pragnę podkreślić, że przywiązuję do tego rozróżnienia wielką wagę. Nie znam wypadku, w którym widowisko, choćby nie wiem jak silne, obywało się bez uzasadnienia natury moralnej. Uzasadnienie to może być skłonec byle jak, bez żadnej troski o powagę argumentów, i głoszone półgębkiem, jakby dla wypełnienia obowiązku, ale jest zawsze. To znaczy we wszystkich przykładach, jakie potrafię wyliczyć.

LIST LXXII

Nie napisałem ani w poprzednim liście, ani w żadnym innym, że widowiska po zerwaniu naturalnych związków ze światem wartości nie mogą już mieć żadnych innych i tylko się im takowe przypisuje.

To nieporozumienie pojawiło się już w początku naszej korespondencji. Wtedy wyjaśniałem je mimochodem, bo też i nie miało szczególnego znaczenia. W tej chwili jest to kwes-

tia pierwszoplanowa, więc spróbuję przedstawić mój pogląd wyczerpująco.

Otóż w całości proces historyczny wygląda tak: widowisko wyodrębnia się z jakiejś wyższej całości; przez to zrywa naturalne związki, jakie je łączyły ze światem wartości; odtąd żyje w stanie zagrożenia (i to jest nieuniknione); może jednak nawiązać nowe związki ze światem wartości i z reguły to czyni, jeśli doznaje przyływu żywotności. Tak właśnie widzę problem teatru francuskiego w XVII wieku.

Uwaga: te nowe związki mogą być silne i mogą połączyć widowisko ze światem wartości wysokich, ale są z natury rzeczy nietrwałe. Wedle mojej obserwacji bywają dziełem jednego pokolenia. Następne pokolenie nie może ich po prostu przejąć. Jeśli je ceni, musi wytworzyć nowe, od nowa.

Jeżeli tego nie dokona, prestiż widowiska spadnie, a więc może się również obniżyć jego miejsce w hierarchii widowisk.

Innymi słowy: po zakończeniu procesu emancypacji widowisko musi nieustannie pokonywać stan zagrożenia. Nieustannie, ponieważ nie może tego uczynić raz na zawsze. A „pokonywać” znaczy w tym wypadku dowodzić, że nie zagraża wartościom, które są powszechnie uznawane i szanowane, a może nawet ma własne związki z tymi wartościami.

Mechanizm tego dowodzenia jest tak skomplikowany, że nie powinna Pani ode mnie żądać kompletnej analizy.

Napisałem już, że w pojawianiu się związków z wartościami widzę przejaw żywotności tkwiącej w samym widowisku. Myślę, że jest to czynnik wielkiej wagi, choć nieraz trzeba się faktom dobrze przyjrzeć, żeby to stwierdzić.

LIST LXXIII

Dziękuję za list, bardzo dla mnie ważny.

Myślę, że pozytywizm wiele dał humanistyce. I za wiele rzeczy powinniśmy być wdzięczni pozytywistom. Przecież w wie-

lu wypadkach oni dopiero ukrócili paplanie o sztuce na korzyść analizy.

Trzeba jednak przyznać, że ograniczenia, jakie próbowali humaniści narzucić, okazały się w końcu nie do przyjęcia. Gdybyśmy nadal mieli się do ich wskazań stosować, samo słowo „wartości” musielibyśmy z naszego słownika wykreślić. Fenomenologowie dowiedli, że pod tym względem powściągliwość pozytywistów szła za daleko. Nie ma powodu pozostawiania wartości do wyłącznego użytku filozofii. (Od której pozytywści słusznie naukę oddzielali.) Można je badać naukowo, a w wielu wypadkach trzeba to czynić.

Z nauką o widowiskach właśnie tak jest. Gdyby wyłączyć z niej pojęcie wartości, niewiele można by zwojować. Przede wszystkim, jak słusznie Pani zauważa, przedmiot badań miałby zbyt płynne granice, żeby go można skutecznie wyodrębnić. Jeśli dla kogoś pochód pierwszomajowy będzie zjawiskiem tej samej natury co mecz, cyrk, teatr, systematyka będzie oczywiście możliwa, da jednak wyniki błędne i chyba społecznie szkodliwe.

Wedle mojego przekonania jedną z pierwszych rzeczy, które badacza widowisk obowiązują, jest wyłączenie z pola badawczego tych przejawów życia zbiorowego, które mają naturalny związek ze światem wartości. Nawet te zjawiska, w których wykrywamy celowe wytwarzanie układu „S”, muszą pozostać poza pojęciem widowiska, jeśli ich celem nie jest wywołanie podziwu.

To znaczy: jeśli ich naczelny cel jest inny i ma z natury swojej ścisły związek ze światem wartości. Z natury swojej, a więc nie taki, o jakim mówiliśmy w naszych ostatnich listach, specjalnie mu nadawany przez każde pokolenie od nowa. Procesja Bożego Ciała tam, gdzie tłum wierzy w wyrażane przez nią prawdy wiary, ma w mojej terminologii naturalny związek ze światem wartości, stara się wzbudzić przeżycie religijne i rzeczywiście takie przeżycie wywołuje. I dopiero tam, gdzie procesje nadal się urządzają, choć ogół traci wiarę, można — i trzeba! — mówić o przesuwaniu się tej procesji ze strefy obrzędów religijnych w stronę widowiska. Kto tej różnicy nie chce uznać i upiera się, że w obu wypadkach mamy do

czynienia ze zjawiskiem tego samego rodzaju, pełniącym te same funkcje społeczne, tej samej wagi, zamyka sobie dostęp do poznania pewnego wycinka społecznej rzeczywistości. Myślę, że ma to zawsze zgubne następstwa. Owocne badanie widowisk wymaga ustawicznego analizowania ich właściwości, a te bywają różne w zależności od celu, jaki ludzie swoim czynnościom stawiają. Kto nie rozróżnia celów, nie nauczy się rozróżniać właściwości.

Rozpisałem się, a chodziło o rzecz stosunkowo prostą. O to mianowicie, że badanie świata widowisk pozwala rozróżniać w rozwoju kultury zjawiska uwodzące swym podobieństwem. Owocne to jednak będzie pod warunkiem, że badania będą prowadzone metodycznie i będą obejmowały pojęcie wartości.

LIST LXXIV

Słusznie się Pani domaga, żeby przypomnieć zjawiska, które się stają lepiej rozpoznawalne dzięki badaniu świata widowisk jako pewnej całości.

Nie jest to trudne, bo najważniejsze są dwa.

1. Emancypacja, czyli wyodrębnianie się widowiska z innych przejawów życia zbiorowego, tworzących jakąś wyższą całość.

2. Hierarchizacja, czyli zajmowanie wyższych lub niższych miejsc w upodobaniach jakiejś zbiorowości.

O pierwszym wiemy, że dokonuje się rzadko. Powstanie zupełnie nowego widowiska jest zjawiskiem rzadkim w historii. Częściej dokonuje się przesuwanie jakichś innych zjawisk w pobliże widowiska. Czytałem niedawno temu doskonały artykuł o losach pochodzenia pierwszomajowego w kraju, w którym zwyciężyła lewica. Z artykułu pełnego erudycji wynikało jasno, że ze zbiorowego protestu o bardzo szlachetnym, ofiarnym charakterze, pochod ten po zdobyciu władzy przez lewicę przekształcał się w manifestację siły, coraz bardziej nasyconą

konformizmem; w sposób oczywisty towarzyszył temu procesowi rozrost typowych właściwości widowiska. Myślę jednak, że nawet w tej drugiej fazie do całkowitej przemiany nie doszło. Jest to w dalszym ciągu pewien świecki obrzęd polityczny, choć zgadzam się, że dziś o wiele podobniejszy do widowiska niż kiedyś.

Doszło w XX wieku do przemiany, o której była mowa w naszej korespondencji; piłka nożna z zabawy przemieniła się w widowisko. W nowe widowisko. Muszę jednak dodać, że wedle terminologii, na którą się Pani zgodziła, ludzkości przybyła w ten sposób tylko nowa odmiana. Typ (gry o zwycięstwo) był od dawna i dobrze znany. Bo też i nowe typy widowisk pojawiają się o wiele rzadziej niż odmiany. A już powstanie nowej grupy widowisk można by chyba porównać z pojawieniem się nowej gwiazdy. Tego się nie da zaobserwować gołym okiem.

Równie rzadko zdarza się zagłada jakiegoś widowiska. Kiedy zanikły wyścigi rydwanów, ulubione widowisko Rzymian, typ zwany wyścigami stał się uboższy o pewną odmianę, ale zupełnie z aktywności człowieka nie zniknął, jest uprawiany w innych odmianach do dziś.

Można się z tym zgodzić, że różna bywa żywotność poszczególnych widowisk w zależności od ich rodzaju. Teatr lalek ma odporność szczupaka, może go Pani bić młotkiem po głowie, jeszcze się będzie ruszał. O balecie wszyscy wiemy, jak jest delikatny. A jednak w Europie balet też przetrwał dwie wojny światowe i związane z nimi masakry. (Nie tracąc w dodatku nic ze swojej technicznej doskonałości.)

Konkurencja, jaką wywołuje powstanie nowej odmiany, może mieć ogromny wpływ na losy dawniejszych. Nie musi jednak prowadzić do ich zagłady. Pamięta Pani, jak powszechne było przekonanie o nieuniknionej śmierci teatru, gdy powstał film dźwiękowy? Było to dawno temu, a teatr jakoś do dziś żyje. Potem mówiło się o niechybnej śmierci kina, kiedy wynaleziono telewizję. A tymczasem dziś mamy obok siebie i teatr, i kino, i telewizję. Sądzę, że to sytuacja typowa. Raz wytworzone widowisko nie umiera tak łatwo.

LIST LXXV

Chyba można tak sprawę postawić. A w każdym razie można znaleźć przykłady na poparcie proponowanego przez Panią rozróżnienia.

Walki gladiatorów zostają wytepione, zanim jeszcze upadnie Rzym, a razem z Rzymem jego cywilizacja. Ledwie się Kościół stanie siłą społeczną, wypowie wojnę tej niegodnej rozrywce. Szerzące się szybko chrześcijaństwo poprze wysiłki Kościoła. A więc w tym wypadku można mówić o wpływie wybitnych jednostek i grup na charakter świata widowisk.

Ale w innych wypadkach walka z jakimiś widowiskami, choć słuszna i podejmowana w imię najszlachetniejszych pobudek, może się okazać nieskuteczna. I to też potrafimy udokumentować przykładami czerpanymi z różnych epok. Niezmiernie ciekawa wydaje się np. walka Kościoła z turniejem rycerskim. Jeśli średniowiecze miało swoje naczelne widowisko (w naszym rozumieniu), był nim turniej, ściągający olbrzymie tłumy na widownię, rozgrywany wśród wybuchów namiętności, obdarzony prestiżem, jaki niewiele widowisk zdobyło sobie w historii świata. Znamy ewolucję przebytą przez turniej średniowieczny. W swoich wcześniejszych stadiach był on walką zbiorową, czy może lepiej: gromadną, prowadzoną wedle dość ogólnikowych zasad. Z czasem doszło do wypręparowania czystej postaci turnieju, już wyraźnie odróżnionego od zwykłej walki, a nad upodobaniem do gromadnych utarczek zdecydowanie zwyciężył gust do pojedynku. Taki konny pojedynek dwóch rycerzy stał się jednym z najbardziej wyrazistych wspomnień epoki.

Otóż nie wszyscy pamiętają, że Kościół przez cały czas usiłował doprowadzić do likwidacji turniejów, i to dokładnie z tego samego powodu, jaki mu przyświecał w konflikcie z gladiatorami. Turnieje rycerskie pochłaniały mnóstwo ofiar. W oczach

Kościół — nawet wtedy, gdy zabicie przeciwnika nie było zamierzone — należało mówić o zabójstwie, dokonany świadomie, w okolicznościach poniżających człowieka, bo w walce o sławę, nie o zbawienie duszy, na oczach szalejącej z zachwytu gawiedzi. Rzecz znamienita: nie tylko zabójcę Kościół potępiał w takim wypadku, ale i zabitego! (Wiedział przecież, na co się naraża.) W myśl przepisów śmiertelnej ofierze turnieju należało odmówić katolickiego pogrzebu.

I nic nie pomogło. Mimo wezwań, wciąż ponawianych, pomimo grózb i kar, turnieje trwały przez całe wieki, rozgrywane w obecności królów, ba, z udziałem królów. Zwrot „wejść w szranki” do dziś funkcjonuje w naszym języku potocznym, i to w szlachetnym odcieniu znaczeniowym. Ale bo też wchodził w szranki nawet św. Ludwik! Nie dziwota, że nigdy nie udało się ich ludom Europy obrzydzić. Dzisiejszy Europejczyk na ogół zgodzi się z tym, że ludzie nie powinni ginąć w takich okolicznościach ani tak łatwo wystawiać swe go życia na szwank. Ale nie zgodzi się na porównanie turnieju rycerskiego z walką gladiatorów. I nadal będzie się w turnieju dopatrywał pierwiastka szlachetności, skoro to była walka dobrowolna, wymagająca publicznych dowodów męstwa składanych przez ludzi o równych prawach, usytuowanych w najwyższych rejonach drabiny społecznej. Przypuszczam, że dzisiejszy widz chętnie by sobie popatrzał na takie bezinteresowne, publiczne dowody męstwa swoich przywódców, i że to waży na jego opinii.

A wreszcie nie to najważniejsze, lecz to, że mimo słuszności argumentów i mimo siły, jaką rozporządzał, Kościół nie był w stanie tego widowiska zwalczyć. A tym razem nie walczył przecież z wrogą sobie cywilizacją. To, co się dzisiaj nazywa etosem rycerskim, wzrosło w świecie chrześcijańskim i było bezspornie chrześcijańskie z ducha. Jeszcze inaczej: średnio-wieczne rycerstwo bez chrześcijaństwa nie da się pomyśleć. A więc można tu mówić o konflikcie wewnętrznym, w obrębie zbiorowości, która uznaje tę samą hierarchię wartości, a swoje uznanie manifestuje czynnie, namiętnie.

A więc musiała tkwić w tym widowisku jakaś wielka, tajemnicza siła narażająca nie tylko jednostki, ale i całe środowiska

na konflikt sumienia, i to konflikt aż tak ostry. Póki trwało średniowiecze, póty urządzano turnieje. A kiedy przeminęło, pojawił się w powieści Cervantesa błędny rycerz, który się nie może pogodzić z zanikiem rycerstwa, staje się przez to śmieszny, ale przez swoją śmieszność zyskuje sympatię czytelników. Turniej umiera. Ale umiera pięknie, odprowadzony w przeszłość życzliwym spojrzeniem nowożytnego świata.

Co wynika z tego przykładu? Chyba wniosek, że bywają w historii widowiska, których siły nic nie jest w stanie narużyć, mimo że od początku do końca pozostają w konflikcie z najwyższymi autorytetami moralnymi, uznawanymi także przez twórców tych widowisk. Takie widowiska giną wcale nie w wyniku jakichś powziętych przeciwko nim działań (jak to było z walkami gladiatorów), ale w wyniku załamania się całego systemu społecznego.

LIST LXXVI

Widzę, że słów „cywilizacja” i „kultura” używamy oboje w tym samym znaczeniu. A ponieważ jest to znaczenie powszechnie stosowane w naszych krajach, możemy sobie darować uzgadnianie definicji.

Co stwierdziwszy, potwierdzam Pani przypuszczenia.

Kształtowanie się świata widowisk dokonuje się moim zdaniem pod wpływem dwojakich czynników: wewnętrznych, właściwych jedynie widowiskom, i zewnętrznych. (Zewnętrznych w stosunku do widowisk.)

Natomiast zagłada, zagłada całego świata widowisk, to zawsze wynik upadku cywilizacji, która ów świat wydała. A więc tu zawsze mamy do czynienia z naporem sił zewnętrznych.

Dla porządku wyjaśniam, że o zagładzie godzę się mówić wtedy, kiedy zanikają ulubione widowiska całej epoki, do chwili katastrofy rozszerzające swój zasięg terytorialny —

a więc uprawiane nie tylko w miejscu swoich narodzin — i powszechnie cenione. Chyba nie potrzebuję dodawać, że takiemu kataklizmowi towarzyszy zwykle załamanie hierarchii, która panowała w świecie widowisk. Gdy Rzym pada łupem barbarzyńców, wyścigi rydwanów odchodzą w przeszłość, bo najeźdźców nie interesują, a miejscowa ludność po prostu nie może sobie na nie pozwolić. Zanim to jednak nastąpi, sam Rzym wyrzeknie się drugiego ukochanego widowiska, to znaczy walk gladiatorów. Te, jak stwierdziliśmy, zanikły pod wpływem nauk Kościoła, który traktował je jako uwłaczające ludzkiej godności. Na gruzach rzymskiego powstał nowy świat widowisk, średniowieczny, ukształtowany przez inne okoliczności, inne gusty, inne pojęcia.

Póki jakaś cywilizacja trwa, o zmianach tak głęboko sięgających nie może być mowy. Ani żadna grupa widowisk jej nie ubędzie, ani nawet nie powinno jej zabraknąć żadnego typu widowisk uprawianych przez dłuższy czas.

Mimo to ruch w obrębie świata widowisk jest regułą, także w chwilach największego powodzenia jakiejś cywilizacji. Po pierwsze: przybywają nowe odmiany. A po drugie: awanse i degradacje w hierarchii mogą się dokonywać bez całkowitego załamania porządku, jaki panował przedtem.

Czy wynika z tego, że świat widowisk, póki nie zazna katastrofy, będzie liczył coraz więcej odmian? A pośród wzrastającej obfitości zamiast skreślać z listy jakieś widowisko, będzie tylko zmieniał jego lokatę? Myślę, że tak. Multiplikacja odmian — nie typów! — wydaje mi się zjawiskiem znamienym dla cywilizacji, która nie zaznała katastrofy. (A więc ani nie zostaje zburzona, ani nie wchodzi w stadium schyłku.) Nie widzę przykładu, który by temu przeczył. Także twierdzenie, że w obrębie starego świata widowisk może się uformować nowa hierarchia, wydaje mi się uzasadnione z uwagi na przykłady, jakimi rozporządzamy. W tym wypadku ruch ogarnia i typy, i nawet całe grupy widowisk, choć nowa bywa jedynie odmiana, która przez swój raptowny rozwój całkowicie zmienia dotychczasowy porządek rzeczy.

W całości proces ten jest mało przejrzysty. Za wiele czynników, by można się wyznać w tym, jak funkcjonują. To tylko

oczywiste, że zaczynają funkcjonować pod wpływem dwoj-
kich przyczyn: wewnętrznych i zewnętrznych w stosunku do
świata widowisk.

