

Barbara Koncewicz

Teoria teatru w listach

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 86-98

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

teresowaniem historyków literatury, jak Paryż właśnie. W szkicu *Smutna Arkadia* jest mowa o obecności w literaturze polskiej mitu (czy raczej stereotypu) arkadyjskiej Białorusi. Stereotyp ten w ujęciu Ziejki okazuje się wyjątkowo trwały i korekty do niego, wniesione przez *Chama* i *Dziurdziów* Orzeszkowej, okazują się nieskuteczne. W drugim „wschodnim” tekście badacza mowa jest o kilku ważnych dziełach literackich z przełomu wieków (m. in. Rydla, Reymonta, Weyssenhoffa i Żeromskiego), w których ukazana została tragedia wyznawców religii unickiej pod panowaniem rosyjskiego prawosławia.

Obie nowe książki Franciszka Ziejki wnoszą wiele odkrywczych spostrzeżeń do historii literatury polskiej końca XIX i XX wieku. I chociaż autor w przedmowie do *Naszej rodziny* zwraca uwagę na nowe znaczenie opisywanej przez siebie problematyki w dobie nadziei na faktyczny powrót naszego kraju do Europy, to uzasadnienie nie wydaje się potrzebne: i *Paryż* i *Rodzina* są publikacjami tak ważnymi w perspektywie historycznoliterackiej, że nie trzeba wspierać ich znaczenia argumentem z innej rzeczywistości. Choć *Paryż młodopolski* pokazuje, że nasze stosunki rodzinne z Europą przypominały często sytuację ubogiego krewnego, to więzi (bardziej ducha niż wspólnego stołu) są oczywistością historyczną.

Andrzej Z. Makowiecki

Teoria teatru w listach

W marcowym numerze „Dialogu” z 1993 roku opatrzonym opaską z napisem *Autorytety*, zamieszczony został zapis rozmowy, jaką przeprowadziła Małgorzata Szpakowska z uczniami i współpracownikami Zbigniewa Raszewskiego. Osobami znającymi go z codziennych kontaktów osobistych i niecodziennych naukowych. W trakcie wymiany opinii, przybliżających postać i osobowość Profesora, Teresa Bogucka wypowiada zdanie: „Bardzo ubolewał, że nasza epoka nie wyda już takich zbiorów listów, jakie zostały po XIX wieku. Może sam próbował tę lukę wypełnić?”¹ I choć przypuszczenie ostatecznie pojawia się w rozmowie dla uzasadnienia ulubionej

1 Por. *Równieżnik Milesa Davisa*, „Dialog” 1993.

przez Zbigniewa Raszewskiego formy komunikowania się z bliskimi, dla mnie (i, jak sądzę, dla wszystkich, którzy znali największego polskiego historyka teatru tylko z jego dzieł) jest pierwszym tropem do znalezienia odpowiedzi na pytanie, dlaczego ostatnia, wyjątkowa na tle dotychczasowych historycznoteatralnych rozpraw, książka Zbigniewa Raszewskiego *Teatr w świecie widowisk* donosi w podtytule: *Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*.²

O ile zdziwienie i ciekawość, jaką budzić musi podjęcie przez autora najbardziej fundamentalnych kwestii: istoty i sposobów istnienia fenomenu teatru, zostaje zaspokojone już przy lekturze pierwszego listu, o tyle motywacja i konsekwencje zastosowania konwencji epistolarnej wprowadzają czytelnika w sytuację, którą, by posłużyć się tytułem jego ostatniego zbioru szkiców z historii teatru, można nazwać — trudnym rebusem.³

Zanim jednak podejmie się próbę kuszących dywagacji: dlaczego listy? z kim ta korespondencja? — należy, moim zdaniem, zaryzykować próbę wyeksplikowania najważniejszych myśli, które złożyły się na ten swoisty traktat naukowy o naturze teatru.

Na pierwszych stronach książki Raszewski wyjaśnia: „Pewne uogólnienia o charakterze teoretycznym zacząłem budować, gdy wiedza historyczna przestała mi wystarczać do rozumienia historii” (s. 9). I aczkolwiek żywołem dla autora monografii o Bogusławskim nadal pozostaje historia teatru, to w toku wieloletnich rozważań i poszukiwań związanych z pracą na Wydziale Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST, precyzowały się jego poglądy na naturę teatru. Pytania dotyczyły w pierwszym rzędzie genezy teatru, a dalej — jego związków z innymi, pokrewnymi lub podobnymi rodzajami zbiorowej aktywności. W efekcie już w pierwszym liście autor stawia tezę: „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” (s. 10). Kolejne dziewięćdziesiąt listów jest wyjaśnieniem, rozwinięciem i obroną tej tezy.

