

Henri Gouhier

Istota teatru

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/2, 231-258

1976

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

III. P R Z E K Ł A D Y S T U D I A O D R A M A C I E I T E A T R Z E. I

Pamiętnik Literacki LXXVII, 1976, z. 2

HENRI GOUHIER

ISTOTA TEATRU

Obecność i terażniejszość

Na początku *Poetyki* Arystoteles odróżnia tragedię i komedię od epei: są to trzy sztuki mimetyczne, lecz epepeja naśladuje przez opowiadanie, dwie zaś pozostałe „w ten sposób, że się wszystkie naśladowczo przedstawione osoby wprowadzą jako działające i czynne”. „Stąd też, jak niektórzy twierdzą, utwory ich nazywają się dramata mi (niby: działaniami), bo naśladują osoby działające”¹. Działającego człowieka

[Henri Gouhier (ur. 1898) — filozof francuski, historyk filozofii, teoretyk teatru, profesor Sorbony, członek Académie des Sciences Morales et Politiques; autor znanej „trylogii” o teatrze: *L'Essence du théâtre* (Paris 1943), *Le Théâtre et l'existence* (Paris 1952) i *L'Oeuvre théâtrale* (Paris 1958). Trylogię tę omawiała u nas I. Sławińska: *Filozofia teatru*. „Dialog” 1961, nr 5; *Teoria dramatu na Zachodzie*. (1945—1960). „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 3, s. 297—299.

Przekład według: H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*. Paris 1968, rozdz.: *La Présence*, s. 15—20; *Le Livre des hérésies: Théâtre et littérature*, s. 89—107; *Catégories dramatiques et catégories esthétiques*, s. 157—183.]

¹ Arystoteles, *Poetyka*. W: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos, *Trzy poetyki klasyczne*. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wrocław 1951, s. 7.

Arystoteles powołuje się stale na fakt, że teatr naśladuje osoby w działaniu, „bo tragedia jest naśladowczym przedstawieniem nie ludzi, lecz ich czynności i życia” (*ibidem*, s. 14). Jego analiza dotyczy tragedii; analiza komedii była przeprowadzona w zaginionej części utworu; poza tym, co dotyczy tragizmu, jest jeszcze kilka wniosków odpowiadających różnym formom teatru.

Dwie naturalne przyczyny determinują działanie: charakter i sposób myślenia. Akcja teatralna jest działaniem osób, które mają określony charakter i określony sposób myślenia. I dalej: „Rozumiem zaś przez fabułę [*mythos*] układ zdarzeń, a przez charakter to [*to ethos*], co stanowi w naszych oczach o jakości osób działających, wreszcie przez sposób myślenia [*é dianoia*] to, o czym mówiący dowodzą czegoś lub wyrażają ogólne prawdy” (*ibidem*, s. 14). Oto więc trzy składniki dzieła. Otóż najważniejsza jest akcja. Bez akcji przecież nie byłoby tragedii, a bez charakterów jest ona możliwa, a wzruszająca fabuła jest korzystniejsza niż najzgrabniejsze tyrady moralne. „Podstawą więc i jakby duszą tragedii jest fabuła” (*ibidem*, s. 15). Pierwszeństwo akcji nad psychologią i ideami jest zasadniczą tezą Arystotelesowskiej doktryny.

Do fabuły, charakterów i sposobu myślenia Arystoteles dodaje jeszcze czwarty składnik: wyraz lub styl, interpretację prozą czy wierszem tego, co postaci mają do wyrażenia. Ale ponieważ chodzi o osoby działające, a nie o recytatora, to pię-

„naśladować” można wyłącznie przedstawieniem, tzn. czynem dokonanym tu i teraz. W przedstawieniu tkwi zawsze pierwiastek obecności [*présence*] i terażniejszości [*présent*]: ten podwójny związek z istnieniem i z czasem stanowi istotę teatru.

Związek z istnieniem: aktor na scenie nie jest przedstawicielem jakiejś osoby, wysłańcem nieobecnego: przedstawia jakąś postać, przedstawia cię w rzeczywistość. Ambasador nie jest władcą, którego jedynie reprezentuje: używa mu swego istnienia.