Ważmy przykład wielkiej przemiany, która się dokonała na
naszych oczach w czasie wielkiego kryzysu. Mam na myśli
kryzys lat 1929–1932. Przed chwilą załamania gospodarczego
widzę w moich wspomnieniach kino nieme z właściwą mu
obyczajowością; nienumerowane krzesła, lepsze miejsca brane
szturmem, żywiołowe reakcje publiczności. Swojsko, beztro-
sko, ale duszno i — przepraszam Panią — trochę śmierdzi.
Z teatrem to kino w hierarchii widowisk jeszcze konkurować
nie może. Widowiska sportowe mają już za sobą wznowienie
olimpiady, czynnik zdecydowanie je nobilitujący. Ale i one są
jeszcze na dorobku. Po zakończeniu kryzysu jakież zmiany! Ze
wszystkich kin naszego miasta już tylko jedno zachowa wów-
czas charakter plebejski. Inne wraz z aparaturą dźwiękową na
gwałt starają się nabyć poloru na przyjęcie nowych gości.
Elegancka publiczność tłumnie zaludnia lepsze miejsca spy-
chając biedaków przed ekran. Fakt, że aktor filmowy przemó-
wił, przyczynił się do wytworzenia nowego aktorstwa, co mia-
ło lawinowe następstwa. Bo choć nie powstał w ten sposób
nowy teatr, powstało widowisko tak kuszące wszystkich, jak
przedtem teatr. Jednocześnie pojawiają się w naszych mias-
tach nowoczesne stadiony; w wielu wypadkach wznoszą je
wybitni architekci. Zaczynają się wielkie nakłady na widowis-
ka sportowe.

Myślę, że mamy tu przykłady obu rodzajów, gdy chodzi
o początek ruchu.

Na przykładzie kina widzimy, jakich zmian dokonuje ewo-
lucja wewnętrzna przez zastosowanie jednego jedyne-
go wynalazku.

W awansie widowiska sportowego lepiej widać oddziaływa-
nie czynników zewnętrznych. Ponowny wzrost dobrobytu
zwiększa kontyngent widzów, którzy na stadionie mogą się
wyżyć. Nowa skłonność mas zostaje dostrzeżona przez dykta-
tury, zainteresowane zdobywaniem władzy nad wyobraźnią
tłumu. Rządy dają pieniądze na budowę stadionów, manifes-
tują swoją życzliwość. Na moim seminarium doktoranckim

studenci stwierdzili, że nowy okres otwiera tu inicjatywa Hitlera, który daje masę pieniędzy na urządzenie olimpiady w Berlinie w 1936 roku i sam ją otwiera, starając się wyciągnąć z tego korzyści propagandowe. Jedni naśladują go, inni czują się zmuszeni do rywalizowania z nim. Wszystkim przybrywa obowiązek, od którego trudno się wymigać.

Teatr znajduje się w nowej sytuacji. Publiczność plebejska opuszcza go definitywnie, idzie na stadion i do kina. Elity społeczne zaludniają jeszcze widownie ze złożonymi sztukateriami, ale w mniejszej liczbie. Koniec teatru popularnego. Przed kryzysem działało u nas jeszcze wiele scen o takim charakterze. Po kryzysie już ich właściwie nie ma, ich sale są często przerabiane na kina. W całej Europie teatrowi lat trzydziestych powodzi się lepiej niż w czasie kryzysu. Jest to już jednak inny teatr. Ma nieporównanie mniejszy zasięg społeczny, co nie pozostaje oczywiście bez wpływu na jego charakter.

Tak — w szkicowej formie — można przedstawić przebieg ewolucji, która doprowadziła do przegrupowania w świecie widowisk. (Bez zrywania ciągłości.)

TEATR W ŚWIECIE WIDOWISK

LIST LXXVII

Bardzo mnie to zobowiązuje, że po latach zechciała Pani na nowo odczytać naszą korespondencję i znajduje ją Pani w dalszym ciągu godną uwagi. Pomimo tylu zmian — dodaje Pani — jakie się dokonują w świecie widowisk.

Prawda, są zmiany. Przecież zaczęliśmy naszą korespondencję na długo przed wypadkami w Brukseli. Nie było jeszcze, a w każdym razie u nas nie było kaset video, gdy zaczęliśmy wymieniać nasze uwagi. Także teatr bardzo się zmienił od czasu, gdy nadałem do Pani mój poprzedni list. Właściwie coraz bardziej oddala się od tego, co w moich listach traktowałem jako najbliższe jego naturze.

Słusznie się Pani domyśla, że nie wpłynęło to na zmianę moich poglądów. A w każdym razie nie nadwerężyło ich w punktach zasadniczych.

Nie wiem tylko, dlaczego naliczyła Pani dziewięć takich punktów. Sam doliczyłem się czternastu. Oto one.

1. Teatr jest, chce czy nie chce, jednym z widowisk.
2. Widowisko to podpatrzony i celowo naśladowany przez człowieka mechanizm przypadku.
3. Element celowości umożliwił penetrację świata widowisk przez artystę; w grupie II (częściowo) i w III widowiska mieszkają znamiona dzieł sztuki.
4. Każde przedstawienie teatralne, chce czy nie chce, ma podwójną przynależność, a więc podlega działaniu dwojakich praw: artyzmu (przez swój związek ze światem sztuki) i widowiska (przez swój związek ze światem widowisk).
5. Najrozmaitsze przejawy życia mają wpływ na charakter przedstawienia teatralnego, ale we wszystkich wypadkach

działają także wewnętrzne prawa świata widowisk obowiązujące we wszystkich krajach i wszystkich okresach.

6. Do konsekwencji, które wynikają z działania praw wewnętrznych, należy wymóg nieustającego usprawiedliwiania własnej egzystencji.

7. Poddany działaniu tak różnorodnych praw, teatr należy do widowisk najpóźniej i najrzadziej pojawiających się w historii; należy także do najwrażliwszych.

8. Różne cechy wyróżniają teatr i sztuki pochodne ze świata widowisk. Najważniejszy jest jednak fenomen postaci teatralnej, bardziej autonomicznej aniżeli postaci w II grupie widowisk. Postać teatralna najdobitniej odróżnia także teatr od innych przejawów arcyzmu, a to przez fazowy charakter swojej natury.

9. Postać teatralna pojawia się tam, gdzie jest aktor, a rozwija się wtedy, gdy aktor działa w warunkach wysokiej kultury przyjaznej kompromisom. Szczególnie płodny okazywał się kompromis między potrzebą wyrazu (wrodzoną aktorowi) a potrzebą refleksji (z którą aktor się godzi).

10. Postać teatralna nie może istnieć bez scenariusza, który pozwala aktorowi odegrać rolę.

11. Teatr nie wytworzył „nadscenariusza”, który by różnice odmian, wywołane przez zjawisko fazowości, ograniczył do rozmaitych interpretacji (jak w muzyce). Mimo to na próbach zachowuje się tak, jakby za każdym razem zmierzał do wytworzenia „nadscenariusza”. Ta zdolność umożliwiła teatrowi drobiazgowo komponowanie treści, o subtelności nie znanej innym widowiskom.

12. Widowiska polegające na ożywieniu postaci teatralnej wytworzyły w swojej historii dwa zasadnicze typy kompozycji; z tych „strumień” ma znamiona znane nam ze sztuki słowa w jej wersji epickiej, podczas gdy „kryształ” wydaje się tworem rdzennie teatralnym i, być może, w ogóle by nie powstał, gdyby nie doszło do pojawienia się widowisk o charakterze artystycznym.

13. Wśród wszystkich widowisk teatr wykazuje największy stopień nieidentyczności pomiędzy światem przedstawiającym, dla wszystkich dostępnym i przenikliwym, a światem

przedstawionym, który jest z natury swojej niedostępny, nieprzenikliwy.

14. Pomimo swej radykalnej fikcyjności i płynności przedstawienie teatralne podlega kształtowaniu i dzięki temu pozwala na odklejanie kształtu od jednego wykonania; pozwala także na powielanie go, a nawet w pewnej mierze na odtwarzanie, czasem jeszcze po upływie stuleci.

Przeczytałem teraz jeszcze raz te wszystkie punkty i widzę, jak się pogłębił rozstęp pomiędzy tymi sformułowaniami a potoczną praktyką i poglądami obiegowymi w tej chwili. Jakbym widział pogłębiającą się szczelinę. Jej szerokość, coraz większa, pozwala mierzyć upływ czasu.

Jeszcze raz dziękuję Pani za list. Nie szedł on wcale pędzej, aniżeli w początkach naszej korespondencji. W tym widzę element trwałości odpornej na upływ czasu.

LIST LXXVIII

Odczytałem kopię mojego poprzedniego czternastopunktowego listu i chętnie przyznaję, że mógł wywołać pewne wątpliwości, przede wszystkim dlatego, że po raz pierwszy wszystkie punkty przez nas dyskutowane zostały ujęte w jeden wykaz. Przy okazji wyszło na jaw, że jedne rzeczy omawialiśmy dokładniej, inne dość pobieżnie. Co do niektórych szczegółów twierdzi Pani, że dotychczas w ogóle poruszane nie były; a w każdym razie nie były tak formułowane. Możliwe. Cokolwiek by o tym powiedzieć, zgadzam się z Panią, że wszystko, co budzi jeszcze bodaj cięń wątpliwości, warto wyjaśniać. Choćby coś było tylko do uzgodnienia.

Pierwsza rzecz, którą Pani podejmuje, ma chyba właśnie taki charakter. To znaczy: prawie na pewno oboje patrzymy na sprawę tak samo, a zatrzymać się nad nią warto dlatego,

że dotychczas niewiele miejsca zajmowała w naszej korespondencji.

Chodzi o sposób rozumienia celowości, o której mowa w punktach 2–3 mego poprzedniego listu.

Gdyby przez celowość rozumieć eliminowanie wszystkiego, co nie jest potrzebne do podtrzymywania życia, artystyczną działalność człowieka należałoby potraktować jako całkowicie bezcelową. A już w szczególności tę jej odmianę, która człowieka pcha do stworzenia dzieła, bo to może mieć raczej sens niż cel, jak słusznie zauważa Guardini. Oto jego własne słowa: „Dzieło sztuki nie ma żadnego celu, ale ma sens, mianowicie ten, ut *sit*, aby było, żeby w nim istota rzeczy i życie wewnętrzne duszy człowieka-artysty znalazły prawdziwą, czystą postać.” Prawdziwość tych słów jest potwierdzona przez historię. Ilekroć sztuce próbuje się przemocą narzucać jakieś inne zadania poza tym jednym jedynym „*ut sit*”, ginie marnie, usycha. A więc w tym rozumieniu jest bezcelowa.

Ale równie prawdziwe jest twierdzenie, że działalność artysty ma charakter celowy, ponieważ polega na szukaniu kształtu nieprzypadkowego, odpowiadającego jakiemuś zamiarowi. Nie ma sztuki bez zamiaru. Jest on nawet w muzyce aleatorycznej, bo trzeba zamierzyć powstanie takiego utworu, w którym współautorem będzie przypadek. Do czego można dodać, że samo igranie z przypadkiem, dziś znamienne, więcej zdaje się mówić o nastroju chwili i potędze ludzkiej ciekawości aniżeli o naturze sztuki. Z natury swojej sztuka jest walką z przypadkiem, domaga się wyboru, kwitnie tam, gdzie udaje się ludziom zgromadzić pewną wiedzę i doświadczenie, gdzie powstaje możliwość korzystania z wiedzy i doświadczenia poprzedników.

Widowisko, które nie zawsze powstaje jako dzieło sztuki, z innych jeszcze powodów ma znamię celowości. I ma je zawsze; co do tego, o ile pamiętam, nigdy nie było między nami żadnych sporów. To się chyba nawet Pani najbardziej podobało w moich propozycjach, że trzeba koniecznie odróżnić układ „S” od widowiska. Układ „S” może powstać przez przypadek i rzeczywiście powstaje. Przykładów pełno w naszym powszednim życiu. Co więcej, pewne właściwości tego

układu okazują się najbardziej wyraziste na przykładzie katastrofy, a więc zjawiska z natury swojej przypadkowego, wynikłego z przypadku. Podczas gdy widowisko wykorzystuje wprawdzie właściwości układu „S”, ale puszczane w ruch jest przez człowieka, który chce wzbudzić podziw swoich bliźnich bądź przez własny występ, bądź przez występ osób, których działalność organizuje. (Bądź wreszcie własny z udziałem innych osób.)

Nie ma pełnej zbieżności pomiędzy rodzajem działania w obu wypadkach. Najogólniejszy zamiar przyświecający tworzeniu widowisk nie jest tak czysty jak w powstawaniu dzieł sztuki; tu nie wystarcza samo „ut sit”. Pamiętam takie zebranie ludzi teatru, podczas którego pewien wybitny reżyser z rozpaczą w głosie tłumaczył ministrowi: „Panie ministrze, my się musimy podobać.” I prawda. Poeta przeświadczony o słuszności tego, co czyni, może napisać wiersz potajemnie i nie pokazawszy go nikomu schować go sobie. Nie musi to być przez to wcale gorszy wiersz, że przez długi czas nikt go nie będzie podziwiał. Turniej, mecz, kabaret, cyrk, teatr zawdzięczają swoje życie ludzkiemu podziwowi. Jest im potrzebny do istnienia.

Mimo to faktem jest, że doszło do powstania widowisk artystycznych. Ekspansja arcyzmu okazała się tak wielka, że sięgnęła i tu, penetrując typy, które my zaliczyliśmy do II (częściowo) i do III grupy. Do penetracji mogło dojść, ponieważ możliwe okazało się kształtowanie. A kiedy doszło, pierwiastek celowego działania jeszcze się spotęgował, gdyż właściwości dzieła sztuki nałożyły się na właściwości widowiska.

Dzieło sztuki, czyli walka z przypadkiem. Dokładniej: wynik walki z przypadkiem osiągnięty dzięki trafnej decyzji. (Nieodzwonnej, nie do wyminięcia.)

Widowisko, czyli walka z przypadkiem stoczona o to, żeby rzecz w ogóle mogła dojść do skutku. W niektórych widowiskach jest to wręcz walka o przeżycie, jak w cyrku, gdzie okoliczność nieprzewidziana może spowodować śmierć na arenie zaraz po rozpoczęciu pokazu.

Teatr nie jest bynajmniej wolny od tego zagrożenia. Śmierć nie jest tu tak częsta jak w cyrku. Natomiast zamieszanie,

które uniemożliwia dalszy bieg przedstawienia, jest czymś nagminnym. Zbiory anegdot teatralnych — a można by z nich ułożyć całą bibliotekę — mówią często o tym. Może nawet najczęściej o tym. I w naszej korespondencji była już mowa o niebezpieczeństwach, które co wieczór czyhają na biednego aktora. Któż je zliczy! Teatr, jak Pani wiadomo, usiłuje się bronić przed nimi bądź przez obmyślanie odpowiednich urządzeń, bądź przez stosowną organizację pracy. Suflowanie, do którego tak chętnie się odwołuje język potoczny, jest specjalnością swoiście teatralną, wytworzoną przez teatr. Także próby w dużej mierze temu służą, żeby wykluczyć przypadkowe zakłócenie gry. Ale jednocześnie temu, żeby w toku wspólnej pracy odszukać ze wszystkich możliwych jeden kształt, najodpowiedniejszy. A więc właśnie obserwacja prób najlepiej pozwala zrozumieć, na czym polega w teatrze to „nałożenie się” celowości nieodłącznej od fenomenu widowiska na celowość nieodłączną od powstawania dzieł sztuki. Przedstawienie teatralne, czyli wynik prób. Próby, czyli walka z przypadkiem prowadzona ze zdwojoną zaciekłością.

Premiera, czyli targowisko próżności — może Pani złośliwie dopowiedzieć. Oczywiście. Od czasu powstania teatru zawodowego jest tak w większej lub mniejszej mierze. Potrzeba wywoływania podziwu tkwi w naturze teatru i jest nawet tak silna, że właściwie nie powinna dopuszczać do powstania wyrazu równie czystego jak w poezji, w malarstwie, a zwłaszcza w muzyce. A jednak zdarza się to od czasu do czasu. A jeśli się zdarza, jest wynikiem realizowania jakiegoś planu i polega na jednoczesnym zwalczeniu dwóch zagrożeń: zakłócenia przebiegu i zwichnięcia zamiaru. Stąd to poczucie wygranej bitwy po każdym udanym przedstawieniu. Jest to, jak Pani doskonale wiadomo, jeden z czarów teatru.

LIST LXXIX

Punkt 4 nie wymaga zdaniem Pani żadnego komentarza.

O punkcie 5 pisze Pani, że do połowy zawiera prawdy oczywiste, bo każdy wie, że „najrozmaitsze przejawy życia mają wpływ na charakter przedstawienia teatralnego”, a od połowy jest sformułowany niezbyt jasno. Z tym, że są „wewnętrzne prawa świata widowisk”, może się Pani zgodzić. W naszej poprzedniej korespondencji analizowaliśmy charakter i działanie tych praw z zastosowaniem pojęć i terminów, które się Pani wydają przydatne. Wszelako ze sformułowań punktu 5 wynikałoby, że działanie tych praw ma wpływ nie tylko na wzrost i upadek poszczególnych widowisk, ale także na charakter poszczególnych przedstawień teatralnych, a o tym dotychczas nie było mowy. Czy aby nie przejęczyłem się w przedstawieniu tej sprawy — pyta Pani.

Myślę, że jest jeszcze gorzej, ponieważ dopuściłem się sformułowania nieprecyzyjnego.

Chodzi mi o to, że gdziekolwiek tworzy się jakaś postać — narysowaną, namalowaną, opisaną, odegraną — jej twórcy odwołują się do naszego doświadczenia życiowego i do naszej wiedzy pozaartystycznej, co jest możliwe dlatego, że sami z jednego i drugiego korzystają. Z tej racji wnikają także w treść przedstawienia teatralnego „najrozmaitsze przejawy życia” toczonego się poza teatrem. I to jest oczywiste.