Raszewski broniąc głównego przedmiotu swoich zainteresowań,

2 Z. Raszewski *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, „Krağ”.

3 *Trudny rebus* to tytuł jednego ze szkiców zamieszczonych w zbiorze o tym samym tytule, Wrocław 1990.

jakim jest historia teatru, nie kwestionuje w żadnym momencie prawa badaczy do teoretycznych uogólnień. Teatr poddaje się naukowej analizie od początku wieku. Jego teoria przedzierzgnęła się z licznych ideologii głoszonych przez wielkich reformatorów teatru w dyscyplinę uniwersytecką, bogatą dziś w różnorodne koncepcje badawcze i zmieniające się, pod wpływem mód panujących w obszarze całej humanistyki, postawy metodologiczne. Raszewski jasno określa swoje stanowisko badawcze. Podejmuje próbę opisu sięgając do przykładów z dziejów teatru w Polsce i na świecie oraz odwołując się do własnych obserwacji uprzywilejowanego teatromana, jakże często obserwującego podczas prób kolejne etapy powstawania spektaklu.

Wszystkie rozwijane krok po kroku, a raczej list za listem, argumenty i analizy, które mają uzasadnić cytowaną wyżej główną tezę książki, wywodzi autor z historii przedstawienia teatralnego jako swoistego rodzaju widowiska. Ciągłe zmieniające się i powracające typy przedstawień, zmieniające się role głównych elementów przedstawienia: aktora, reżysera, widza — to przywoływanie w sukurs sprawdzonych historycznych faktów dla uprawomocnienia teoretycznych uogólnień. Raszewski z niezwykłą łatwością i celnością wyborów zabiera czytelnika w podróż w czasie i przestrzeni wielowiekowej historii widowisk, aby tu, a nie w samowolnej i niczym nie ograniczonej refleksji czysto teoretycznej, znaleźć naukową argumentację i uzasadnienie teoretycznych wniosków i hipotez.

Teatr, a ściślej przedstawienie teatralne w ujęciu Raszewskiego jest oznaczone dwubiegunową wyjątkowością. Wśród innych widowisk wyróżnia się tym, że jako jedyne może być (i bywa) dziełem sztuki, wśród innych sztuk jako jedyne należy do świata widowisk. Żeby odpowiedzieć na pytanie, czym jest przedstawienie teatralne należy najpierw zapytać: czym jest widowisko? Należy przyjrzeć się jego naturze, uchwycić typy i rodzaje widowisk i, co najważniejsze, wskazać cechy rozróżniające, by móc, wśród ogromnej klasy tego typu zjawisk, wyodrębnić przedstawienie teatralne.

Pierwszą, podstawową zasadą rozpoznania i klasyfikacji różnorodnych sytuacji zbiorowych jest dla Raszewskiego tak zwany układ „S”. Pomysł tej całkowicie oryginalnej i nowatorskiej koncepcji narodził się w wyniku przekonania, że zasadnicze składniki widowiska są głęboko zakorzenione w codziennym życiu społeczeństw. Pochodzenie układu „S” jest więc bardzo pospolite. Grupy ludzi, różnego typu

zbiorowości, uobecniają się w pewnych sytuacjach społecznych — wchodzą w „układ”. Pośród układów szczególnie ważne są układy skupiające, biegunowe, w których ludzie (...) członkowie zbiorowości zaczynają pełnić dwojakie, niewymienne funkcje, tak długo, póki układ trwa. Jeśli sytuacja, która doprowadza do zaistnienia układu skupiającego, biegunowego, jest wynikiem niepowszednich wydarzeń, nabiera on dodatkowo cech dynamicznych. Taką modelową sytuacją jest dla autora sytuacja wypadku ulicznego. Przykład ten najdobitniej przedstawia mechanizm kształtowania układu „S” (S od łac. *spectare* — przyglądać się). Wśród osób objętych układem powstaje widownia, przyglądająca się temu, co dzieje się na jej oczach, jednocząca widzów, z których każdy zaczyna być z innymi i przeżywać z innymi, nie tracąc przy tym własnej tożsamości. Wśród przeżyć wyodrębnia autor trzy podstawowe: „zaciekawienie, zainteresowanie i fascynacja szczególnego rodzaju, pełna napiętego wyczekiwania” (s. 18). Zbiorowość spolaryzowana w chwili zadziałania układu „S” charakteryzuje się także odpowiednim typem zachowań. Te ostatnie, będące często skutkiem przeżyć, poddają się łatwiejszej kwalifikacji na gruncie badań socjologicznych. Analiza przeżyć, o wiele trudniejsza do przeprowadzenia, wymaga gruntownej wiedzy psychologicznej. W tym miejscu dopełnia się charakterystyka postawy metodologicznej Zbigniewa Raszewskiego: rozstrzygnięcia teoretyczne w obszarze teatrologii muszą, pod groźbą utraty sensu, odwoływać się do ustaleń, wypracowanych na gruncie nauk socjologicznych i psychologicznych. „Humanistyka, która całkowicie wyrzeka się analizowania ludzkich przeżyć, jest nonsensem” (s. 30).