Mniej oczywisty jest fakt, że bardzo rzadko wnika coś w dzieła sztuki „wprost z życia”. Pani akurat wie o tym doskonale. Wie jeszcze o tym pewna liczba ludzi wystarczająco ze sprawą obytych. Większość nie zdaje sobie z tego sprawy, że dopływ nowości, jeszcze nie krążących w świecie sztuki, dokonuje się właściwie za sprawą jednostek wyjątkowych, a więc bardzo powolnie i na skalę o wiele mniejszą, niż można by przypuścić. Nie wiem, czy Pani zetknęła się z opinią, którą

w tej sprawie sformułował Jean Rostand. (Ten sławny biolog.) Przyglądając się z czystej ciekawości życiu sztuki Rostand zauważył, dzięki swojemu treningowi biologa, że większość dzieł wcale się nie żywi elementami czerpanymi z życia, ale raczej elementami innych dzieł. Niewprawny obserwator pada ofiarą złudzenia, bo potrzebny do ich wytworzenia budulec gdzieś, kiedyś był wchłaniany z zewnątrz i ślady swojego pochodzenia zachował, choć jest już od dawna przetworzony na materię właściwą twórczości artystycznej. Do podtrzymywania twórczości to wystarcza. Ale pełnej żywotności nie daje, bo ta wymaga jeszcze wchłaniania — przynajmniej od czasu do czasu — elementów branych „wprost z życia”, nieprzetworzonych. Rostand zauważył, że i taki proces zachodzi w życiu sztuki, a całość swych obserwacji wyraził w języku swojej specjalności. „Większość żywych organizmów — pisze Jean Rostand — buduje swoje substancje kosztem innych organizmów; podobnie większość artystów wykorzystuje do swoich konstrukcji materiał wypracowany przez innych. Niemniej jednak są i tacy, którzy — jak bakterie autotroficzne — potrafią wykorzystywać bezpośrednio surowe elementy rzeczywistości.”

Rzecz godna uwagi, że nawet zawodowi krytycy nie mają nieraz sprawy tak gruntownie przemyślanej jak ten biolog, a w efekcie potrafią się spierać, czasami zapalczywie, o problemy pozorne, np. o to, czy sztuka powinna czy nie powinna czerpać z życia. W rzeczywistości czerpie rzadko, najczęściej posługuje się elementami już przetworzonymi, niezależnie od tego, czy jest to zgodne z jej aktualnymi aspiracjami. W ogóle jednak czerpać musi, gdyż całkowite odcięcie od rzeczywistości pozaateatralnej oznaczałoby koniec teatru.

Na tym, jak sądzę, można by skończyć komentarz do pierwszej części punktu 5. Komentarz do drugiej części tego punktu muszę odłożyć, jak widzę, do następnego listu. Przepraszam.

LIST LXXX

W poprzednim liście starałem się odpowiedzieć na pytanie, jak widzę problem rzeczywistości pozateatralnej i jej wpływu na charakter przedstawienia teatralnego. Jest to wedle mojego rozumienia kwestia soków żywotnych, zawsze pochodzących z zewnątrz, zawsze przetwarzanych w sposób właściwy teatrowi. Bo i wtedy, kiedy za sprawą jednostki wyjątkowej w ogóle się coś „wprost z życia” do teatru przedostanie, podlega przetworzeniu.

Ale na tym nie koniec, gdyż poza prawami teatru, które decydują o sposobach przetworzenia, są jeszcze prawa widowiska, które też mają wpływ na charakter końcowego wyniku.

W tej sprawie być może cokolwiek przesadziłem. Taka stylizacja punktu 5, jaką Pani zna z mojego listu, pozwalałaby mniemać, że dostrzegam oddziaływanie wewnętrznych praw świata widowisk na charakter poszczególnych przedstawień teatralnych. W rzeczywistości nie myślałem wcale o poszczególnych przedstawieniach. Jestem natomiast przekonany, że można mówić o oddziaływaniu tych praw na charakter teatru w jakimś okresie i w jakimś kręgu cywilizacyjnym. Innymi słowy: o oddziaływaniu pośrednim. Wróćmy jeszcze raz do melodramatu.

Mamy schyłek XVIII wieku. Wielka rewolucja znosi we Francji wszystkie monopole, a więc także monopol teatralny sprawowany przez Comédie Française. Dzięki zniwelowaniu obwarowań powstają liczne parcele po zewnętrznej stronie wielkiego bulwaru. Okolice te są wówczas zamieszkałe przez proletariatus, a więc publiczność mogłoby się zdawać nieteatralną. Jednakże naczelnym widowiskiem w końcu XVIII wieku jest teatr. W każdym razie w rozumieniu, jakie temu wyrażeniu nadaliśmy, co znaczy, że wtedy właśnie teatr łączy w sobie powodzenie, siłę i prestiż w dawkach nieosiągalnych dla swo-

ich konkurentów. Świadomi tego przedsiębiorcy wnoszą — błyskawicznie! — wielkie i dobrze wyposażone teatry po zewnętrznej stronie bulwaru. Interes opłaca się, bo znajdują się autorzy, którzy potrafią zaciekawić miejscową publiczność, niewyrobioną, a więc obojętną na jakikolwiek postronny gust i kierującą się jedynie swoim własnym. Tak powstaje melodramat, widowisko równie budujące, jak malownicze i ciekawe. Sensacja. Z innych dzielnic ściąga najelegantsza publiczność w karetach, najpierw trochę ukradkiem, potem zupełnie jawnie. Część znawców daje wyraz swojej rozpaczycy z powodu tryumfów złego smaku. Ale inni bawią się doskonale i ani myślą się tego wstydzić. Jeden z najprzenikliwszych pisze do klasyka melodramatu, Gilberta Pixérécourt: *Mon Cher Shakespearecourt*. Jest to moment, w którym rozsądni ludzie zdają już sobie sprawę z wielkości Szekspira, ale wciąż jeszcze jest dużo opornych, przeświadczonych o prostactwie tego autora. Stąd zachwycająca dwuznaczność w pochwie Pixérécourta, artyści skądinąd wagi półśredniej, jak by powiedział jeden z moich przyjaciół, budzącego jednak żywe zainteresowanie z racji swego fenomenalnego zmysłu teatralnego, równie fenomenalnej pracowitości i woli walki. Być może uśmiecha się Pani na widok tej sportowej terminologii. Nie jest ona tak całkiem od rzeczy. W genezie melodramatu jest coś sportowego, jak zresztą często, gdy powstaje widowisko prawdziwie ludowe. Ludzie, którzy ten teatr stworzyli, byli zdecydowani wygrać i wygrali. Ich powodzenie mierzone w liczbach przedstawień, w liczbach widzów i w dochodach składa się na obraz jednego z największych sukcesów w historii widowisk wszystkich czasów.

Bardzo mi zależy na tym, żeby nie pominąć w tej analizie pewnej ważnej okoliczności. Ten teatr nie powstał przez zerwanie ciągłości we francuskiej kulturze teatralnej. Nic podobnego.

Zwycięstwo rewolucji miało oczywiście donieść konsekwencje. Na planie ekonomicznym wspomniane już obalenie monopolii. Na planie społecznym — klęskę arystokracji, a więc i zachwianie pielęgnowanych przez nią gustów. A jednak żywotność Paryża 1800 nie jest wyłącznie żywotnością nuwo-

rysha. Nowo powstałe elity już są przemieszane ze starymi. Złamana została pycha klasycyzmu, ale nie doszło do zabicia wrażliwości na piękno teatru. Nie zanikła jasna świadomość tego, że oprócz widzialnych mogą działać w przedstawieniu teatralnym elementy niewidzialne, takie jak ściśle powiązanie przyczyny i skutku. Pixérécourt, choć nic nie wiedział o tragizmie, okazał się mistrzem budowy stożkowej!

In summa: melodramat roku 1800 powstaje na skrzyżowaniu starych tradycji i nowych prądów, w sytuacji, w której już wchodzi na widownię proletariatus, ale naczelnym widowiskiem — w całym świecie widowisk — jest jeszcze teatr.

Tu obserwacja ogromnej wagi. Ta mianowicie, że cały ów splot zawiera w sobie pierwiastki silniejsze od nas. Inaczej mówiąc: niezależne od woli jednostki, choćby i bardzo wybitnej, a nawet od woli całych grup. Gdyby nie znaleźli się wtedy krytycy, którzy się na melodramacie poznali, teatr wielkiego bulwaru znalazłby się w stanie jeszcze większego zagrożenia i w efekcie pewnie by spadł trochę, a może i dużo niżej, z pewnością stałby się bardziej wulgarny. Wątpię jednak, by komukolwiek udało się go wtedy zupełnie zniszczyć.

I na odwrót: gdyby się Pani zamarzyło stworzenie dzisiaj teatru równie ludowego — tzn. czerpiącego swoją żywotność ze swojej ludowości — wątpię, czyby się to Pani udało. Miejsce naczelnego widowiska jest dzisiaj zajęte, a wedle mojego przekonania żaden ideolog ani nawet rząd nie jest w stanie odebrać jakiemuś widowisku takiej pozycji. Nie jest również w stanie wydzwignąć na to miejsce żadnego innego z dołu. W ogóle jest ruch w świecie widowisk i wcale nie potrzeba wielkiego wstrząsu, żeby się odbywały w nim różne zmiany. Wybitny człowiek obdarzony wielką władzą może na nie wpływać. Przykładem udział Ludwika XIV w obronie teatru. Jednak i w tym przykładzie można mówić tylko o zwiększeniu prestiżu, bez powiększania zasięgu.

Zmiana zasięgu połączona ze zmianą miejsca w świecie widowisk to zjawiska rzadkie, będące nieprzewidywaną i nieprzewidywalną konsekwencją procesów społecznych. A skoro nieprzewidywalna, to i nie podlegającą planowemu działaniu.

I teraz można już zwięźle odpowiedzieć na Pani pytanie.

Chybaby trudno się dopatrzeć bezpośredniego oddziaływania praw, które rządzą światem widowisk, na charakter poszczególnych przedstawień.

Natomiast wpływ pośredni jest; i jest nawet okolicznością wielkiej wagi, a nie wszystkim wiadomą, co widać na przykładzie dzisiejszego teatru. Teatr dzisiejszy ma niewielki zasięg społeczny i przypuszczalnie nie zwiększy go, póki nie zajdą jakieś zasadnicze zmiany w całym świecie widowisk. (Co zwykło się dokonywać jedynie w warunkach jakiegoś kataklizmu historycznego.) Jest to nawet dosyć jasne, a mnóstwo ludzi, niekiedy bardzo czynnych w życiu teatralnym, zachowuje się tak, jak byśmy nie mieli w tym zakresie żadnej wiedzy.

LIST LXXXI

Bardzo mnie to cieszy, że sprawa punktu 5 jest teraz jaśniejsza i możemy przejść do szóstego. W tym punkcie zatrzymuje Pani uwagę „wymóg nieustającego usprawiedliwiania własnej egzystencji”. Słowa „usprawiedliwianie” jeszcze nie było w naszej korespondencji — pisze Pani.

Nie było. Ale rzecz była, bo przez długi czas roztrząsaliśmy kwestię emancypowania się poszczególnych widowisk. To znaczy: zrywania przez zjawiska funkcjonujące na zasadzie układu „S” ich naturalnego związku ze światem wartości, po to, by mogły odtąd budzić podziw widzów jako samoistne przejawy zbiorowego życia. Wiemy, że wiele widowisk wywodzi się ze zjawisk, które stanowiły kiedyś element jakiejś większej całości o charakterze magicznym albo religijnym, a więc podporządkowane były pielęgnowaniu jakichś wartości powszechnie cenionych przez ogół. Być może tyczy to nawet genezy wszystkich widowisk. (A w każdym razie wszystkich grup.) Emancypacja dała widowiskom swobodę, nieporównanie większą od tej, która tkwi w praktykowaniu obrzędu. Wszelako ceną za tę swobodę okazał się stan zagrożenia; od

nowo powstałego świata widowisk nieodłączny. Póki zjawisko spektaklogenne stanowiło część obrzędu, jego racja istnienia tkwiła poza nim, w samym obrzędzie. Od chwili wyodrębnienia z obrzędu potrzebuje usprawiedliwienia, ponieważ jest rzeczą normalną, że każde widowisko wyemancypowane naraża się na ataki, i to przede wszystkim na ataki moralistów, którzy mogą się nawet domagać całkowitej eksterminacji, zlikwidowania jakiegoś widowiska jako szkodliwego.

Tak było i tak jest. Wypadki w Brukseli dały nowe atuty przeciwnikom futbolu, wcale nie dlatego, że były ofiary w ludziach, bo bywały już dawniej i my nawet wymienialiśmy uwagi na ten temat, ale dlatego, że tym razem przebieg wydarzeń można było napiętnować jako rażąco niemoralny. Najgorsze było chyba to, że mimo masakry spowodowanej przez roznamietnienie kibiców, organizatorzy kazali mecz dograć do końca. I to nie tylko dlatego, że obawiano się jeszcze większego zamieszania w odpowiedzi na odebranie ludowi ulubionej rozrywki, ale także dlatego, że futbol jest już od dawna biznesem, a biznesmeni nie mieli ochoty narażać się na straty. Ta okoliczność wzburzyła opinię publiczną. Śledztwo. Kary. Także kary nakładane na kibiców, którym bezpośredniego udziału w zabójstwie nie dowiedziono. Nowe zarządzenia, np. odbieranie przy wejściu na stadion wódki oraz przedmiotów, którymi można sąsiada zranić albo zabić. No i najciekawsze dla nas oświadczenia, że przez surowość kar pilnuje się „sportowego” charakteru futbolu. Sportowy, niesportowy. To znaczy dzisiaj, a raczej ma znaczyć mniej więcej tyle, co dawniej „rycerski”, „nierycerski”.

Z czego wynika, że w naszej dawniejszej korespondencji przeceniliśmy bezkarność kibiców, a nie doceniliśmy mocy prawa, które tak szeroko komentowaliśmy. Nawet widowisko, które z racji swojej siły nie potrzebuje, zdawałoby się, żadnych dowodów swojej nieszkodliwości, w praktyce musi — przynajmniej od czasu do czasu — przedstawiać coś, co się u nas dawniej nazywało świadectwem moralności, a było wystawiane przez lokalne władze na użytek wyższych, w pewnych wypadkach nieodzowne, np. do uzyskania paszportu.

Nigdy nie twierdziłem, że warunkiem takiego usprawiedliwienia jest wejście widowiska w związku ze światem wartości. Może Pani jeszcze raz przejrzeć naszą korespondencję, przekona się Pani, że niczego podobnego tam nie ma. Jest twierdzenie, które i teraz podtrzymuję, to mianowicie, że widowisko całkowicie wyemancypowane m o ż e wejść w związku ze światem wartości. Do czego zawsze dodawałem i teraz dodaję, że będą to — w moim przekonaniu — związki chwilowe. Zazwyczaj bywają dziełem jednego pokolenia i na użytek — by tak rzec — tego pokolenia, bo już dla następnego niemożliwe będzie zwyczajne przejście dawnych. Nawet jeśli dawne pozostaną w cenie — co nie zawsze ma miejsce — trzeba je będzie ustanawiać od nowa.

Jest, oczywiście, jeden wypadek, w którym związek ze światem wartości zdaje się tkwić w naturze rzeczy. Jeśli coś jest dziełem sztuki, ma związek ze światem wartości. Najzupełniej się z Panią zgadzam.

Związek to szczególnego rodzaju. Mnie się wydaje, że i w tej sprawie warto się zwrócić do Guardiniego i jego odróżnienia działań, które mają cel, od tych, które wprowadzicie celu nie mają, ale mają sens. Zdaniem Guardiniego są to „dwa bieguny bytu”: cel i sens, dążenie i wzrastanie, praca i wytwarzanie, porządkowanie i tworzenie. Nie należy ich ze sobą mylić. W sztuce człowiek nie może osiągnąć takich celów, jakie mu daje uprawa roli, hodowla, wytwarzanie artykułów przemysłowych, usiłuje natomiast, i nie bez pożytku, „osiągnąć jedność między tym, czego pragnie, a tym, co posiada, między tym, czym powinien być, a tym, czym jest, między swoją duszą a naturą”.

Nasz wielki pisarz Jerzy Stempowski wspaniale uwydatnia pierwiastek pożytku tkwiący w tak pojmowanej roli sztuki. „Od swego zarania — pisze Stempowski — człowiek wytwarza towarzyszący mu świat fikcji artystycznej, jak wytwarza inne warunki swej egzystencji. Odzież i mieszkanie broni go od zimna i wiatru, towarzyszący mu fikcyjny świat sztuki, jako lepiej uporządkowany pod względem wartości, broni jego życia wewnętrznego przed otaczającym niegościnnym klimatem moralnym.”

Przyzna Pani, że tylko świetny umysł, dysponujący w dodatku nadzwyczajną ścisłością wysłowienia, był w stanie sformułować tę zasadę. Świat sztuki jest bez wątpienia „lepiej uporządkowany pod względem wartości” i na tym polega jego wyjątkowe znaczenie w życiu społecznym.

Stempowski podaje przykłady takiego uporządkowania, które jest w sposób oczywisty inne od znanego nam z naszych doświadczeń potocznych, a lepsze przez to, że bardziej wyraziste, a więc zezwalające na doznawanie innych wrażeń i snucie innych refleksji, niekoniecznie budujących i być może bez doraźnego skutku, a jednak cennych jako alternatywa owych zwykłych, powszednich. W życiu nie jesteśmy w stanie podzielić wszystkich ludzi na złych i dobrych, i zazwyczaj takiego podziału nie stosujemy. Trzeba było melodramatu, aby taki podział ożył na scenie w warunkach absolutnego prawdopodobieństwa. Równie wyraźny podział na to, co śmieszne, i to, co poważne, jest odkryciem komedii — ciągnie Stempowski. W życiu *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*. Z tego samego powodu nie ma w naszym powszednim doświadczeniu czystego tragizmu; jedynie w tragedii specjalnie napisanej człowiek „zajmuje tak wybitne miejsce, że skarga jego porusza bogów Olimpu”, jest samą wzniosłością, pozwala nam lepiej pojąć, co to wzniosłość.

A więc tę sprawę należy jasno postawić: jeśli widowisko ma charakter artystyczny — a teatr to właśnie widowisko o charakterze artystycznym — może dojść do zadzierzgnięcia takich związków ze światem wartości, jakie właśnie opisałem powołując się na Guardiniego i Stempowskiego.

Rzecz w tym, że może, ale nie musi. Widowiskiem artystycznym jest z natury. Ale to jeszcze nie znaczy, że każde przedstawienie musi być dziełem sztuki, bo równie dobrze może być kiczem, to znaczy dziełem pozornym, i bardzo często jest. Ta kwestia — z mojej winy — nie była jeszcze rozwijana w naszej korespondencji, a przyznaję, że jest ogromnej doniosłości.