Układ „S” niemal stale zawiązujący się w życiu społeczeństw, może powstawać przypadkowo, może być też wywołany celowo. Autor wyróżnia kilka obszarów życia publicznego, które szczególnie sprzyjają powstawaniu układu „S”. Widowisko, a więc „taki przejaw życia zbiorowego, który człowiek wywołuje, by wzbudzić podziw innych ludzi przez swoje szczególne umiejętności, z zastosowaniem układu «S»” (s. 35), sytuuje się w obszarze największej różnorodności — obszarze działań celowych, zamierzonych, które utrzymują równowagę w życiu społecznym. Widowisko, zdefiniowane metodą strukturalizowania sytuacji zbiorowych, poddaje autor dalszemu podziałowi na poszczególne typy i odmiany. Za kryterium podziału przyjmuje odpowiedź na pytanie: co w ocenie widowiska przeważa,

ocena wyniku czy przebiegu? Po udzieleniu odpowiedzi systematyka widowisk w analizie autora przedstawia się następująco:

- a) zawody: od zespołowych gier o zwycięstwo po indywidualny trening o walorach estetycznych (w tej grupie przeważa ocena wyniku);
- b) popisy: cyrk, rewia, kabaret, różnorodne występy na estradzie;
- c) przedstawienia: teatralne, filmowe, telewizyjne (tu zdecydowanie przeważa ocena przebiegu).

Świat widowisk — wewnątrznie hierarchizowany przez trzy czynniki: powodzenie, siłę i prestiż — jest w oglądzie diachronicznym zjawiskiem zmiennym, pulsującym licznymi odmianami właściwymi poszczególnym epokom. Kształtował się i kształtuje pod wpływem czynników wewnętrznych i naporu różnego rodzaju sił zewnętrznych. Raszewski w rzetelnym opracowaniu porządkującym zastrzega sobie niejednokrotnie prawo do błędu, do niepewności sądów, do niejednoznacznego rozstrzygnięcia dylematów. Stąd i systematyka widowisk ma wiele „niedomkniętych szczelin” i nie do końca jasne wydają się hipotezy wysuwane przy rozstrząsaniu związku widowisk ze światem wartości. Trudno ostatecznie orzec, w jaki sposób w procesie historycznym widowiska, które wyodrębniły się z jakiejś wyższej całości (magii, obrzędu) zrywając naturalne związki ze światem wartości poprzez emancypację, ulegają hierarchizacji i mogą nawiązywać nowe związki z tym światem? Z jakimi wartościami: religijnymi, etycznymi, estetycznymi? Autor, nie dając gotowych odpowiedzi, w całym świecie widowisk szansę na trwały związek ze światem wartości widzi jedynie w przedstawieniu teatralnym, które z natury swej jest widowiskiem artystycznym, natomiast może być dziełem sztuki. „Świat sztuki jest bez wątpienia «lepiej uporządkowany pod względem wartości» i na tym polega jego wyjątkowe znaczenie w życiu społecznym” (s. 227) — wyjaśnia autor za Jerzym Stempowskim.

Znamiona dzieł sztuki miewają tylko przedstawienia i częściowo, zdaniem autora, widowiska z grupy popisów. Pierwiastki arcyzmu: artystyczne kształtowanie fikcji, fabuły, wymyślne chwytły stylistyczne obecne są już w występach recytatorów czy konferansjerów. Tu także może pojawić się zjawisko postaci teatralnej. Postać — „twór ludzki powstały na obraz i podobieństwo człowieka” (s. 61), spotykana na obszarze całej sztuki, najdobitniej wyróżnia przedstawienia (i niektóre sztuki im pochodne) ze świata widowisk. Analiza fenomenu postaci drobiazgowo przeprowadzana przez autora wskazuje na kilka sposobów jej istnienia i oddziaływania na odbiorców dzieł sztuki. Po-

wołanie do życia prawdziwej, „wolnej” postaci teatralnej właściwe jest tylko grupie przedstawień. Można, owszem, mówić o postaci kabaretowej, ale zrosnięta jest ona z osobą twórcy-wykonawcy, który nie gra roli, tylko artystycznie gra siebie; w grupie popisów postać, twór sztuki niewątpliwie, jest jednak tworem absolutnie jednorazowym. Postaci teatralnej nie należy również utożsamiać z postacią literacką (epicką). Ostre stanowisko Raszewskiego w tej kwestii jest konsekwencją głębokiego przekonania, iż od lat prowadzona na gruncie badań teatrologicznych dyskusja pod hasłem „literatura czy teatr”, nie ma pokrycia w rzeczywistości. Stąd postać epicka przypomina teatralną, ta ostatnia może nawet pełnić obowiązki pierwszej (korzyści i przyjemności płynące z lektury dramatu, scenariusza), ale „nie może oddychać osobowością aktora, który ją wyposaży nie tylko w swoją technikę i swoje doświadczenie, ale także w oddziaływanie swojej osoby” (s. 81).

Czym więc jest w rzeczy samej postać teatralna? Jest nieidentyczna, nietożsama z wykonawcą. Cechuje ją daleko posunięta autonomiczność. W postać teatralną mogą się wcielać coraz inni aktorzy, i nie prowadzi to do unicestwienia jej tożsamości. Zagadnienie tożsamości i fazowego charakteru natury postaci teatralnej jest w rozważaniach autora jednym z kluczowych, a jednocześnie najbardziej trudnych i delikatnych problemów.⁴ Życie postaci teatralnej polega na pojawianiu się kolejnych jej odmian. Gwarantem tożsamości różnych faz w życiu tej samej postaci (która tak jak postać literacka żyje dzięki fabule) jest scenariusz, będący niejako rezerwuarem, z którego każdorazowo korzysta budujący rolę aktor. „Rola (...) 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” (s. 62). Nadawanie postaci teatralnej ludzkiej obecności to proces twórczy o niespotykanym w żadnej innej dziedzinie twórczości rozczłonkowaniu, proces niezmiernie złożony, wobec którego badania naukowe często pozostają bezradne. Raszewski nawiązując do ustaleń Louisa Jouveta, który przyrównał tworzenie postaci przez aktora do wywołania kliszy, jednocześnie zaprzecza, jakoby fenomen grania, wciela-

4 W przywołanym (por. przypis 1) numerze „Dialogu” Z. Raszewski w rozmowie z T. Kubikowskim precyzuje niektóre myśli wokół rozumienia fenomenu postaci teatralnej, w oparciu o fenomenologiczną teorię „wzucia”, s. 118-130.

nia w postać sprowadzał się jedynie do wydobycia z roli-tekstu wszystkich gotowych elementów, składających się na jej osobowość. Długotrwały proces twórczy, który ma się zakończyć odegraniem przedstawienia, a co za tym idzie powołania do życia postaci teatralnej nie zawsze polegać musi na amplifikacji, natomiast zawsze polega na nieustannym szukaniu dopełnień. Aktor, korzystając z własnej osobowości i inwencji dopełnia rolę, mozolnie poszukując najwłaściwszego kształtu. Raszewski przyrównuje ten proces do powolnego dojrzwania, do narodzin i życia drzewa. Literacka metaforyczność tego wyjaśnienia jest poniekąd wynikiem przekory i dobitnym przeciwstawieniem się stosowaniu teorii przekładu w badaniach nad powstawaniem spektaklu.

Zbigniew Raszewski, widząc szansę na postęp w nauce o teatrze, dąży w swej rozprawie do przewyciężania dawnych nawyków myślowych. W całym wywodzie niemal nigdzie nie pojawia się pojęcie: dramat. Historycznie wykształcony scenariusz jest, jego zdaniem, pojęciem odpowiedniejszym: wśród innych utworów piśmiennictwa odrębny, a tylko przypadkowo zaliczony do rodzajów literackich. Zagadnienie to ma już długoletnią tradycję i miało szansę okrzepnąć w burzliwych dyskusjach teatrologów; natomiast bez wyakcentowania stanowiska Raszewskiego w tej sprawie nie sposób uchwycić kontekstu jego rozważań o złożonej, fazowej naturze postaci teatralnej i szerzej, o naturze teatru — najbardziej wielofazowym i wielostopniowym zjawisku w świecie widowisk.