Nawet urodzaj na talenty nie musi jeszcze prowadzić do urodzaju na dzieła. Talenty mogą przecież znajdować ujście w wirtuozerii, która mniej dba o obiektywizowanie wysiłku

w jakimś kształcie, a bardziej o wywołanie podziwu dla samego artysty i jego kwalifikacji. W teatrze jest to zawsze wielka pokusa. Jeśli aktor ma szanse zademonstrowania swojej biegłości, nawet ze szkodą dla reszty, bardzo łatwo może takiej pokusie ulec. I nawet trudno się gorszyć z tego powodu; jego zawód właściwie pcha go do tego. Bardziej powinny gorszyć popisy reżyserów, którzy mieli wygnać z teatru wszelką samowolę, a skończyli na tym, że każą nam dzisiaj podziwiać swoją inwencję i swoją oryginalność, dając przy tym dowody próżności, przy której próżność primadonny mogłaby uchodzić za przejaw cichej pokory.

Uwaga o tyle na miejscu, że teatr całkowicie przeniknięty potrzebą wirtuozerii jest chyba teatrem, małej żywotności. Jego uroki łatwo cieszą, rzadko zbogacają.

Może Pani pamiętać taki list, w którym podnosiłem sprawę związku, jaki zachodzi pomiędzy zwrotem w stronę kultywowania wartości a żywotnością teatru. Przykładem, na który się wtedy powołałem, była Francja XVII wieku. Dziś jeszcze, po latach, gotów jestem podtrzymywać to przekonanie.

Z natury swojej teatr nie ma trwałych związków ze światem wartości; nie ma takich związków żadne widowisko.

Ma takie związki dzieło sztuki; ale przedstawienie teatralne, choć może być dziełem sztuki, nie zawsze nim jest. Bardzo często bywa dziełem pozornym. Może także przemieniać się w popis, który działa niszcząco na właściwości dzieła.

A jednak niesłuchanie ważny jest fakt, że zdarzają się przedstawienia teatralne, w których bez popełnienia nadużycia można dopatrzeć się właściwości dzieła sztuki, a przez to samo i związków ze światem wartości, właściwych dziełom sztuki. Jest to zazwyczaj rezultat przyływu żywotności.

LIST LXXXII

O ile dobrze rozumiem, wątpliwości nasunęła Pani próba skonfrontowania moich uwag z charakterem życia teatralnego doby obecnej.

W naszej dawniejszej korespondencji znalazła Pani twierdzenie, że teatr, dokładnie tak jak każde widowisko, zostanie zaatakowany przez moralistów, jeżeli się wyemancypuje ze swego naturalnego podłoża. Rätunkiem zaatakowanego bywa w takich wypadkach siła, do której dorabia się jakieś uzasadnienie. Albo też poziom, „wobec którego przeciwnik kapitułuje”.

Otóż coś się tutaj nie zgadza — pisze Pani. Jeśli przyglądać się dzisiejszemu teatrowi, można mu przyznać wszystko prócz siły; w porównaniu z naczelnymi widowiskami chwili obecnej jest to w każdym razie siła niewielka. Co do poziomu: zapewne można by go bronić w pewnych wypadkach, nie jest to jednak poziom, który by mógł porażać moralistów. A ci, co najdziwniejsze, nie zgłaszają dzisiaj pretensji do teatru. (Choć prawdę mówiąc mogliby je mieć.) Nie odnosi Pani wrażenia, żebyśmy mieli do czynienia ze zjawiskiem „lepiej uporządkowanym pod względem wartości”. Powinno by więc być krucho z teatrem, a wcale nie jest. A więc może w mojej „regule zagrożenia” czegoś brak?

I tak, i nie. W jej najnowszych redakcjach pominąłem czynnik, który w ogóle był w naszej korespondencji, jednakże dawno temu i nie został potem włączony w większą całość.

Mam na myśli kwestię prestiżu, który może funkcjonować w luźnym związku z siłą i powodzeniem widowiska. Zależny będzie od nich, gdy będzie przez nie zdobyty. Ale tak przecież nie musi być, bo może być np. odziedziczony.

I tak chyba jest z teatrem dzisiaj. Jego prestiż w Europie był w ciągu ubiegłych wieków tak wysoki, że wciąż jest jeszcze

w życiu teatralnym obecny, choć wolno wątpić, czy w pełni przez stan dzisiejszego teatru zasłużony. Wiele przemawia za tym, że właśnie dzięki swojemu zabytkowemu charakterowi teatr może dziś sobie na tyle pozwolić, do niczego właściwie nie będąc zobowiązany. Samo istnienie teatru schlebia zapewne wszystkim: i tym, którzy go utrzymują, i tym, którzy mogą do teatru pójść.

Jeśli jest to interpretacja słuszna, należałoby stwierdzić, że swoją dzisiejszą żywotność czerpie teatr „ze starych zasobów”, jak mówią bibliotekarze, gdy nie potrafią pochodzenia książki inaczej określić. Sądzę, że jest to możliwe. W każdym razie widzę taką możliwość w życiu widowisk. Trzeba jednak do tego dodać, że nie ma zasobów niewyczerpanych. I tak powinno brzmieć kompletne uzupełnienie do mojej — jak to Pani nazwała — reguły zagrożenia.

LIST LXXXIII

O siódmym punkcie pisze Pani, że zawiera rzeczy oczywiste. Natomiast punkt 8 znów zatrzymał Pani uwagę. Sformułowania są tu całkowicie zgodne z tym, co było w naszej dawniejszej korespondencji. Już w II grupie widowisk pojawia się postać nieidentyczna z wykonawcą. Powołuje do życia taką postać kłown z cyrku, bywa ożywiana na estradzie podczas występów piosenkarza i recytatora. W obu wypadkach, cyrku i kabaretu, mamy jednak do czynienia z postaciami „związanymi”, podczas gdy w teatrze pojawia się postać „wolna”, przystosowana do rozmowy z inną postacią, bez pomocy tego samego wykonawcy. Jej wolność nie ma cech niepodległości i dlatego lepiej mówić o autonomii. Jest to wszakże autonomia daleko posunięta i trwała. Tak było w naszej korespondencji, tak jest teraz, i w tej kwestii nie ma Pani właściwie nic do powiedzenia. Inaczej z kwestią „fazowości”. Wedle moich sugestii ani rola napisana przez autora! (a jesz-

cze nie odegrana), ani rola odegrana przez jakiegoś aktora dzisiaj, nie mogą być analizowane na zasadzie wyłączności. A ściślej biorąc mogą być, ale z pogwałceniem swojej natury, ponieważ w obu wypadkach mamy do czynienia jedynie z różnymi fazami w życiu tego samego dzieła. Stąd w mych listach polemika z teorią przekładu (a więc kompletnej wymiany wszystkich elementów na inne) i zwrócenie uwagi na dojrzewanie, które może być raczej przemianą, i to nie wszystkich elementów, i nie we wszystkich jednakową.

W tej kwestii — przypomina Pani — nigdy nie uzyskałem od Pani pełnej zgody. Cała koncepcja jest wprawdzie sugestywna, łatwo przemawia do wyobraźni, ale też chyba równie łatwo może prowadzić do nadużyć w odróżnianiu tego, co nie jest „fazowe” od tego, co jest.

Zachodzi również podejrzenie, że koncepcja „fazowości” jest nie do pogodzenia z innymi twierdzeniami formułowanymi w naszej korespondencji.

O postaci epickiej napisałem, że jest to twór suwerenny, także przez to, że zawiera nienaruszalną dozę miejsc „niedookreślonych”, w proporcjach i w kombinacjach ustalonych — niekiedy bardzo wymyślnie — przez autora. To, że je sobie każdy czytelnik może wypełniać trochę inaczej (co najbardziej zdawało się frapować Ingardena), to inna sprawa. Dla nas równie ważny, a nawet może ważniejszy, jest fakt, że jako czytelnicy nie musimy sobie wypełniać tych miejsc, a w każdym razie nie musimy tego czynić pedantycznie. Mamy w tym zakresie masę swobody, która bywa jednym z uroków lektury. Tak w jednym z moich listów. I słusznie — Pani zdaniem. (Dziękuję.) A jakkolwiek użytek czynimy z miejsc „niedookreślonych”, jako element konstrukcji pozostają one niewzruszone. A więc o postaci epickiej słusznie można powiedzieć, że jest nieprzemijająca, trwalsza od autora, a nawet od pokolenia, które autora wydało.

W wypadku Hamleta — pisze Pani — najwyraźniej miałbym ochotę pogodzić nieprzemijalność postaci z nieuniknioną przemijalnością aktora. Sam Hamlet jest nieprzemijalny, ponieważ jest napisany, a więc korzysta z tych samych praw, co każdy inny utwór epicki. Kiedy aktor go gra, i właśnie

wtedy kiedy go gra w najlepszej wierze, dokonywany zostaje zamach na Hamleta. Przecież sam pisałem, że żadnej roli nie można odegrać bez tego, co w moich listach nazywałem „dopełnieniami”. Są one nieuniknione, a skoro tak, nieuniknione jest również naruszanie suwerenności tego majestatycznego tworu, który trwa ponad pokoleniami dzięki geniuszowi Szekspira.

Muszę Pani wyznać, że właściwie teraz dopiero uświadomiłem sobie, w jaką się wdałem awanturę. Cała koncepcja „fazowości”, jak słusznie Pani pisze, jest jednym z filarów mojej budowy, a wzięła się w dużej mierze z obserwacji historyka. Jeśli ktoś długo się zajmuje historią teatru, nasiąka pewnymi obserwacjami tak, że i wymowa pewnych zjawisk staje się dla niego oczywista. I to w stopniu, który nie zawsze pozwala na formułowanie dowodów, w których siła argumentacji odpowiadałaby intensywności przeświadczenia.

Dobre życie z kolejnymi okresami w dziejach teatru daje w rezultacie oswojenie z fenomenem „fazowości”, mianowicie dlatego, że tak rzecz była traktowana i odczuwana w Europie przez całe wieki. Powszechnie zgadzano się z tym, że gra aktora wywołuje zmiany w tym, co jest napisane, ludzie wiedzieli jednak, że zmiany nie muszą być wynaturzeniem, mogą tkwić w porządku rzeczy. A więc to nie ja wymyśliłem tę całą historię z dojrzwaniem, jest ona po prostu zawarta w całej historii nowożytnego teatru. Analizowano ją rozmaicie i wnioski z obserwacji bywały różne, natomiast pisanie dla teatru trwało, tak jak trwała satysfakcja z tego pisania, i stało się już w XVI wieku potężną siłą kulturotwórczą. Przecież nie byłoby europejskiej kultury teatralnej bez wielowiekowego uprawiania tej praktyki z dobrą wiarą.

Jeśli kiedyś teatr zupełnie odejdzie od tej praktyki, koncepcja „fazowości” utraci moc wyróżnika o charakterze teoretycznym, bo już nie będzie się odnosiła do wszystkich przykładów z tej samej kategorii zjawisk. Ale po pierwsze: jeszcze do tego nie doszło. A po drugie: nawet jeśli kiedykolwiek dojdzie, znajomość tego, co się w naszej korespondencji nazywa „fazowością”, będzie potrzebna do prawidłowej interpretacji zjawisk

składających się na historię teatru nowożytnego ubiegłych wieków.

To by tyle było o samym zjawisku. Niepodobna zaprzeczyć jego istnieniu, można się tylko różnić w jego interpretacji.

LIST LXXXIV

Dziękuję za list. „Do przyjęcia, choć nieoczywiste” — pisze Pani o mojej obronie punktu 8. Trudno, muszę się z tym pogodzić, choć nie mogę się zgodzić.

Punkt 9 zaskakuje nowymi sformułowaniami — pisze Pani.

Mowa tu o potrzebie wyrazu, wrodzonej aktorowi. Tej potrzebie najwyraźniej przeciwstawiam potrzebę refleksji — pisze Pani. A więc ta nie jest „wrodzona aktorowi”? Wedle mojego sformułowania aktor godzi się z nią i to w wyniku kompromisu. A więc chodzi najwyraźniej o coś spoza wrodzonych potrzeb aktora. A dalej: jeśli rola jest wynikiem kompromisu, to znaczy, że aktor pod wpływem swoich wrodzonych potrzeb nie dąży do odegrania roli i potrzebuje do tego jeszcze jakiegoś bodźca z zewnątrz? Nie było dotychczas takich ujęć w naszej korespondencji.

Prawda, nie było, i słusznie mnie Pani za to strofuje, że w tekście, który miał być streszczeniem całości, odkrywa Pani rzeczy przedtem w tej całości nieobecne.

Po tym wyznaniu pozwolę sobie zauważyć, że z tego nowego formułowania wyniknął mimo wszystko pewien pożytek. Nasza obecna korespondencja sama wytyczyła sobie swoje zadania. Nowe sformułowania wymagają ciągłych wyjaśnień, a dzięki temu wychodzą na jaw różne luki i niedoskonałości dotychczasowej budowy.

Tak jest właśnie z tymi nieszczęsnymi potrzebami aktora. W naszej dawniejszej korespondencji właściwie tylko tyle o tym było, że aktor ma potrzebę poklasku. Trochę mało.

‘Nie żaradzimy teraz temu zaniedbaniu tak łatwo. Sprawa jest i ważna, i bardzo ciemna. A więc wszystko, na co się zdobędziemy, to chyba zamarkowanie stanowiska, odwołanie się do rzeczy pewnych, wyodrębnienie wątpliwych.

Zaczalbym od tego, że z wszelką pewnością jest coś takiego jak instynkt aktorski. Składa się na to i pewien rodzaj uzdolnień, i pewien typ psychiczny. Uzdolnienia mają co najmniej kilka szczebli. Pierwszym, najczęściej spotykanym — co nie znaczy „najniższym” — jest talent naśladowczy. Tam, gdzie w biurze pracuje dwadzieścia osób, jedna najprawdopodobniej wyróżni się umiejętnością naśladowania typowych intonacji, gestów, a nawet reakcji swoich kolegów i koleżanek w sposób dobrotliwy, a szefa z większą lub mniejszą dozą krytycyzmu (co jej wyrabia nawet pewną pozycję towarzyską). Na kolejnych szczeblach pojawia się zdolność skupiania uwagi bez przedrzeźniania bliźnich; niektóre osoby stają się ulubieńcami otoczenia dzięki swym opowieściom, zawsze zajmującym, dzięki kawałom, których mają pod dostatkiem, nigdy się nie powtarzając, dzięki błyskawicznemu refleksowi i śmiałości, która nie rani, mimo że operuje w strefach niebezpiecznych, wciąż narażających faworyta na rozmaite niebezpieczeństwa natury towarzyskiej, służbowej, nawet politycznej.

Obserwacja uczy, że ludzie obdarzeni takimi darami natury często wybierają zawód aktorski. I albo zyskują w nim powodzenie, albo nie. Spotykałem w życiu zawodowych aktorów, którzy wszystkie te właściwości mieli, ale naprawdę czarowali znajomych w towarzystwie, gdy dzięki swojemu aktorskiemu doświadczeniu opowiadali piękniej od innych, wspaniale w toku opowiadania „podgrywając”, podczas gdy na scenie nie byli w stanie wyjść poza poprawność. Byli nieutalentowani — powie Pani. Z pewnością. Pewne właściwości talentu, jak np. inwencja, wspólne są chyba wszystkim artystom, a więc aktorowi na równi z poetą, muzykiem i malarzem. Wiemy, na czym to polega: na zaskoczeniu nas trafnością jakiegoś nie znanego nam dotychczas rozwiązania. Nasz ulubieniec może być pozbawiony tej władzy, na czym jego aktorstwo bez wątpienia wiele straci. Ale prócz takich właściwości są chyba jeszcze swoiście aktorskie, a te sytuują się już nie

yle w sferze talentu, ile pewnego typu psychicznego. Nie można być wielkim aktorem, jeśli się nie jest wybitną indywidualnością. Ale pożytek z tej indywidualności będzie dopiero wtedy, kiedy człowiek potrafi ją dopuścić do głosu. Może Paniowiedzieć, że tyczy to również wiersza napisanego przez wielkiego poetę. Oczywiście. Tylko że w wypadku aktoraama jego obecność na scenie działa tak, jak w wierszu niektóre połączenia słów, zadziwiające brzmienia i porównania. wszelką pewnością zna Pani ten sposób oddziaływania wielich aktorów na publiczność. Ledwie taki wejdzie na scenę, iż wszystko się zmienia.

Z żalem zmuszony jestem stwierdzić, że poza samo ustalenie faktów nauka w tym wypadku nie bardzo umie wyjść. pewnością jest coś takiego jak „rasowy aktor”. I wiemy, pozym go poznać. Tremuje się, póki nie wejdzie na scenę. Widok publiczności budzi w nim odwagę jak w dobrym żołierzu zapach prochu. Ludzie nie panujący nad swoją treścią bywają dobrymi aktorami, sprawiają wrażenie osób zabłąanych w świat kulis. W związku z tym pozostaje chyba zdolność nawiązywania kontaktu z publicznością. Dzięki opanowaniu tremy, dzięki nadludzkiemu spokojowi, na jaki sięasowy aktor zdobywa, jego osobiste uroki w tajemniczy sposób zaczynają się udzielać widzowi, niespodziewanie każdy widz zaczyna doznawać takich przeżyć, jakby sam z tym człowiekiem rozmawiał, całkowicie nim urzeczony, podczas gdyktor z zimną krwią czyni z tego użytek, powodując uczuciami widzowi.

W naszej poprzedniej korespondencji ustaliliśmy, że szamazm nowożytnego aktora jest właściwie zwyrodniały, warunkowy, umyślnie niekonsekwentny. Uważam, że jest to bardzoważna prawda. A jednak jest faktem niezbitym, że wielkiaktor to zawsze człowiek obdarzony niezwykłą władzą nad rzeźzyciami tłumy, wobec którego staje, a zwłaszcza nad jego uczuciami. I dlatego sądzę, że sam z siebie talent aktorski nie stukierunkowany na odegranie roli, ponieważ to zawszeymaga jakiegoś dzielenia się swoją władzą z innymi.

Myślę jednak, że jest grubą przesadą twierdzenie, jakoby dochodził konflikt, i to nieprzezwycięzalny, pomiędzy instynk-

tem aktorskim a odgrywaniem wielkiego dramatu. Proszę sobie wyobrazić, że taka teza pojawiła się u samego progu naukowo uprawianej historii teatru. Sformułował ją prof. Herrmann, człowiek skądinąd niezwykłych zasług. Nie odrzucał on „fazowego” charakteru postaci teatralnej. (Przeciwnie.) Sądził jednak, że harmonijne następstwo poszczególnych faz możliwe jest tylko w wypadku świadomie uprawianego sztukoróbstwa. Wielki dramat nie funkcjonuje w ten sposób, nie pobudza rozkwitu sztuki aktorskiej. I na odwrót: najpiękniejsze role tworzą wielcy aktorzy grając byle jakie sztuki, bo tylko wtedy zyskują należyte pole do popisu, mogą naprawdę tworzyć.

Myślę, że historia teatru przeczy temu twierdzeniu. Trzeba by przyjąć, że aktorzy składają się wyłącznie z ludzi niewrażliwych na uroki Hamleta, by móc się zgodzić z Herrmannem. A tak nie jest. Postać teatralna ludzi swoim istnieniem nie tylko nas, widzów, ale i aktorów. A o rasowym aktorze wiemy, że zazwyczaj jest ciekaw ludzi (choć przeważnie to przed otoczeniem ukrywa). Hamlet ciekawi wielkiego aktora jako zagadka. Herrmann jakby zapomniał, że twórczość nie musi stwarzać wszystkiego od nowa; może być szukaniem odpowiedzi na pytania stare jak świat. Nie mówiąc o tym, że aktor to także człowiek o bardzo czujnym zmyśle rywalizacji. Nie będzie więcej Hamleta, mój synu — mówi wielbiciel Garricka po jego śmierci. A ja wam pokażę Hamleta, o którym się nie śniło waszym filozofom — mówi do siebie aktor nowego pokolenia w tej samej chwili. Gdyby nie te okoliczności, nie byłoby nowożytnego teatru. Byłby rodzaj monumentalnego kabaretu. Albo, jak przedtem, misterium spychające u wykonawców kwalifikacje czysto aktorskie na korzyść innych. Dziś teatr, jak widzę, bardzo się interesuje jednym i drugim, to znaczy i kabaretem, i misterium, jakby zmęczony głównym nurtem swojej własnej przeszłości. Jest to bardzo ważne zagadnienie, znamienne dla chwili obecnej, dla jej nastrojów i aspiracji. Nie powinno mieć jednak wpływu na interpretację przeszłości. W przeszłości dochodziło bez wątpienia do kompromisów pomiędzy odgrywaniem ról a instynktem aktorskim.

Nigdy przenigdy nie doszłoby do powstania takich tworów jak Hamlet albo Księżę Homburgu, gdyby nie było instynktu aktorskiego; gdyby nie znajdowali się między nami ludzie obdarzeni tą dziwną władzą panowania nad uczuciami tłumu, bo to oni czynią prawdopodobnymi obie postaci (w najściślejszym znaczeniu słowa „prawdopodobny”). Oni również uczą dramatopisarzy, co czynić, żeby taka postać miała szansę ożywienia na scenie. A jednocześnie i to prawda, że nie byłoby ról, gdyby się ludzie nie nauczyli oddawać instynktu aktorskiego w służbę wielkiej konstrukcji, wieloosobowej i wielowątkowej, wyrażającej pewną opinię o zawiłościach naszej egzystencji na przykładzie Hamleta.

- Myślę, że odegranie tej postaci jest wciąż jeszcze dla aktora zadaniem atrakcyjnym i przypuszczalnie pozostanie takim na pewien czas. Nie wynika to wyłącznie z potrzeby zaspokajania instynktu aktorskiego. Ale nie wymaga też tłumienia instynktu aktorskiego. Może być przejawem zdrowego kompromisu.

LIST LXXXV

Z ulgą przeczytałem Pani słowa. Mnie też się wydaje, że kompromis może człowiekowi przynosić ujmę, gdy polega na nieuzasadnionym ustępstwie. Natomiast może być zgola zaszczepny, kiedy wynika z ofiarności. A gdy wynika z ofiarności obu stron, może być filarem kultury.

Punkt 10 traktuje Pani jako oczywisty.

Jeśli tak, możemy przejść do punktu 11. Tu mnóstwo sformułowań na tematy delikatne. Scenariusz, „nadscenariusz”. Po dokładnym przestudiowaniu tego punktu i porównaniu obecnych formuł z dawniejszymi, stwierdza Pani, że w zasadzie wszystko w naszej korespondencji już było i w zasadzie wszystko tak jak teraz jest napisane. Jedna rzecz Panią intryguje. Dlaczego teraz napisałem, że podczas prób teatr zachowuje się tak, jakby zmierzał do powstania „nadscenariusza”?

W naszej dawniejszej korespondencji znalazła Pani kateryczne twierdzenie, że „nadscenariusz” da się pomyśleć, ale dotychczas nie powstał. A czy kiedyś powstanie, to zależy od kierunku, jaki przybierze dalszy rozwój teatru. Może będzie potrzebny, może nie. Tak w którymś liście napisałem. A teraz jako pewnik podaję, że w czasie prób każdego przedstawienia rola zmierza do powstania nadscenariusza?

Wyjaśniam, że nie ma tu wewnętrznej sprzeczności. Więcej nawet, obie obserwacje może Pani znaleźć w dawniejszej korespondencji. Wiele się w niej mówi o tym, że przystępując do prób, teatr na ogół wie, co chciałby osiągnąć na premierze. Ale tylko część tego, co nazwaliśmy instrukcją, czyli zbiorem elementów i dyrektyw, utrwała w postaci tekstu słownego, nut, projektów, notatek. Reszta, bardzo pokaźna, pozostaje w ludzkiej pamięci. Niektóre elementy zatwierdzone i wyćwiczone na próbach w ogóle nie bywają notowane. Przykładem rzecz takiej doniosłości jak mimika w ściślejszym rozumieniu tego słowa. Kiedyś interesowało mnie zakończenie aktu znakomitej komedii w wykonaniu trzech wielkich aktorów. Wiedziałem, że każdy z nich grał inaczej, ale żadnego nie widziałem, a w recenzjach nie mogłem znaleźć takiego szczegółu. I dopiero świadek-aktor obdarzony doskonałą pamięcią opowiedział mi dokładnie, jak ta scena w trzech kolejnych ujęciach wyglądała. W trzecim największe wrażenie sprawiało przeciągłe spojrzenie, pełne bolesnego wyrzutu, bez słów. Otóż tego się nie notuje, choć jako fragment roli jest to ponad wszelką wątpliwość pewien element świata przedstawiającego, a w swoim oddziaływaniu jest pewnym fragmentem dzieła. U w a g a: nie było go w scenariuszu, który istniał, gdy teatr przystępował do prób. Pojawił się w czasie prób, aby wspólnie z setkami innych elementów, dopiero na próbach lub w czasie prób wytworzonych złożyć się na całość bardzo różną od tamtego wyjściowego scenariusza, nieporównanie gęstszą, wyrazistszą, o bardziej zdeterminowanej wymowie. Ewolucja o takim charakterze jest nieunikniona i daje w efekcie twór, który nazwałem instrukcją. Przypominam, że warto o niej mówić wtedy, gdy teatr jest gotowy do urządzenia premiery.

Nasuwa się pytanie — pisze Pani — czy nie należałoby na o wszystko jeszcze inaczej spojrzeć. Czy moje rozróżnienie między instrukcją a „nadscenariuszem” nie jest przypadkiem byteczne? Dlaczego byśmy nie mieli stwierdzić, że to, co powstało po zakończeniu prób, jest właśnie „nadscenariuszem”? Nawet gdybyśmy chcieli w ten sposób podkreślić pewne podobieństwa pomiędzy tym stanem dzieła a odgrywanym przez orkiestrę utworem muzycznym, byłoby to chyba uzasadnione, przynajmniej pod jednym względem, „uzgodnionej złożoności”, występującej w obu wypadkach. Może niesłusznie ugerujemy się ułomnością zapisu w wypadku przedstawienia teatralnego? Może mimo tej ułomności rzecz sama istnieje, chociaż nie pisana? Fakt, że jest powtarzalna, na co słusznie ani zdaniem zwracam uwagę, zdaje się przemawiać za takim ostawieniem sprawy.

Otóż muszę powiedzieć, że w moim przekonaniu byłoby to kurat nadużycie. Historia kultury uczy, że przebywanie przy piśmie nie jest jedynie przechodzeniem od utrwalania w pamięci do utrwalania w znakach. Jest to zazwyczaj proces gruntu zmieniający całą praktykę w jakiejś dziedzinie życia, ponieważ nowy system znaków umożliwia nowe rodzaje twórczości, przedtem nie znane. Oprócz zapisywania staje się wówczas możliwe pisanie bardzo złożonych całości. Jak wielka jest między jednym i drugim różnica, łatwo sobie przypomnieć na przykładzie utworu muzycznego. Na płycie z nagraniem V Symfonii Beethovena pod dyрекcją Furtwänglera twór ten jest zapisany i zawiera jedną jedyną interpretację, podczas gdy w partyturze V Symfonii zawierają się wszystkie możliwe jej interpretacje, ponieważ można ją było napisać. Teatr nie wytworzył takiej dwoistości. Natomiast prawdą jest, że podczas prób powstaje w teatrze pewna całość, tak nieozekiwanie harmonijna pomimo swej złożoności, że na ten widok myśl o odgrywaniu partytury w ogóle mogła się urodzić. To jest ważna okoliczność i stąd właśnie przeświadczenie, że całość powstała podczas prób jest czymś jakościowo różnym od scenariusza wyjściowego. Ale — jeszcze raz proszę największą uwagę — wszystko, co z pełną odpowiedzialnością potrafimy powiedzieć o tym fenomenie w obecnym stanie

rzeczy, sprowadza się do stwierdzenia, że podczas prób teatr jedynie zachowuje się tak, jakby „nadscenariusz” rzeczywiście istniał i był w stanie wchłonąć w siebie ten ogrom twórczego wysiłku, żeby go na zawsze utrwalić.

W różnych czasach pojawiały się w rozwoju teatru tendencje, które zdawały się przybliżać wynalezienie „nadscenariusza”. Najważniejsze wydają mi się dwie, a mianowicie: oczyszczanie artykulacji (przez zwiększanie selektywności i stabilności elementów i dyrektyw), a także zwiększanie dyscypliny w najpospolitszym znaczeniu tego słowa, a więc wspólnej lojalności wykonawców wobec raz uzgodnionego przebiegu gry. Tendencje te nie muszą występować jednocześnie. Ale sam fakt, że się pojawiają, nie może być kwestionowany. Jest to jeden z przejawów tego, co nazwałem scenariuszowością teatru. Bez wątpienia jest coś takiego w jego naturze.

Jednakże równie pewny jest fakt, że nigdy w teatrze nie doszło do takiej obiektywizacji wysiłku, żeby możliwe się stało to połączenie funkcji, które jednoczy partytura. To znaczy: umożliwienia tyłu interpretacji bez zatracania tożsamości dzieła. Napisałem kiedyś, i podtrzymuję to, że w muzyce taki sposób respektowania partytury jest w dużej mierze regulowany przez obyczaj. Ale i to wydaje się oczywiste, że obyczaj nie powstałby, gdyby próg pisma — nowego pisma z własnym, nowym alfabetem — nie został kiedyś przebyty. W teatrze tego nie ma. A więc nie trzeba mylić całości, które powstają w zgodzie z dzisiejszą praktyką, bo te są zawsze jednostkowe, z dającymi się pomyśleć ogólniejszymi, bo takich do dziś teatr nie wytworzył.

LIST LXXXVI

Ma się rozumieć, że zakończenie poprzedniego listu nie było wystarczająco dokładne. Chodziło mi o to, że rozpiętość pomiędzy dopuszczalnymi odmianami interpretacji jest w mu-

yce mniejsza, wcale nie dlatego, że się ludzie umówili, aby tak było, ale z powodów znacznie głębszej natury. W teatrze rzeczy się potoczyły inaczej, co wcale nie znaczy, żeby tożsamość dzieła w ogóle była w tej sztuce nie do utrzymania. Od samego początku naszej korespondencji twierdzę, że jest bywa utrzymywana, choć w inny sposób, wymagający specjalizacji innego rodzaju.

Mówi się, że od czasu, gdy się pojawił inscenizator, teatr otrafi zagrać wszystko, nawet ogłoszenia z gazety. Tak, zagrać potrafi, tylko że nie wynika z tego przedstawienie naturalne w rozumieniu, które my uzgodniliśmy, polegające na maksymalnej autonomii postaci. Takie przedstawienie może powstać jedynie na gruncie specjalnie powstałego scenariusza. A specjalnie napisany scenariusz poznajemy nie tylko po tym, co się naszej uwadze od razu narzuca — jak np. przywilejowane miejsce dialogu — ale i po tym, czego się na pierwszej chwili nie zauważa, a co dla wielu może pozostać w ogóle nie zauważone, jak budowa stożkowa. Nie ma ona materialnej postaci. A przecież należy do najpiękniejszych rzeczy w tym dziele.

Myślenie o teatrze jest moim zdaniem niepełne, a nieraz nawet kalekie, jeśli nie bierze tego pod uwagę, że mimo obycia się bez „nadscenariusza” teatr potrafił zdumiewająco wiele rzeczy zawrzeć w takich scenariuszach, jakie wytworzył. Wystarczyły one w każdym razie do tego, żeby obdarzyć postacią tę autonomią, o której pisaliśmy, a nawet obdarzyć wartością przewyższającą życie jednego pokolenia. Człowiek fascynowany ideałem tożsamości może powiedzieć, że to wartość drugiej klasy, skoro nie gwarantuje nawet trwałego wyglądu. Wspominając drogą osobę, którą utraciliśmy, przyracamy jej najpierw jej wygląd w naszej wyobraźni, a gdy on się zaciera, pojmujemy, że czas nam odbiera nawet jej wspomnienie. W wyjściowej definicji postaci ustaliliśmy, że wszelka postać stwarzana przez artystę jest wizerunkiem człowieka powstałym na jego obraz i podobieństwo. To się nie da trzymać w odniesieniu do Hamleta — mówią mi nieraz. Nieodłącznym od myślenia o osobie ludzkiej jest jej wygląd. Historia teatru nowożytnego, a do tej najczęściej się odwołuję,

zna tylko życie postaci warunkowane przez ogromne odmiany wyglądu, brzmienia głosu, usposobienia.

Na co odpowiadam, że wygląd jest bez wątpienia kapitalną sprawą, inaczej się ona jednak przedstawia w wypadku osoby ludzkiej, inaczej w wypadku postaci stworzonej przez artystę. We wspomnieniu osoby, którą kochaliśmy, jej wygląd jest nieodłączny od jej charakteru i usposobienia, równie dobrze nam kiedyś znanego. Postać stworzona przez artystę będzie pod tym względem zawsze zagadkowa, choćby nawet jej wygląd był trwały i powszechnie dostępny. Przykładem *Lisowczyk* Rembrandta, obraz zdawałoby się nie dopuszczający większej rozbieżności interpretacji. Tymczasem nie tak dawno temu właśnie ten obraz wywołał u nas zaciekły spór. Kogo właściwie przedstawia? Polskiego jeźdźca, który zawitał do Amsterdamu? Czy alegoryczną postać „chrześcijańskiego rycerza”? Rzecz o tyle ważna, że w pierwszym wypadku chodziłoby o żołnierza formacji na poły rozbójniczej, w drugim o figurę właśnie bardzo uduchowioną, a na poparcie tak skrajnie różnych interpretacji – mimo powszechnie znanego i jedynego wyglądu! – przytoczono mnóstwo niezmiernie przekonujących argumentów.

Niech się Pani nie obawia. Nie będę teraz porównywał rozbieżności rozmaitych interpretacji wywołanych przez ten sam obraz z różnaitością odmian, jaką wywołuje odgrywanie *Hamleta*. Nie można również porównywać tych odmian, a raczej pojawiania się tych odmian, z wypełnianiem miejsc „niedookreślonych” przez naszą wyobraźnię podczas lektury. Tamto wypełnianie ani wolności czytelnika nie ogranicza, ani nie narusza suwerenności dzieła.

Odmiany wytwarzane przez teatr tę suwerenność naruszają, a kultura ponosi przez to pewną stratę. Nie jest to jednak strata bez wynagrodzenia, ponieważ właśnie w zamian za nią otrzymujemy tę jedność przeżycia, a raczej to poczucie jedności, o którym swego czasu pisaliśmy, w pierwszej części naszej korespondencji. Chodzi mi o przeświadczenie, że *Hamlet* tylko tak może wyglądać, mówić, chodzić, jak właśnie ten aktor, w tej chwili. Jest i to poczucie zwodnicze, bo właśnie tak działa perfidia sztuki. Ale bywa upajające, a właściwe jest tyl-

ko teatrowi, poza teatrem go nie ma. Teatroman to właśnie człowiek, który zasmakował takich przeżyć i chodzi do teatru w nadziei, że ich znowu dozna. I z tym się Pani zgodziła!

A więc bardzo proszę nie wmawiać mi, że nieunikniona obecność odmian dyskwalifikuje postać teatralną przez to, że niweczy jej tożsamość. Po pierwsze: absolutnej tożsamości w świecie sztuki nie ma, jest złudzeniem, które kusi nas tylko w różny sposób. A po drugie: nie można powiedzieć, że wskutek liczebności odmian w dziejach Hamleta na scenie nie ma nic trwałego, ponieważ będzie to oczywista nieprawda.

A jeśli będzie głoszona jako oczywista prawda, zasłuży sobie na nazwę zabobonu wedle trafnej definicji Ojca Bocheńskiego.

LIST LXXXVII

Zgadzam się z tym, że warto jeszcze przez chwilę zatrzymać się nad zagadnieniami wyliczonymi w punkcie 11.

Prawdą jest, że w moich listach padało wyrażenie „postać niema”. I prawdą jest, że należy się z nim obchodzić bardzo ostrożnie, mianowicie dlatego, że postać teatralna zawsze mówi, a więc właściwie nie może być niema. Może się tylko wypowiadać inaczej niż za pomocą słów, a więc np. przez swój gest, mimikę, ruch, jak w pantomimie lub w balecie. W pantomimie nacisk pada na wyrazistość ruchu. W balecie przykuwa naszą uwagę narracyjność tańca. W obu wypadkach można się obywać bez dialogu lub monologu postaci. W operze postać, której chce się pić, może poprosić o podanie herbaty śpiewając. (A więc w bardzo szczególnej odmianie ludzkiej mowy.) Analizując te fakty doszliśmy do przekonania, że wypowiadanie się w mowie, która by choć z pozoru przypominała mowę potoczną, nie należy do najważniejszych wyróżników postaci teatralnej. Ważniejsze są inne, takie jak radykalna fikcyjność, jak podatność na odgrywanie przez

aktora, jak daleko posunięta autonomiczność, co postać teatralną odróżnia od postaci pojawiającej się w cyrku czy w kabarecie. Tamte bywają niejako zrośnięte ze swoim wykonawcą, postać teatralna ma większą autonomię.