Widowiska, które charakteryzują się ożywieniem postaci teatralnej, w swoim rozwoju historycznym wykształciły dwa typy kompozycji, dwa sposoby kształtowania fabuły: „strumieniowy” — epicki oraz „stożkowy” — rdzennie teatralny, zapoczątkowany przez tragedię grecką, w którym wielowątkowa fabuła ułożona została w kształt kryształu, gdzie napięcie powoli wzrasta do punktu kulminacyjnego i gwałtownie opada. Pomiędzy typem scenariusza a właściwościami postaci teatralnej zachodzi, zdaniem Raszewskiego, ścisły związek. Okresy w historii teatru posługujące się scenariuszami wywiedzionymi z greckiej tradycji (rzecz jasna różnorodnie modyfikowanymi) bardziej sprzyjały postaci teatralnej. Teatr dzisiejszy, który rozmnożył swoje formy w stopniu niespotykanym na przestrzeni stuleci, w wyniku jednej z podstawowych tendencji: zacierania granicy między epiką a scenariuszem, nie stanowi, w przekonaniu autora, dobrego okresu dla życia postaci teatralnej. Warto w tym miejscu odnotować, że teatr

dzisiejszy w całym bogactwie swych najrozmaitszych odmian, nie zajmuje w rozmyślaniach autora *Krótkiej historii teatru polskiego*, szczególnego miejsca. Uwagi, które czyni raz po raz, potwierdzają pogląd wyrażony wprost: „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” (s. 11). Wydaje się, że historię teatru najnowszego pisałby Zbigniew Raszewski wyłącznie jako historię arcydzieł teatralnych powstałych dzięki najlepszym scenariuszom.

Postać teatralna, dzięki swej fazowej naturze, wykazuje czasami zadziwiającą długowieczność (np. Hamlet obecny w kulturze europejskiej od setek lat), dopiero „całkowita zagłada scenariusza jest równoznaczna z całkowitą zagładą postaci” (s. 98). Raszewski, ostro podnosząc kwestię scenariuszowości, proponuje nawet, na użytek naukowego badania teatru, własną definicję scenariusza: „Jest to utrwalona graficznie — w języku naturalnym lub innym — instrukcja umożliwiająca odegranie przedstawienia teatralnego” (s. 136). Instrukcja obejmuje elementy przedstawienia: wszystkie czynności (słowa i gesty) aktorów, wykonywane na scenie, wespół z wszystkimi dekoracjami i rekwizytami, służącymi do wzbogacenia ich gry, a także dyrektywy: komplet wskazówek i rad ustalających okoliczności i sposoby wykonania wszystkich czynności. Instrukcja, należąca wraz z wszystkimi elementami i dyrektywami do świata przedstawianego, jest więc w trakcie przygotowań i prób swoistym pasem transmisyjnym między scenariuszem a radykalnie fikcyjnym światem przedstawionym. W wyniku wieloetapowego procesu twórczego dochodzi do powstania przedstawienia teatralnego. Jest ono dziełem polimorficznym, podlega kształtowaniu, które nadaje spektaklowi pewną trwałość. Tkwi więc w naturze teatru owa podwójna przynależność: teatr jako widowisko celowo powołane dla wzbudzenia podziwu walkę z przypadkiem już wygrał — co jest warunkiem niezbędnym wszelkich przejawów artyzmu. Dziełem sztuki natomiast może być, kiedy w czasie prób i mozolnych poszukiwań poddaje się kształtowaniu i to w kształt najodpowiedniejszy z możliwych.