Wszystko to prawda. A jednak żadna z tych obserwacji nie podważa tezy o istnieniu w historii teatru głównego nurtu, który jest nurtem mowy. Teatr rozwijał się wtedy, kiedy uczył się zaciekawiać publiczność dociekaniem przyczyny i skutku. Nie jest to rzecz kłowna. (Który skądinąd może być wielkim artystą.) Nie jest to również domena kabaretu. W teatrze jest to bez wątpienia zjawisko pierwszoplanowe. A w dociekaniu przyczyny i skutku właśnie mowa i rozmowa bywają ważniejsze od innych możliwości naszego porozumienia.

Są balety, których odtąnczenie pozwala widzowi zrozumieć, co się w świecie przedstawionym stało i dlaczego. Jednakże z historii teatru — co już swego czasu wspomnieliśmy — jasno wynika, że pojawianie się takich baletów jest późniejsze od pojawiania się sztuk mówionych — a w każdym razie posługujących się mową ludzką. Co więcej, sam fakt, że publiczność mogła zagustować w takich baletach, chyba tylko tym można tłumaczyć, że miała już wystarczające obycie z teatrem mówionym. Bez takiej praktyki raczej by nie zrozumiała, o co chodzi w *Giselle*. Nie przesadzając zbyt, można powiedzieć, że teatr europejski chwilami tylko milknął, czy to zaciekawiony nową możliwością wypowiedzi, czy też z przesytu słów. Bo i to się zdarzało, zanim jeszcze nadeszła nasza epoka.

A jednak żaden z tych kryzysów słowa nie doprowadził jeszcze do całkowitego podboju teatru przez balet albo przez pantomimę.

Okoliczność ta pozwala z nadzieją spoglądać w przyszłość. Gdyby się teatr miał wyrzec wypowiadania w mowie ludzkiej, pozbawiłby się niewątpliwie jednej ze swoich niezastąpionych możliwości.

Już w początkach naszej korespondencji, zanim się jeszcze zajęliśmy fenomenem widowiska, trafiliśmy na problem mowy ludzkiej w różnych odmianach układu „S”. Pani mnie wtedy chwaliła za powołanie się na tego księdza, co mówi kazania tak krótkie, a tak budujące. Przykład ten pozwolił nam łatwo

odróżnić liczebność od wagi słów. Słowa mogą mieć wielką wagę, choćby ich było niewiele. Może tak być w przejawach życia ledwie spowinowaconych z widowiskiem. Może się też pojawić zagadnienie słów wielkiej wagi w widowisku. Ponad wszelką wątpliwość do najważniejszych wydarzeń w historii kultury należało dokonane przez Greków odkrycie widowiska, w którym jedną z jego konstytutywnych cech jest wypowiadanie słów wielkiej wagi. I stosowne do tego oddziaływanie.

Tego żadna pantomima ani żaden balet nie potrafi. Jako ludzie jesteśmy tak urządzeni, że do pewnych stref naszej duszy mogą dotrzeć tylko słowa. I pewne funkcje, jak np. funkcję ukojenia, mogą wobec nas spełniać tylko słowa. Ani gesty, ani spojrzenia, ani posługiwanie się symbolami wytworzonymi przez człowieka aż tak dobroczynnej siły nie mają. Cudowna władza zawarta w ludzkim słowie może wywołać nadużycia, co tak boleśnie przeżywamy w naszym stuleciu. Ale żadne nadużycia nie były w stanie zmienić właściwości słów. Pod tym względem nic się właściwie nie zmieniło od czasów Ajschylosa.

A więc jeszcze raz: postać teatralna może powstać, choćby nie rozmawiała z pozostałymi postaciami; może się równie dobrze porozumiewać z nimi w inny sposób: śpiewem, gestem, tanecznymi krokami i zwrotami. Ale do tego, żeby gdzieś powstał teatr i żeby się rozwinął, potrzebna jest ludzka mowa i musi rozbrzmiewać na scenie.

To jest jedna kwestia. Od niej należy odróżnić drugą, zupełnie odrębną kwestię pisania teatru. Fenomen *Gizeli*, baletu napisanego przez poetę, posłużył nam do rozpatrzenia tej drugiej kwestii. Dzięki wielofunkcyjności naszej mowy teatr mimo wszystko można pisać. Można pisać nawet przedstawienie baletowe. Jeszcze inaczej: nawet w rozkwicie baletu można uczestniczyć zza biurka; przykład Teofila Gautier dowodzi tego niezbicie.

Ale i w tym przykładzie niesłychanie ważny jest fakt, że mamy do czynienia z poetą, władcą słów. *Giselle* to bardzo piękny teatr, powstały z chwilowego zamilknięcia poety.

Natomiast nie zdarzyło się jeszcze, żeby powstała wysoka kultura teatralna bez wykorzystania wszystkich możliwości

naszej mowy, a szczególnie dwóch: zawartej w mowie zdolności wyjaśniania — to niesłuchanie ważne z uwagi na znaczenie, jakie miewa w teatrze dociekanie przyczyny i skutku — oraz zdolności godzenia człowieka z życiem, z bólem, z cierpieniem.

A ponieważ już w Grecji ludzie nauczyli się wyzyskiwać wielofunkcyjność naszej mowy na użytek widowisk, już wtedy mógł powstać twór tak dziwny, a zarazem tak wspaniały, jak postać teatralna, trwająca w historii przede wszystkim dzięki wypowiedzanym przez nią słowom, choć zrobiona jest tylko w pewnej mierze ze słów.

I to już chyba dosyć na temat punktu 11?

LIST LXXXVIII

Byłem przygotowany na to, że punkt 12 wywoła lawinę pytań i zarzutów i już sobie w myśli przygotowywałem odpowiednie wyjaśnienia. A tu zamiast polemiki znajduję stwierdzenie, że odróżnienie „strumienia” od „kryształu” należy do najjaśniejszych sformułowanych i najbardziej przekonujących w całej naszej korespondencji.

W chwilę później kwestionuje Pani sformułowania punktów 13 i 14. Nie wszystkie, bo są tu również rzeczy od dawna przez nas uzgodnione — pisze Pani. Do takich zalicza Pani odróżnienie świata przedstawionego od przedstawiającego, a także kwestię podatności przedstawienia teatralnego na kształtowanie. Także fenomen „odklejania” kształtu od jednego wykonania wydaje się Pani dobrze podpatrzony i trafnie choć niezbyt elegancko nazwany. Nie ulega wątpliwości, że przedstawienie teatralne jest najbardziej złożoną całością ze wszystkich, jakie w świecie widowisk człowiek potrafi powtórzyć bez mechanicznego rejestrowania. I to nawet powtórzyć tyle razy, że wolno mówić o powielaniu (choć szczególnej natury). Właściwość ta zdaje się w większej mierze wynikać

z przynależności przedstawienia teatralnego do świata sztuki aniżeli z jego przynależności do świata widowisk. Ten zna i samo powielanie (patrz program cyrkowy) i ofiarne ćwiczenie zespołu dla wspólnego dobra (patrz trening sportowy). Zaskakujące jest w tym świecie powtarzanie rzeczy aż tak złożonej. Umożliwił to przypuszczalnie jej artyzm. A ściślej biorąc ten typ artyzmu, który dąży do pozostawienia w naszym otoczeniu trwałego śladu ludzkich przeżyć. Widzimy to i w teatrze: na próbach dochodzi do kształtowania treści, a dzięki temu można wielokrotnie wywołać przed oczy widzów kształt, którego pojawianie się zespół wyćwiczył.

Jest to jednak pojawianie się wygasające z natury rzeczy. Okoliczność, którą w naszej korespondencji omówiliśmy — przypomina Pani. Jak więc należy rozumieć zawarte w punkcie 14 twierdzenie, że kształt odklejony od jednego wykonania może być nie tylko powielony, ale nawet pozwala na „odtworzenie”, co prawda tylko „w pewnej mierze”, za to „czasem jeszcze po upływie stuleci”.

Właściwie o całej naszej korespondencji — pisze Pani — można powiedzieć, że tyczy życia postaci, która okazała się zadziwiająco długowieczna. (W ścisłym znaczeniu tych słów.) Ale długowieczność jej, jak wynika z historii, nie polegała właściwie na odtwarzaniu czegoś niezmiennie gotowego, lecz raczej na stosowaniu się do fazowości tego tworu, w trybie „zdrowego kompromisu”. O odtwarzaniu była mowa jedynie raz, gdy się trzeba było powołać na inscenizacje greckich tragedii w naszym stuleciu. Bez wątpienia świadczą one o niewygasłym uroku greckiego teatru, co jest dla naszych docieków nieobojętne. Odtwarzają go jednak rzeczywiście „w pewnej mierze” tylko, co sam stwierdziłem. Czy o to chodziło — pyta Pani — w zakończeniu punktu 14?

W gruncie rzeczy o to. Powinienem tylko coś dodać. Po pierwsze: to, co nazwaliśmy teatrem „archeologicznym”, jest zjawiskiem wyjątkowym. Nie wypieram się wniosków, którymi wtedy zamknęliśmy nasze analizy. Jednak pozwałam sobie zwrócić uwagę na fakt, że w tamtym przykładzie chodziło o odległość całych tysiącleci, podczas gdy obecnie mowa o odtwarzaniu przedstawienia teatralnego po upływie stuleci.

Różnica jest tak zasadnicza, że nawet nie warto się nad nią rozwodzić.

Po tym wyjaśnieniu trzeba się uporać z pytaniem, jak w ogóle można wejść w kontakt z przedstawieniem odegranym sto lat temu. (Podkreślam, że chodzi teraz o całe przedstawienie, nie o jedną rolę.) Dotychczas tylko przelotnie dotykaliśmy tej kwestii, a jest nie byle jaka. Jak można wejść w kontakt z czymś, co nie istnieje?

A więc stało się. Doszliśmy do kwestii istnienia przedstawienia teatralnego. Za wiele na ten temat pisać nie powinienem, bo to nie mój fach. Ale też i nie potrzebuję, bo Pani zna się na tym lepiej ode mnie. Przecież to właśnie fenomenologowie wykazali, że *z a d n e g o* dzieła sztuki nie należy identyfikować z jego postacią materialną. *Lisowczyk* Rembrandta nie może być identyfikowany z płatem płótna pokrytym warstwami farb. Jest to tylko najniższy sposób jego istnienia. Nad nimi wznoszą się inne, niedotykalne, a właśnie w tych zawiera się najwięcej swoistych właściwości dzieła sztuki. Myślę, że te rozróżnienia są wielką zdobyczą fenomenologii. Myślę również, że mają zastosowanie do przedstawienia teatralnego. Także to dzieło nie powinno być identyfikowane z ludźmi, którzy je odgrywają, ani z rzeczami, których do odegrania go użyto. Jego istnienie, choć w sposób oczywisty od ludzi i rzeczy uzależnione, nie jest od nich uzależnione całkowicie. Dlatego też i po stu, i po dwustu latach jesteśmy w stanie nawiązać kontakt z przedstawieniem, którego widzieć nie możemy. Intensywność tego kontaktu jest wprost proporcjonalna do liczby i rodzaju pozostałych po jakimś przedstawieniu śladów, a także do naszej ogólnej wiedzy o teatrze, który to przedstawienie wydał na świat. Ze swojej praktyki widza teatralnego wie Pani doskonale, że jeden segment drugiemu nierówny. Są w najpiękniejszym przedstawieniu takie, które zdają się służyć wyłącznie celom wewnętrznym, to znaczy podtrzymaniu widowiska. Po tych zostaje nam w pamięci ogólne wspomnienie pewnego klimatu. Na przykład obfitości, malowniczości szczegółów, zgiełkowości albo przeciwnie, powściągliwości, może ascezy. Obok tych są segmenty wyjątkowej doniosłości, od razu na widowni odczuwane jako kluczowe, potem długo za-

chowywane w pamięci, przez całe lata, może przez całe życie. Ludzie teatru świetnie wiedzą o różnych sposobach oddziaływania poszczególnych segmentów, zazwyczaj mają pewną wiedzę praktyczną w tym zakresie i potrafią z niej robić użytek. Potrafi także korzystać z niej historyk teatru. Jeśli fortuna jest dla niego łaskawa i ocali od niszczącego działania czasu także nieco pamiątek po segmentach kluczowych, jego kontakt z dawnym przedstawieniem może być bardziej intensywny. Tak pojawia się szansa dotarcia do tego, co w przedstawieniu najdonioślejsze, co je najbardziej wyróżnia ze wszystkich odegranych kiedykolwiek od czasów Tespisa.

I na tym się definitywnie kończy oddziaływanie dawnego przedstawienia — mówią mi często moi dyskutanci. Jeśli fortuna rzeczywiście była łaskawa, a historyk okaże się człowiekiem równie trzeźwym jak wrażliwym, kto wie, może i co naprawdę da się z dawnego przedstawienia od-tworzyć. (Właśnie od-tworzyć, bo czynności te graniczą już z pewną dziedziną twórczości czy może nawet do niej należą.)

Wskrzesić dawnego przedstawienia nie można — tłumaczają mi. Jeśli nawet dzięki odpowiedniej dokumentacji i stosownym umiejętnościom powoła się do życia jakiś twór zbudowany na wzór dawnego, nie będzie on miał dawnej siły oddziaływania, ponieważ nieuchronnie trafi na inną publiczność, wychowaną w innych okolicznościach, pochłoniętą innymi zagadnieniami, oddaną innym gustom. Z tej przyczyny od-twarzanie poza wyobraźnią historyka jest niemożliwe. Ile razy już słyszałem i czytałem takie uwagi. A jest to akurat wyjątkowo gruby zabobon, wyrosły z niepokojąco lekkomyślnego traktowania pewnych kulturotwórczych możliwości człowieka, i równie beztroskiego odnoszenia się do oczywistych faktów.

Człowiek ma zdolność wczuwania się w sytuacje osobiście sobie nieznane. Potrafi również nawiązać kontakt ze stylami, których istnienia nawet nie podejrzewał. Inaczej mówiąc: potrafi się nauczyć obcowania z nie znanym sobie stylem, choćby na początku czuł się w zetknięciu z nim zaskoczony i niepewny. W teatrze zjawisko to występuje na tych samych prawach, co gdzie indziej. Muszą być spełnione pewne warun-

ki, żeby się mogło pojawić, a między nimi warunek pewnej kultury publiczności. Udział w odtwarzaniu dawnego teatru nie jest przyjemnością, którą by można ucieszyć ludzi od niedawna obcujących ze sztuką czytania i pisania. To prawda równie jasna jak fakt, że w historii już wielokrotnie pojawiała się publiczność, która sekundowała odkryciom erudytów. Przecież teatr nowożytny zawdzięcza swoje powstanie takim rozkoszom. A nie było to w historii bynajmniej zjawisko jednorazowe.

Gdybym miał powiedzieć, jakie przedstawienie podobało mi się najbardziej w moim życiu, odpowiedziałbym, że *Shuga dwóch panów* w inscenizacji Strehlera. Było to przedstawienie tak piękne, że właściwie nie powinno go być. Jakby w całości wyszło z głowy Hoffmanna. W każdym razie o Hoffmannie kazała myśleć snująca się przez cały czas nie nostalgia, absolutnie nieoczekiwana w tym motku kolorowego zgiełku, niewiarygodnie ruchliwego i śmiesznego. Kto tego przedstawienia nie widział, nie wie moim zdaniem paru ważnych rzeczy o geniuszu Włoch. Nie ma również kompletnej wiedzy o tym, do czego bywała zdolna sztuka teatru w kończącym się już wieku XX.

Otóż trzeba wiedzieć, że ten cudowny twór narodził się z miłości do dawnego teatru. Czytałem, że Strehler tak się zapalił do studiów, że w pierwszej chwili przesadził. W każdym razie pierwsza wersja jego inscenizacji była podobno za bardzo erudycyjna. Utkwiło mi to w pamięci, bo znam to niebezpieczeństwo z własnego doświadczenia; w każdym razie nie trzeba mi długo tłumaczyć, na czym to polega. Potem była podobno wersja pośrednia. I wreszcie na końcu powstała trzecia, ta, z którą Piccolo Teatro objechał cały świat, wszędzie budząc entuzjazm. Moje zachwyty odnoszą się właśnie do tej trzeciej.

Na wszelki wypadek dodaję, że i ten eksperyment nie był wcale odosobniony w XX wieku. Przeciwnie, wśród najpiękniejszych przejawów sztuki inscenizacji, tak znamiennej dla naszego stulecia, z czasów gdy nieboszczka przeżywała swoje najpiękniejsze lata, znajdziemy wiele przedstawień powsta-

łych pod urokiem dawnego teatru. Czyż trzeba przypominać *Szkolę żon* w inscenizacji Jouveta?

Czy w tej chwili jeszcze takie eksperymenty byłyby możliwe?

Nawet gdyby się miało okazać, że nie, wcale to nie powinno osłabiać naszego zainteresowania dla przykładów, które można znaleźć w przeszłości.

Przedstawienie teatralne nie może być powtórzone po stu latach z zachowaniem całkowitej identyczności, nie dlatego jednak, że na przeszkodzie stanie inna formacja publiczności, ale dlatego, że jest w większej mierze uzależnione od osobowości aktora niż utwór muzyczny bywa uzależniony od osobowości śpiewaka lub instrumentalisty. Tej okoliczności nie wolno nam lekceważyć ani naginać, pod groźbą zafalszowania problemu.

A jednak nie jest prawdą, że przedstawienie teatralne musi zniknąć zupełnie i bezpowrotnie po odegraniu ostatniej powtórki. Wcale nie musi, a kilka okoliczności zachęca nas do uszanowania i tej prawdy.

Po pierwsze dlatego, że chodzi tu o jeszcze jedną możliwość teatru. Kto chce dobrze poznać jego naturę, powinien dobrze poznać wszystkie jego ograniczenia, ale i wszystkie możliwości.

Drugą okolicznością, która nam każe zaostrzyć czujność wobec tej właśnie możliwości, są nastroje chwili obecnej. Dzisiejszy teatr jest zafascynowany ideą przedstawienia doskonale współczesnego. W praktyce zdarza mu się czerpać z doświadczeń historii. Ale myśli o tym niechętnie, gdyż z przekonania jest radykalnie ahistoryczny, ideą ciągłości nie jest zainteresowany, nie wierzy w to, żeby w przeszłości mogły tkwić jakieś wskazówki cenne dla nas, być może ostrzegające przed marnowaniem energii, przed schodzeniem na manowce.

Nie jest to sytuacja zupełnie nowa w historii. Nie jest niemoralna, więc nie ma powodu się nią gorszyć. Natomiast z wszelką pewnością należałoby napiętnować takie jej przedstawianie, jakby była jedyną możliwą, a więc jedyną znaną ludzkości z jej dotychczasowego doświadczenia i jedyną wyobrażalną w przyszłości.

LIST LXXXIX

Wszystko to prawda, co Pani pisze. List łatwiej się pozwala obronić od naukowego gadulstwa, ponieważ jest głosem człowieka, który zwraca się do drugiego człowieka, nie „do wszystkich”. Ale z tych samych powodów trudniej w liście utrzymać dyscyplinę wykładu. Można skutecznie dbać o precyzowanie pojęć i terminów; to się nawet bardzo dobrze godzi z poetyką listu. Gorzej bywa z utrzymaniem konsekwencji, z pilnowaniem następstw, jakie za sobą pociągają jakieś twierdzenie, z domykaniem szczelin, które nieuchronnie powstają, gdy z naszych myśli wznosimy jakąś większą konstrukcję. Nasze ostatnie listy miały dopomóc w wypełnianiu takich szczelin. Nie spełniły jednak swojego zadania w sposób zadowalający — pisze Pani. Są w naszej korespondencji nadal całe połacie zagadnień, co do których nie wiadomo, czy powinno się upatrywać wzajemny związek pomiędzy nimi, czy nie.

Udane przedstawienie teatralne może być dziełem sztuki. Dzieło sztuki daje nam przeżycie piękna. Takie twierdzenia snują się ciągle przez naszą korespondencję. I słusznie — dodaje Pani. Ale dobrze byłoby wiedzieć, czy problem trwałości, który tyle miejsca zajmuje w naszych listach, ma bliższy związek z fenomenem piękna?

Nie jestem dzieckiem i domyślam się, że zadając takie pytanie już mnie Pani tylko wystawia na próbę. Po stwierdzeniu, co miałem do powiedzenia, chciałaby Pani wiedzieć, kto to właściwie mówił?

Uważam, że ma Pani do tego prawo. Proszę jednak o wyrozumiałość przy egzaminie. Po pierwsze: temat nie dotyczy moich kompetencji. Po drugie: jest delikatny. Wielu badaczy wyśmiewa się dzisiaj z pojęcia piękna i kwestionuje możliwość odróżniania piękna od brzydoty.

Moim zdaniem trzeba sobie postawić pytanie, czy badacze ci doszli już w Biblii do słów „brzydota spustoszenia” w księdze Daniela. I czy mieli czas zastanowić się nad znaczeniem tych słów. Mnie życie przymusza do tego od pięćdziesięciu lat. Dzięki temu nabrałem pewności, że definiowanie piękna może być trudne (temu nie przeczę), natomiast samo jego istnienie jest oczywiste, a wykrywalne choćby przez odróżnianie go od brzydoty, która w moim otoczeniu jest tak dojmująco rzeczywista, że może się obyć bez definicji.

Samo piękno jest nie-nieruchome. Przeżywanie go może być ulotne, a próby wywoływania go mogą mieć przemijalność w swoim założeniu i mimo to mogą być skuteczne. (Bach improwizuje na organach!) Inaczej z tym, co przywykliśmy nazywać dziełem sztuki. W tym wypadku pojawianie się piękna miewa różnych gwarantów, ale do najpewniejszych pomiedzy nimi zdaje się należeć trwałość. Poszukiwanie trwałości, czyli obiektywizacja wysiłku. Obiektywizacja, czyli droga od wirtuozerii do dzieła.

W teatrze tkwią obie możliwości. Od pewnego momentu pojawia się w jego historii ten typ artysty, który szuka sobie ujęcia w formowaniu dzieła o trwałym kształcie. W teatrze nie może ono powstać bez udziału aktorów, i to aktorów oddanych sprawie. Ale podniety konieczne do wdrożenia tego procesu leżą zwykle poza aktorstwem. Instynkt aktorski w każdym razie do tego nie wystarcza, a św. Augustyn wiedział, co mówi.

Nie ma również naturalnego związku pomiędzy daniem folgi temu instynktowi a kultywowaniem wartości etycznych. Stwierdzam to wyraźnie, choć niechętnie, w związku z zainteresowaniem, jakie Pani wykazała dla mojej wzmianki o misterium jako pewnej alternatywie czystego aktorstwa.

W jednym z moich ostatnich listów znalazła Pani uwagi na temat tego, co aktora godzi z odgrywaniem roli, a dalej następujące zdania: „Gdyby nie te okoliczności, nie byłoby nowożytnego teatru. Byłby rodzaj monumentalnego kabaretu. Albo, jak przedtem, misterium spychające u wykonawców kwalifikacje czysto aktorskie na korzyść innych.” Jakich? — rada by Pani wiedzieć.

Odpowiedź nie jest taka trudna.

W miejscowości Oberammergau w Bawarii mieszkańcy uczynili w XVII wieku zbiorowy ślub. Przrzekli mianowicie Panu Bogu, że jeśli ustanie zaraza, która nawiedziła ich wieś, będą z wdzięczności za ocalenie co dziesięć lat wystawiali Misterium Męki Pańskiej. Co to misterium, doskonale Pani wiadomo. W XVII wieku jeszcze nie było w Niemczech teatru, który by działał jako oddzielna instytucja za sprawą zawodowych aktorów. Bywali aktorzy nadworni. Bywały zespoły wędrownie, początkowo złożone z Anglików, potem i z rodowitych Niemców. W całości był to jednak wciąż jeszcze teatr nie w pełni wyemancypowany wedle naszej terminologii. A więc nie było w tym nic dziwnego, że do odegrania przedstawienia wzięła się cała wieś. Przez całe średniowiecze właśnie to uchodziło za rzecz normalną, że wszyscy mieszkańcy miasta czy jakiejś wsi wyłaniali ze swych szeregów wykonawców pobożnego i budującego widowiska. Właściwie nie powinniśmy nazywać ich amatorami. Amator pojawił się dopiero wtedy, kiedy osoby nie będące zawodowymi aktorami zaczęły w swej grze naśladować aktorów zawodowych. W średniowieczu nie było o tym mowy. Wykonawcy misteriołów — a były ich w całej Europie setki i tysiące — zazwyczaj nie znali innego aktorstwa jak to, które się łączyło z odgrywaniem pobożnych tekstów w wielkie święta, a więc najwyżej kilka razy do roku, siłami osób najbardziej uzdolnionych, a zarazem wyróżniających się przykładnym życiem.

Widzę, że troszkę się rozpędziłem; bo napisałem, że tak było „przez całe średniowiecze”. W rzeczywistości rozkwit misteriołów przypada na ostatni okres tej epoki. Rzecz o tyle ważna, że w Oberammergau była to jeszcze praktyka znana z dawnych czasów, nie trzeba jej było wznawiać. A solidność mieszkańców przejawia się w tym, że cierpliwie to swoje misterium wystawiają; zaraza ustała zaraz po złożeniu ślubu, więc grają je po dziś dzień. I po dziś dzień rolę Chrystusa może grać każdy obywatel Oberammergau, pod warunkiem, że się wykaże odpowiednimi uzdolnieniami oraz przykładnym życiem. Gorszycielowi nie powierzą tej roli. (Jest głosowanie!) Nie będzie również grała Matki Boskiej dziewczyna, która w ogóle

nie dba o swoją reputację. Jak Pani widzi, całe przedsięwzięcie jest po dziś dzień tylko częściowo teatrem w naszym rozumieniu, a częściowo modlitwą, a w każdym razie jedną z praktyk religijnych.

Mamy i my widowisko pasyjne odgrywane w najlepszej wierze przez lud w miejscowości Kalwaria Zebrzydowska, na południu Polski. Nie ma tam takiej ciągłości, jak w Oberammergau. Pasja odgrywana tam kiedyś w XVII wieku została wznowiona w naszym stuleciu wedle dawnych wzorów, po dłuższej przerwie. Lud, rzecz ciekawa, przyswoił sobie ją jednak momentalnie. To, co jest u nas teatrem, wypada znacznie skromniej. Natomiast o wiele więcej jest u nas udziału widzów, choćby dlatego, że w Oberammergau wszystko się odbywa na scenie, a u nas są pochody. Jest np. droga krzyżowa. Tłum idzie obok Chrystusa i za Chrystusem, a każdy uczestnik stara się wtedy odnieść największą korzyść dla swojej duszy. Na przykład widać pokutników, którzy przechodzą przez potok brnąc po kostki w lodowatej wodzie, a na ramionach dla większego umartwienia dźwigają ciężkie głazy. Dobór aktorów — wedle tych samych zasad, co w Oberammergau.

O ile mi wiadomo, nikt nigdy nie próbował — ani w Oberammergau, ani u nas — odegrać Hamleta z aktorami miejscowych misteriów. Pewno nikomu to jeszcze nie przyszło do głowy. A gdyby przyszło, wątpię, czy artyści daliby się do tej nie swojej rzeczy nakłonić. A gdyby się nawet dali, rezultat łatwo przewidzieć.

I w tym właśnie tkwi sedno sprawy. W obu wypadkach mamy do czynienia z twórcami dwóch różnych kultur, co chyba nie zawsze sobie uświadamiają ludzie dzisiejszego teatru tęsknie spoglądający w stronę misterium. Nie wiem, jak z tym jest w Pani ojczyźnie. U nas tęsknota jest przemożna. Co chwila jakaś pobożna sztuka, odgrywana z pobożnym namaszczeniem. Albo też całkiem świecka, za to odgrywana w kościele. Albo też jedno i drugie, co znaczy, że zawodowi aktorzy grają w kościele jakąś pobożną sztukę, czasem nawet bardzo starą.

A więc nie brakuje okazji do namysłu nad różnicami dwóch rodzajów aktorstwa w dziejach Europy. Bo oczywiście inne jest aktorstwo, od którego wymaga się świętości połączonej ze zdolnością poprawnego wyrecytowania tekstu. I inne to, które polega na grze lepszej od gry rywali — koniecznie lepszej! — bez większych wymagań w zakresie moralności osobistej.

Powtarzam, że wcale nie mam pewności, czy dzisiejszy teatr dobrze sobie zdaje sprawę z tej różnicy.

Temu, że instynktownie szuka nowych związków ze światem wartości, trudno się dziwić.

Pytanie tylko, czy próba ponownego wejścia w związek z obrzędem nie jest pomyłką. Wyobrażalne to oczywiście jest, wątpię jednak, czy wszyscy zainteresowani widzą obie konsekwencje, nieuchronne, gdyby się taki proces miał dokonać. A więc po pierwsze: prymatu świętości (bez którego cały eksperyment musiałby się pogрузić w atmosferze odrażającego fałszu). A po drugie: likwidacji teatru w obecnym rozumieniu tego słowa. Konsekwentny nawrót do teatru obrzędowego musiałby przekreślić to, czemu poświęciliśmy najwięcej uwagi, to znaczy egzystencję postaci, która jest wymodelowana na obraz i podobieństwo zwykłych ludzi, a odgrywana przez fachowców wyspecjalizowanych w nadawaniu prawdopodobieństwa tworum naszej, ludzkiej wyobraźni, tyle, że zrodzonym w umyśle poety.

Nawrót do obrzędu musiałby się okazać dla tego fenomenu zabójczy. A czy mógłby chociaż dać coś w zamian? Czy mógłby się przyczynić do odnowienia pewnej formy nabożeństwa w dzisiejszym świecie?

Mój Profesor sądził, że nie. Uważał, że chrześcijaństwo jest religią zbyt uduchowioną, by nadawała się do odgrywania. Stąd eksperyment średniowieczny traktował jako jednorazowy, a rozstanie z nim jako bezpowrotne. Chodziło mu oczywiście o centralną w chrześcijaństwie prawdę Wcielenia i odgrywanie tej prawdy.

Muszę powiedzieć, że wielu świętych, już w czasach nowożytnych i już po zadomowieniu się stałego teatru w Europie, zajmowało takie stanowisko. Proszę zajrzeć do Karola Borromeusza, który bynajmniej się istnieniu teatru świeckiego nie

sprzeciwia, natomiast prosi z naleganiem, żeby Męki Pańskiej nie odgrywać, żeby ją czytać.

Jak Pani widzi, jeszcze raz nam wypadło postawić pytanie, czy wszystko, co się pisze, może i powinno być odgrywane. Sądzę, że nie.

Nie chciałbym być źle zrozumiany.

Współzycie teatru z religią jest możliwe w każdej epoce. Obawiam się jednak, że pożytek z niego bywa ściśle zależny od miejsca i czasu. Inne są możliwości teatru, gdy się jego zasięg społeczny powiększa, inne gdy maleje (tak jak dziś). Inne, gdy zachowuje jeszcze naturalne związki z obrzędem. Inne, gdy ma za sobą stulecia własnej działalności, nie pozbawionej społecznych zasług. (Patrz Stempowski.)

Myślę, że w naszych czasach teatr wcale nie musi być częścią liturgii, nie musi grać w kościele i nie musi odgrywać Ewangelii, aby zachować w sobie tę czystość, która go dzisiaj fascynuje w religii, bo do tego wystarczy przestrzeganie zasad etycznych powszechnie znanych i uczciwe wykonywanie swego zawodu. Bez udawania, że się ma receptę na „sacrum” (co za okropne słowo), bo właśnie z tego może w końcu wyniknąć moralna dwuznaczność nie do wytrzymania.

Widzę, że znowu się trochę rozpędziłem, bo odpowiedź na Pani list wymagała jedynie wyjaśnienia, na czym polega odmienność aktorstwa misteryjnego.

Uważam, że taka odrębność jest, i słuszna była moja uwaga, że odgrywanie ról to żywioł w historii szczególny, tyleż odróżniający się od kabaretu, co od misterium.

LIST XC

Ze skruchą przyznaję Pani rację. Takie wysoki jak w poprzednim liście nie powinny mieć miejsca w naszej korespondencji, ponieważ narażają nas na podejrzenie, że mogłoby nam chodzić o kreślenie jakiegoś programu. W rze-

czywistości nie było to ani Pani, ani moim zamiarem. Muszę przyznać, że czasem wymykała mi się spod pióra jakaś uwaga na temat dzisiejszego teatru i jego stanu. Były to jednak rzadkie wypadki i zawsze marginesowe. W zasadzie oboje powstrzymywaliśmy się od strofowania teatru, jak również od pouczania go, czego powinien się trzymać. A teraz, kiedy już z naszych listów urosła cała książka, oświadczam, że nigdy nie chciałem jej nadawać charakteru programowego. Innymi słowy: nie ma ona nikogo od czegokolwiek odwozić ani do niczego nakłaniać. Ma uprzytamniać.

Choćby mu nie wiem co doradzać, teatr i tak sam sobie wybierze własną drogę. Jako konsultanci na nic mu się nie przydamy.

Jedyny pożytek, jaki może wyniknąć z naszej korespondencji, tkwi w skreśleniu pewnego poglądu na naturę teatru. Jest on w kilku punktach inaczej sformułowany, niż to zazwyczaj bywa. Mocno, a nawet jak mi się zdaje mocniej niż zwykle, odróżnia mniej trwale od najtrwalszych rysów tego zjawiska. Najtrwalsze zdają się wynikać z przynależności teatru do świata widowisk. Dotychczasowe badania mało się interesowały tymi związkami, a w naszych rozważaniach był to akurat główny nurt. Jeśli ostoja się wypracowane w naszych listach pojęcie układu „S”, trzeba będzie przyjąć, że najogólniejsze właściwości są w przedstawieniu teatralnym tej samej natury, co w innych widowiskach. Z czego wynika, że zanim się teatr zacznie porównywać z innymi dziedzinami sztuki, trzeba go najpierw porównać z pozostałymi widowiskami. Z takiego porównania wynika, że artystyczne aspiracje teatru wcale nie są czymś oczywistym, ale przeciwnie, badacz powinien intrygować jako zjawisko zaskakujące, jeśli nie obecnością, to natężeniem. Dokładna analiza prowadzi do wniosku, że pierwiastek artyzmu nie jest obcy widowiskom. Jednakże teatr wykazuje pod tym względem ambicje, które się zdają wykraczać poza możliwości widowiska: chciałby uczynić przedstawienie teatralne dziełem sztuki.

Zgadzam się z Pani twierdzeniem, że do tego punktu mój wykład (z Pani poprawkami i komentarzami) może być przy-

poważniejszych nieporozumień.

Kolejne punkty zwiększają takie niebezpieczeństwo. W uzgodnionej przez nas definicji dzieła wielkie znaczenie ma jego trwałość. Nie jest to dzisiaj pogląd przyjmowany powszechnie. Wielu naszym współczesnym nasze pojmowanie dzieła jest obce. Czasem nienawistne. Wcale nie trwałość, ale właśnie płynność, ruch, zmiana bywają dzisiaj przedmiotem największego zainteresowania. I tyczy to także teatru.

W związku z tym pragnę jeszcze raz podkreślić, że wszystko, co napisałem na temat przedstawienia jako dzieła sztuki (w naszym rozumieniu tych słów), jest tylko i wyłącznie opisem tendencji najbardziej intrygujących w widowisku. Opis ten nie jest przejawem żadnych przewidywań. Teatr jutra albo się zainteresuje tą stroną swoich możliwości, albo nie, i to naprawdę nie należy do rzeczy. W tej książce ważne jest tylko stwierdzenie, że pojawiła się taka możliwość w świecie widowisk.

Nieco inaczej ma się sprawa z fenomenem fazowości. Postać, w którą mogą się wcielać coraz inni ludzie, bez całkowitego unicestwienia jej tożsamości, to w moim przekonaniu jedno z najbardziej znamienitych zjawisk w teatrze nowożytnej Europy. W całej naszej korespondencji traktowała Pani tę sprawę jako najdelikatniejszą. Czy naprawdę mamy dosyć argumentów uprawniających do tego, żeby mówić o tożsamości? Choćby bardzo swoistej? Choćby ograniczonej?

Moja odpowiedź, jak Pani wie, jest twierdząca. Jednak powinienem przypomnieć, że rozwinętą, wypielegnowaną fazowość przedstawiłem jako zjawisko historyczne. Sam fenomen postaci tkwi w naturze teatru; jest od teatru nieodłączny. Natomiast taki podział pracy, jaki dał życie postaciom nowożytnego teatru, może okazać się kiedyś swoistością epoki, która już się w Europie kończy. (Czy nawet już się skończyła.)

W tej sprawie jeszcze kilka oświadczeń.