Tak w największym skrócie, i w związku z tym nie bez ryzyka błędów w interpretacji myśli autora, przedstawiają się kluczowe problemy książki *Teatr w świecie widowisk*. Jedną z największych jej zalet jest

niebывała rozległość i rozmach refleksji. Każda szczegółowa hipoteza i każde twierdzenie ogólne otwierają przed czytelnikiem drogi do dalszych przemyśleń, stawiania kolejnych pytań, udzielania nowych odpowiedzi. Autor dotyka niemal wszystkich kwestii od lat rozwijanych i dyskutowanych przez teoretyków teatru i literatury. Najbardziej zaskakujące jest jednak to, iż Raszewski po pięciu latach pisania — książka powstała między 1984 a 1989 rokiem — przekazuje czytelnikom, mniej lub bardziej wtajemniczonym i wprawionym w rozważaniach nad teatrem, rozprawę naukową, która może dać satysfakcję i przyjemność nie tylko wąskiej grupie specjalistów. „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” (s. 33). W tak wyrażonym stanowisku, potwierdzonym nadzwyczaj przejrzystym stylem książki, a także w nostalgii za czasem minionym, kiedy kwitła sztuka epistolografii, kryje się część odpowiedzi na pytanie: dlaczego Zbigniew Raszewski nadał swoim teoretycznoteatralnym wywodom kształt i pozór autentycznej korespondencji, zbioru listów? Podjął formę, nie mającą przykładów, do których można by się odwołać we współczesnej naukowej refleksji.

Literacki awans epistolografii dokonał się w ubiegłych stuleciach. Sztuka epistolografii doczekała się oddzielnych opracowań jako odrębny gatunek literatury stosowanej.⁵ Badania literackie zagarnęły zresztą w obszar swoich zainteresowań zarówno listy autentyczne, badając je jako ważne dokumenty biograficzne i źródła historyczne, jak i teksty *stricte* literackie z powieścią epistolograficzną na czele.

Przyjęcie przez autora *Teatru w świecie widowisk* konwencji epistolarnej jest zabiegiem podwójnie korzystnym. Korzystnym dla czytelnika, ale i dla autora. List jest formą wypowiedzi przede wszystkim osobistej i dialogicznej. Aby podkreślić wewnętrznie zdialogizowany charakter własnej refleksji decyduje się Raszewski na dodatkowy, czysto literacki zabieg — powołuje do życia adresatkę swoich listów. Postać kobiety, która pierwsza listownie zaprasza autora do korespondencyjnego wyrażenia poglądów na naturę teatru. Czytelnik staje więc w sytuacji przysłuchiwania się „rozmowie na odległość”. Rozprawa

5 Por. M. Czermińska *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975 nr 4.

naukowa, będąca zazwyczaj rodzajem wypowiedzi pozbawionej elementów dramaturgii, właściwych „żywej” dyskusji, zostaje w zaskakujący sposób poddana literackiemu przetworzeniu, mistyfikacji, między innymi dlatego, że „List łatwiej się pozwala obronić od naukowego gadulstwa, ponieważ jest głosem człowieka, który zwraca się do drugiego człowieka, nie do «wszystkich»” (s. 252). Z drugiej strony zastosowany przez Raszewskiego sposób narracji, pomimo niewątpliwych walorów estetycznych, „ma wady, których zwyczajny wykład może by nie miał” (s. 261). „Gorzej bywa z utrzymaniem konsekwencji, z pilnowaniem następstw, jakie za sobą pociąga jakieś twierdzenie, z domykaniem szczelin, które nieuchronnie powstają, gdy z naszych myśli wznosimy jakąś większą konstrukcję” (s. 252). Wymiana myśli, zaaranżowany dialog, tak wciągający dla czytelnika, siłą rzeczy nie zawsze przestrzega wymogów naukowego myślenia. Korespondencja toczy się żywo, pełna wzajemnych uprzejmości i przeprosin, ubarwiana dygresjami i anegdotami z historii teatru zazwyczaj trafnie ilustrującymi stawiane tezy, czasami jednak niepotrzebnie rozpraszającymi uwagę odbiorcy, niezbędną dla zrozumienia trudnych, złożonych kwestii.

Pozostaje do rozważenia delikatny problem, który musi niepokoić każdego czytelnika śledzącego ten naukowy dyskurs pełen literackiego uroku. Kim jest korespondentka autora? Czy tylko fikcyjną konstrukcją niezbędną do wyrażania wątpliwości, które go dręczą, pomagającą w ostrych częstokroć polemikach precyzować myśli, aby skuteczniej i jaśniej wyrazić sens głównych tez? Czy jest więc jedynie misternie skonstruowanym, obdarzonym własną osobowością *alter ego* autora? Odpowiedź na postawione pytanie musi być twierdząca. Mamy tu do czynienia z fikcyjną sytuacją komunikacyjną. Niewątpliwie jednak jest to fikcyjność szczególnego rodzaju. Biorąc do ręki *Teatr w świecie widowisk* uważny czytelnik nie przeoczy faktu, iż dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru otwiera dedykacja: „Pamięci Edyty Stein”. Wartość i ważność dedykacji dla trafnego interpretowania dzieł literackich nie wymaga specjalnego dowodzenia. Autorzy utworów literackich (od pojedynczych wierszy po powieści) często poświęcali swoje dzieła osobom najbliższym, mistrzom, a także duchowym przewodnikom, chcąc w ten sposób wyrazić wdzięczność, okazać szacunek i cześć, bądź podkreślić fakt korespondowania własnych poglądów, a nawet postaw życiowych, z poglądami tych, którym dzieło zostało dedykowane. Można by więc niezwykle dyskurs

Zbigniewa Raszewskiego nazwać „listami z kluczem” i założyć, poprzez analogię do gatunku powieści z kluczem, że Edyta Stein jest pierwowzorem adresatki listów.

Hipotezy takiej nie dałoby się postawić, a tym bardziej próbować bronić przez sam fakt dedykacji, natomiast wnikliwa lektura książki pozwala na jej wysunięcie. Warto w tym miejscu przywołać kilka informacji. Edyta Stein (1891–1942) była filozofem-fenomenologiem, w latach 1916–1918 asystentką Edmunda Husserla we Fryburgu. W roku 1933 po wcześniejszej konwersji wstąpiła do zakonu karmelitanek bosych w Kolonii, gdzie przyjęła imię siostry Teresy Benedykty od Krzyża. Zginęła w Oświęcimiu. Sześć lat temu zakończył się jej proces beatyfikacyjny. Kim była Edyta Stein? W wydanym w roku 1982 2-tomowym zbiorze *Pism*, na który złożyły się autobiografia i wybór listów, we wstępie pod tytułem *Adresaci o Edycie Stein* odpowiada na to pytanie między innymi Roman Ingarden, który korespondował z autorką rozprawy *O zagadnieniu wczucia* aż do wybuchu wojny 1939 roku. Ingarden pisze: „Edith Stein była filozofem-uczonym; pozostała nim nawet w klasztorze, nie przestając pracować naukowo w niewątpliwie trudnych warunkach. (...) była osobą wybitnie uzdolnioną, poważną i odpowiedzialną. Widziałem w niej zawsze człowieka czystego, o bogactwie wewnętrznym i powadze, któremu we wszystkim można zaufać.”⁶ I do tego zdanie Jadwigi Conrad-Martius: „Zachowała się bardzo dawna znamienna wypowiedź Edyty Stein, pochodząca jeszcze z jej czasów gimnazjalnych odnośnie wiernego przekładu: tłumacz musi być jak szyba okienna, która przepuszcza całe światło, lecz sama nie jest widoczna. Można by powiedzieć, że Edyta Stein nie uczyniła niczego, co by w tym pięknym, określonym przez nią samą znaczeniu, nie było takim właśnie przekładem — obojętnie czy filozofowała, czy oddawała się twórczości religijnej czy też pisała listy. Jej niezwykle jasny umysł odznaczał się jakąś absolutną przepuszczalnością, przekładowością w pierwotnym znaczeniu tego słowa.”⁷

Sięgnijmy teraz do książki Raszewskiego: „Podziwiam wprawę, z jaką bada Pani każdą myśl, oddzielając w niej rzeczy błahe od ważnych, jasne od niejasnych. Metodyczność ta nie jest mi obca. Zetknąłem się z nią już na uniwersytecie, na seminarium mojego Profesora (Zygmunta Szweykowskiego). Później miałem okazję stwierdzić, jak niewiele osób nią włada. Pani posługuje się nią z lek-

6 E. Stein, s. Teresa Benedykta od Krzyża *OCD Pisma*, Kraków 1982, t. 2, s. 10.

7 Tamże, s. 9.

kością, 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.” (s. 54); w innym miejscu czytamy: „Widzę, że pod Pani czujnym okiem znów wyszło na jaw pewne niedoprecyzowanie mojej myśli” (s. 190). I wreszcie, w jednym z ostatnich listów, pojawia się jakby mimochodem informacja o uprawianym przez adresatkę kierunku filozofii: „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” (s. 248). Korespondentka Zbigniewa Raszewskiego jest więc osobą o niezwyklej umysłowości. Ma również jasno określoną rolę i zadanie — stoi na straży „czystości pojęć i ścisłości terminów” (s. 40). Na tym zna się lepiej, gorzej natomiast zna się na teatrze, dopiero w trakcie korespondowania czyta Craiga, by jego argumentami testować słuszność poglądów autora. W żadnym liście (autor cytuje jej listy w swoich) nie podważa słuszności i wartości podstawowych rozstrzygnięć Raszewskiego, który zdaje się być dla adresatki wielkim autorytetem w sprawach teatru. Ona jedynie czyta i analizuje z uwagą każdy list, domagając się wyjaśnień i kolejnych dowodów potwierdzających wysuwane tezy.