Nie wierzę, żeby fazowość dało się całkowicie z życia teatru wyeliminować. (Nawet, gdyby teatr tego zapragnął.) Natomiast przyznaję, że może ona być bardziej lub mniej rozwinięta, a różnice pod tym względem mogą współdecydować o cha-

rakterze teatru, o jego miejscu w kulturze. Nie ukrywam, że mnie się celowo pielęgnowana fazowość wydaje cenna jako jeden z czynników umacniających ciągłość w budowaniu kultury, rodzaj transmisji przekazującej mądrość jednych pokoleń następnym.

Wszelako i to zjawisko traktuję jako jedną z wielu możliwości, tak jak to czynię w sprawie artyzmu.

LIST XCI

Z pewnym wahaniem przyjąłem Pani list.

Na początku pisze Pani, że poza różnicami poglądów ważne jeszcze bywają w dyskusjach naukowych reakcje emocjonalne, mianowicie dlatego, że w praktyce nie da się ich uniknąć. Nasza korespondencja też może takie reakcje wywołać. Weźmy — pisze Pani — to wszystko, co w naszych listach dotyczy związków teatru ze sztuką słowa. W porównaniu z dawniejszymi ujęciami mój wykład jest na pewno bardziej zawiły, a tego akurat ludzie nie lubią. Umysł ludzki dąży do przyswajania sobie prostych prawd.

Przeglądając moje listy znajduje Pani protesty przeciw dwójakim przeświadczeniom, równie ostre. Napisałem do Pani, że nie ma wysokiej kultury teatralnej bez zastosowania w teatrze ludzkiej mowy. Ale napisałem również, że samo korzystanie z dobrodziejstw ludzkiej mowy nie rozstrzyga o przynależności jakiegoś zjawiska; nie wszystko, co ma na sobie ślad artystycznego modelowania słów, musi być przez to samo literaturą. A więc alternatywa „albo literatura, albo teatr” nie ma pokrycia w rzeczywistości. A w każdym razie nie wykazuje większej użyteczności w odniesieniu do historii.

Otóż Pani zdaniem ludzie nie zgodzą się na podważenie takiej alternatywy, bowiem w obliczu delikatnych zagadnień właśnie z ulgą witają sprowadzenie wszystkiego do dwóch rozwiązań, i to rozwiązań znanych sobie także z nazwy, po

czym powinno nastąpić całkowite rozgromienie jednego z nich. Szukanie trzeciego wyjścia bywa w takich sytuacjach traktowane jako rodzaj nietaktu. A wszystko, co oboje napisaliśmy w naszych listach przez tyle lat — twierdzi Pani — jest właśnie szukaniem trzeciego wyjścia.

Z tym zgadzam się całkowicie. Nasza korespondencja była rzeczywiście szukaniem trzeciego wyjścia wynikłym z przeświadczenia, że alternatywa przyjmowana w badaniach jako punkt wyjścia — niewzruszenie słuszny! — okazała się fałszywa.

W nauce istnieje coś takiego jak postęp badań. A postęp badań nad teatrem wymaga właśnie w tej chwili przewyżczenia dawnych nawyków myślowych.

Czy się to dokona, to inna sprawa. Pani odnosi się do takiej ewentualności z rezerwą, jak widzę. Tak zresztą, jak i do naszych czytelników.

W tej sprawie mam dwie uwagi.

Po pierwsze: prawdą jest, że odpowiadając na Pani pytania atakowałem — jako równie błędne moim zdaniem — aż dwie orientacje. Powinno to, logicznie rzecz biorąc, podwoić liczbę moich przeciwników. Nie musi tak jednak wcale być. Życie nie stosuje się do praw logiki. Dzisiaj poglądy, które pozaczepiałem, cieszą się powodzeniem, czasem nawet bywają traktowane jako pewniki, ale jutro mogą pójść w ką. W naszych czasach poglądy środowisk naukowych zmieniają się bardzo często.

Po drugie: odpowiadanie na Pani listy było dla mnie łatwiejsze od napisania zwyczajnego wykładu. Dzięki temu ułatwieniu ta książka w ogóle mogła powstać. Ale też w wyniku tego ma wady, których zwyczajny wykład może by nie miał. Sam widzę, ile się rzeczy w niej chwije i ilu brak, czasem dlatego, że o czymś nie pamiętałem, albo nie mogłem pomieścić. Albo z powodu mojej niewiedzy, przed którą Panią ostrzegałem od razu w pierwszym liście. A więc zamiast z góry wymyślać czytelnikom za to, że czegoś nie rozumieją, raczej ich powinienem przeprosić za to, że w sprawach aż tak ważnych wypowiadałem się w sposób tak ułatwiony. Na moje usprawiedliwienie mogę powiedzieć, że w sprawie naprawdę ważnej każdy

powinien się wypowiedzieć, choćby przez zaznaczenie swojej postawy, gdy zauważy, że się ona różni od innych. Przecież każdy może mieć trochę racji. (Skoro nikt nie może mieć całej racji, a to akurat w odniesieniu do humanistyki jest jasne.).

Łączę wyrazy szacunku

zr

Warszawa, 1989

TREŚĆ

CZĘŚĆ PIERWSZA

UKŁAD „S”. Wstęp (9). „Układ” jako zbiorowość ludzka złączona wspólnotą miejsca i celu. Różne typy układów. Układ „S”: skupiający, biegunowy, dynamiczny. Podstawowy warunek jego powstania i główne właściwości (12). Może powstać przez przypadek. Sprawa widza i jego przeżyć (16). W jakich okolicznościach niszczy układ „S”. Cztery obszary życia sprzyjające jego powstaniu (19). Czynności otwarte, zamknięte i pozornie zamknięte. Współdziałanie i uczestnictwo. Happening a układ „S” (23). Różne typy biegunów, ich ewolucja historyczna. Mowa ludzka a układ „S” (27).

SYSTEMATYKA WIDOWISK. Definicja widowiska. Celowe zastosowanie układu „S”. Właściwości (35). Tertulian i jego systematyka widowisk (38). Udział zwierząt i rzeczy. Ich pozorna samodzielność. Człowiek rzeczywistym sprawcą wszystkich widowisk (40). Trzy grupy widowisk: zawody, popisy, przedstawienia. Typy i odmiany w obrębie grup (43). Właściwości poszczególnych grup. Widowiska, w których oddziela się świat przedstawiony od przedstawiającego. Nieidentyczność aktora, postaci, autora. Różne stopnie tej nieidentyczności (50). Kłopot z popisami (54).

POSTAĆ TEATRALNA. Św. Augustyn o aktorstwie. Aktorstwo i artyzm nie do pogodzenia? (59) Postać teatralna. Może być rolą. Definicja roli (61). Autonomia postaci teatralnej. Możliwa dzięki temu, że wszystko odegrane. Granie kogoś innego a bycie kimś innym. Aktorstwo jako celowo niekonsekwentne bycie kimś innym (63). Wyjątkowość tego zjawiska w naszej cywilizacji. Jego wyjątkowość w świecie widowisk (66). Niezwykły podział pracy. Scenariusz, próby,

występ; tak nawet w komedii dell'arte (69). Egzystencja fazowa (71). Postaci grane i nie grane (74). Postać powieściowa, odmienność postaci teatralnej (76). Tespis jako twórca uniwersalny. Nieunikniony podział pracy wśród następców Tespisa. Nie wyklucza to pisania ról. Dwaj bliźniacy z Wenecji (77). Nawet taniec można pisać. *Giselle* (81). Craig i proces wytoczony pisaniu ról (87). Teoria przekładu. Inscenizacja przekładem? (89) Scenariusz, amplifikacja, dopełnienie (91). Dopełnienie jako warunek ożywiania postaci. Ożywianie postaci napisanej. Nie wymaga wymiany, jest przemianą. Przypomina dojrzewanie. Dojrzewanie jako szansa teatru (92). Życie i śmierć postaci teatralnej (95).

CZĘŚĆ DRUGA

ŚWIAT PRZEDSTAWIONY. Układ „S” w teatrze. Jego ośrodkiem świat przedstawiający, dostępny także dla nas przed przedstawieniem, po nim, podczas przerw. Jego największa osobliwość: istnieje tylko po to, by mógł powstać niedostępny dla nas świat przedstawiony (101). Co należy, a co nie należy do świata przedstawiającego. Czas i przestrzeń jako warunki, ludzie i rzeczy jako zasoby umożliwiające kształtowanie (103). Aktor grający rolę jedynym człowiekiem, który może należeć do świata przedstawiającego (105). Konsekwencje: Hamlet łudzi nas swoją obecnością na scenie (110). Granica między światem przedstawiającym a przedstawionym (112). Fikcyjność świata przedstawionego. Prowokacyjność fikcji na przykładzie okularów Świdarskiego (113). Graniczne przejawy fikcji w teatrze. Zagarnianie rzeczywistości w obręb fikcji, doraźne i stałe. „Nowy kontekst” po zakończeniu prób (115). Sztuka aktorska a portret. Zmyślenie żywiołem teatru (120). Zdolność teatru do zespalania obu światów: przedstawiającego i przedstawio-

nego (122). Stąd na widowni wrażenie spoistości charakterystycznej dla dzieła sztuki (124).

SCENARIUSZ. Próby w teatrze (127). Próby doskonalące i poszukujące. Te szczególnie znamienne dla teatru (129). Instrukcja. Obejmuje elementy przedstawienia i dyrektywy ich zastosowania. Na próbie generalnej zgromadzone zasoby i dokończona instrukcja (131). Kwestia powielania tego, co powstało na próbie (133). Definicja scenariusza (135). Scenariusz do użytku ogólnego i do użytku wewnętrznego (139). Scenariusz filmowy i baletowy (141). Scenariusz do użytku wewnętrznego w teatrze (142). Partytura muzyczna a teatr (144). Scenariusz i „nadscenariusz” (147). Kształtowanie a teatr (150). Wielokształtność. Znana w sztuce i poza teatrem (152). Mimo wszystko trudności; trwałość dzieła sztuki, nietrwałość przedstawienia. Przedstawienie nie może być dziełem sztuki? (154)

STRUMIEŃ I KRYSTAŁ. Fabularność i wątkowość jako właściwości teatru. Prawdopodobnie zapożyczone ze sztuki słowa (155). Liryka i epika. Widowiska o zakroju narracyjnym. Znane także historii teatru (156). Luźny związek tych zjawisk z ich historycznymi nazwami (160). Budowa stożkowa. Odkryta przez Greków na użytek tragedii (161). W historii teatru jednakowo znamienne różne tradycje. Ale w budowie stożkowej teatr monopolistą (164). Dwie odmiany tej budowy u Greków (166). Budowa stożkowa w teatrze nowożytnym (168). Zainteresowanie dla łańcucha przyczyn i skutków jako warunek jej powodzenia (170). Sofokles w Grecji dziś (172). Trwałość wewnętrznej, niewidzialnej budowy wzniesionej przez Sofoklesa (173). Brak kontynuatorów tej tradycji dziś. Przypuszczalne przyczyny (175). Dzisiejszy teatr a dociekanie przyczyny i skutku (177).

CZĘŚĆ TRZECIA

ŚWIAT WIDOWISK. Definicja świata widowisk (181). Ich wewnętrzna hierarchia (184). Prestiż piłki nożnej i prestiż teatru (187). Widowisko naczelne (190). Sprawa widowiska naczelnego w starożytnym Rzymie i dziś (192). Przypuszczalne pochodzenie widowisk. Ich emancypacja czyli wyodrębnienie z pierwotnej, większej całości (194). Nie każda wielka cywilizacja odkrywa teatr. W każdej dochodzi do emancypacji widowisk (197). Cena emancypacji: zerwanie naturalnych związków ze światem wartości. Stan zagrożenia i potrzeba obrony (199). Wytwarzanie nowych związków ze światem wartości jako pokonywanie zagrożenia (201). Stosowanie pojęcia wartości a nauka o widowiskach (202). Życie widowisk. Wyjątkowość narodzin, ale i śmierci jakiejś grupy. Zmiany w zakresie typów i odmian (204). Odporność widowisk naczelnych na ataki z zewnątrz. Przykład turnieju rycerskiego (206). Kwitnąca cywilizacja zna zmiany w hierarchii i multiplikację odmian. Załamanie całego świata widowisk rzadsze. Następuje z upadkiem cywilizacji, która wytworzyła ów świat (208).

TEATR W ŚWIECIE WIDOWISK. Treść tej książki w 14 punktach (213). Dodatkowe objaśnienia. Na początek komentarz do punktów 2-3 czyli o celowości (215). Rzeczywistość pozateatralna a teatr (219). Prawa rządzące światem widowisk a teatr (221). Wymóg usprawiedliwienia w świetle obserwacji z poprzedniego rozdziału. Dzieło sztuki wobec wartości według Guardiniego i Stempowskiego. Przy należność teatru do sztuki jako przejaw żywotności (224). Żywotność rzeczywista i mniemana (229). Jeszcze o postaci teatralnej. Fazowość jej egzystencji a teatr nowożytny (230). Odgrywanie postaci a instynkt aktorski (233). „Nadscena-

riusz". Nie ma go. Jednakże teatr zachowuje się tak, jak by był. Przedstawienie teatralne i kwestia jego złożoności (237). Swoboda interpretacji w teatrze. Większa niż w muzyce. Jednak nie unicestwiła tożsamości postaci (240). Niemy teatr wtórny wobec mówionego. Niezastąpione właściwości mowy ludzkiej. Fenomen postaci teatralnej a kultura mowy (243). Jeszcze o trwałości. Kwestia dawnego przedstawienia. Rekonstrukcja i odtwarzanie. Nieufność dzisiejszego teatru wobec tych zjawisk (246). Dwie pokusy dzisiejszego teatru: kabaret i misterium. Jeszcze o odgrywaniu ról i jego odmienności od innych widowisk (252). Wyjaśnienia końcowe. Ta książka nie ma od czegokolwiek odwołać ani do niczego nakłaniać. „Ma uprzytamniać.” Główny przedmiot analiz: teatr jako jedno z widowisk. Główny przedmiot dociekań: artystyczne aspiracje widowiska. Główny wniosek: widowisko artystyczne jest możliwe. Po raz ostatni o fazowości (257). Zakończenie (260).



Nowości wydawnictwa KRAĞ:

- **Jan Kott, *Pisma wybrane***

Edycja zawiera reprezentatywny wybór najcenniejszych tekstów wybitnego znawcy literatury i teatru.

Tom 1 (*Wokół literatury*) zawiera eseje i studia literackie z lat 1938–1981

Tom 2 (*Teatr czytany*) obejmuje rozprawy o literaturze dramatycznej od Greków po współczesność

Tom 3 (*Fotel recenzenta*) składa się z trzech części: w części pierwszej znajdują się recenzje teatralne z lat 1945–1961

część druga zawiera opisy przedstawień światowego teatru
część trzecia stanowi wybór tekstów poświęconych ogólnym rozważaniom na temat kultury (m.in. *Aniołowie i córki ludzkie, Gilgamesz albo śmiertelność*)

- **Albert Camus, *Obcy. Upadek***

Obie mikropowieści są – obok *Dżumy* – najbardziej znanymi literackimi manifestami francuskiego egzystencjalizmu

- **Danuta Kamolowa (wybór i opracowanie), *Nie ustawajmy więc w ochocie pisania... Z dziejów Romerów na Litwie***

Pierwsza z serii książek poświęconych dziejom znanego polsko-litewskiego rodu Romerów: wybór z dzienników i korespondencji Michała i Edwarda Romerów, zesłanych do Wołogdy, z rodziną w kraju.

Wybór obejmuje lata 1826–1852.

Pełne wdzięku, często wzruszające dokumenty, przekazujące klimat epoki; realia zesłania dalekie od martyrologii, cenne przez ukazanie codziennego życia w Wołogdzie.

Ponadto nakładem wydawnictwa KRAĞ
ukazały się m.in. książki:

- **Louls–Ferdinand Céliine, *Podróż do kresu nocy***
- **Malcolm F. Mallette (red.), *Poradnik dla dziennikarzy z Europy Środkowej i Wschodniej***
- **Anna Bojarska, *Pięć śmierci***
- **Aleksander Małachowski, *O ćwiartowaniu smoka. Nawijki***
- **Bolesław Leśmian, *Przypadki Sindbada Żeglarza***
- **Albert Camus, *Dwa eseje***
- **Boris Vian, *Pociąg do opowieści***
- **Jean–François Stelner, *Warszawa 1944***
- **Władimir Tiendrakow, *Na szczęśliwej wyspie komunizmu***
- **Wiktor Kulerski, *Bez tytułu***

W przygotowaniu:

- **Jules Renard, *Wybór z dzienników***
- **André Gide, *Wybór z dzienników***
- **Jan Kott, *Bajki dla Lidusi***
- **Prosper Mérimée, *Kronika z czasów Karola IX***
- **Albert Camus, *Dżuma***
- **Richard Pipes, *Rosja carów* (2 wyd.)**
- **Barbara Stanisławczyk, Dariusz Wilczak, *Pajęczyna***
- **„Pamiętnik Teatralny” (kwartalnik)**

Wydawnictwo KRAĞ sp. z o.o.
ul. Glogera 3 m. 12
02-051 Warszawa
tel. 22 09 68

Dystrybucję naszych książek prowadzi
Dom Księgarski
Stowarzyszenia Wolnego Słowa
Al. Ujazdowskie 13
00-567 Warszawa
tel. 628 23 82, 694 15 98

„Moje dociekania nad teatrem w świecie widowisk zaczęły się wiele lat temu, gdy bliżej związałem się z Wydziałem Wiedzy o Teatrze w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Od chwili, gdy zacząłem uczyć na tym Wydziale, próbowałem sprecyzować sobie pogląd na pewne właściwości teatru przez odpowiedź na pytanie: «kto go rodzi».

Tak w dawnej Polsce rozpatrywano kwestię osoby nowo pojawiającej się w towarzystwie [...]. Kiedy w początku naszego wieku pojawiła się w nauce sztuka teatru jako nowo wyodrębniony przedmiot badań, na uniwersytetach europejskich rozległy się tego rodzaju pytania [...].

Odpowiedzi wypadły różnie. Moja jest już dzisiaj — po latach namysłu — dosyć zwięzła.

Teatr należy do świata widowisk, wywodzi się z niego. Wyrodził się, to prawda, tak że dziś w świecie widowisk jest pod wielu względami zjawiskiem wyjątkowym, ale nigdy nie przestał być widowiskiem, co czyni z niego zjawisko wyjątkowe w świecie sztuki.”

(z Listu I)

*

*Książka Profesora Zbigniewa Raszewskiego,
napisana w formie listów,
powstała w latach 1984 — 1989*