Na podstawie przytoczonych fragmentów książki i zestawieniu wyłaniającej się z nich charakterystyki postaci z przywołanym szkicowo wizerunkiem Edyty Stein, jaki zostawiła po sobie w świadectwach bliskich znajomych, można stwierdzić, iż nie sposób mówić tu o „radikalnej fikcyjności” postaci tajemniczej korespondentki. Ma ona swój pierwowzór w konkretnej osobie. Oczywiście wydaje się również, iż odbiorcy książki *Teatr w świecie widowisk* nie utracą niczego z wartości naukowych analiz określających poglądy autora na naturę teatru, jeśli podczas lektury nie będą świadomi tego pozaliterackiego odniesienia. Tymczasem znamienne jest, iż fenomenologiczne badania nad teatrem i zjawiskiem postaci teatralnej są już w polskiej teatrologii w pełni obecne i mają swoich zwolenników.⁸ Zbigniew Raszewski w opublikowanym zapisie jednej z ostatnich rozmów z Tomaszem

8 Szkice T. Kubikowskiego publikowane w kolejnych numerach „Dialogu” 1991: 1, 4, 8, 12; 1992: 1-2.

Kubikowskim, deklaruje mimo wielu zastrzeżeń: „Wydaje się, że teoria wczucia jest pobudzająca i może mieć zastosowanie, aby lepiej zrozumieć to, co się dzieje, gdy aktor zaczyna grać kogoś innego.”⁹ Teoria „wczucia” powstała na gruncie fenomenologii Edmunda Husserla, najpełniejszy swój wykład znalazła w pracy Edyty Stein *O zagadnieniu wczucia*, której polska edycja ogłoszona została w wydawnictwie „Znak” w 1988 roku, ze znamienym posłowiem R. Ingardena: *O badaniach filozoficznych Edith Stein*, będącym przedrukiem odczytu, jaki wygłosił polski uczoney w Krakowie w roku 1968. Zachowując taktowne milczenie w kwestii moralnych i światopoglądowych wyborów autora *Teatru w świecie widowisk*, czego sam życzyłby sobie z pewnością, a co poniekąd ujawnił dedykując pamięci Edyty Stein ten zaskakujący dyskurs o teatrze, przywołanie jej postaci i myśli wydaje się cenne, również dlatego, by domyśleć niedomyślane, aby lepiej zrozumieć najbardziej kłopotliwe koncepcje autora: fenomenu postaci teatralnej i jego fazową naturę oraz kwestie trwałości przedstawienia teatralnego, które dzięki kształtowaniu „pozwała na odklejenie kształtu od jednego wykonania; pozwala także na powielanie go, a nawet w pewnej mierze na odtwarzanie, czasem jeszcze po upływie stuleci” (s. 215).

Barbara Koncewicz

„Poza cenzurą” na cenzurowanym

Dyskusje na temat swoistego fenomenu społeczno-politycznego, jakim było powstanie i funkcjonowanie w ciągu ostatniego piętnastolecia PRL niezależnego obiegu wydawniczego, przetoczyły się już przez sale konferencyjne i łamy prasy. Ich temperatura — początkowo dość wysoka — dziś już znacznie opadła. Sprzyja to bardziej obiektywnej refleksji, o którą chciałabym się w tym miejscu pokusić; refleksji o tyle odmiennej od często wcześniej wyrażanych, że dokonanej z punktu widzenia bibliografa-dokumentalisty, tj. obserwatora i rejestratora ważnych wydarzeń z różnych dziedzin życia, widzianych przez pryzmat związanej z nimi produkcji wydawniczej.

W tym miejscu trzeba nie tylko dla porządku przypomnieć „biblio-

9 T. Kubikowski *Postać teatralna*, „Dialog” 1993 nr 3, s. 125.