Związek z czasem: każde istnienie jest aktualne, każda rzeczywista obecność jest rzeczywistością obecną: tego, kto wchodzi na scenę, i tego, kto siedzi na sali, łączy jeden czas: żyją równocześnie, a może nawet tym samym czasem.

Obraz, rzeźba, powieść, poemat są zawsze pośrednikami między działaniem przeżytym lub wyobrażonym a czytelnikiem lub oglądającym; są to zawsze pamiątki, *monumenta* lub *monimenta*, wspomnienia po spotkaniu artysty z czynem, który chciał on zakłać w kształt. Kiedy E. Delacroix rysuje lub maluje Hamleta podnoszącego na elsynorskim cmentarzu czaszkę ongiś królewskiego błazna — *Alas, poor Yorick!* — utrwala wówczas czarno na białym jakąś scenę, jakąś duszę, jakąś filozofię: odtąd będzie to znieruchomiałe świadectwo jego spotkania z myślą Szekspira, która nosi imię Hamlet. O co innego chodzi w tragedii *Hamlet, książę Danii*: jej pięć aktów to działania w poszukiwaniu aktorów, którzy je zaktualizują.

Aktualizacja akcji przez aktorów... Muzyka jest również tekstem na papierze, który oczekuje, że muzyk lub śpiewak przywróci mu jego materię dźwiękową. Ale muzyka, podobnie jak obraz lub poemat, pozostaje pośrednikiem: śpiew nie jest akcją, wykonawca nie jest aktorem. *Symfonia fantastyczna*, „epizod z życia artysty”, jest jedynie „melodyjnym odbiciem” dramatu², w którym Berlioz bierze pochopnie Miss Harriet Smithson za Ofelię. W balladzie tak fantastycznej jak *Król olch* Schubert pozostaje bajorzem, a jej śpiewak recytatorem. W teatrze musi rozgrywać się sama akcja. Rzecz nie w tym, by ją wykonać, ale by ją wskrzesić. Kiedy w trakcie koncertu wykonywana jest partytura dru-

tym składnikiem dzieła będzie spektakl, *opsis*, lub lepiej „wystawa sceniczna”: *o tēs opseos kosmos* (*ibidem*, s. 16).

„Wystawa sceniczna” nie jest dziełem poety jako poety. To dzieło techniki, której reguł próżno szukać w sztuce poetyckiej, „wystawa sceniczna dostarcza wprawdzie przyjemnych wzruszeń, ale jest bardzo daleka od sztuki poetyckiej i najmniej z nią ma wspólności”. „Zresztą w przygotowaniu wystawy scenicznej więcej znaczy sztuka dekoratora niż poety” (*ibidem*, s. 16). Dekorator nie jest zresztą jedynym, który współdziała obok poety. Język tragedii jest „mową ozdobną” (*édusmenos logos*): „mową mającą rytm i harmonię, to jest śpiew”; z tych składników „najważniejszą ozdobą jest śpiew” (*ibidem*, s. 13 i 16).

² A. Boschot, *La jeunesse d'un romantique, Hector Berlioz (1803—1869)*. Paris 1906, s. 385; zob. rozdz. VII: *La Fantastique*.

giego aktu *Tristana*, śpiewacy powstają, gdy wymaga tego rola, replikują sobie, spoglądając na publiczność lub w nuty: realizowana jest muzyka, a nie akcja; a jednak muzyka może wyrazić znacznie więcej, niż mogłaby pokazać scena. Koncert budzi muzykę i za jej pośrednictwem przywołuje dramat: nie wskrzesza jednak istnień ludzkich wraz z ich dramatem.

Przedstawienie jest uteraźniejszoną obecnością [*Représenter c'est rendre présent par des présences*].

A więc to aktor jest „faktem dramatycznym”. Nie ma teatru bez poety, choć istnieje poezja bez teatru: sztuka aktorska i teatr żyją dzięki sobie i żywią się sobą. Autor znajduje się wszędzie tam, gdzie tworzenie nie wymaga odgrywania: aktor jest wyłącznie na scenie, nie ma go nigdzie indziej.

Dzięki aktorowi misterium teatru, zanim stanie się tajemnicą metamorfozy, jest tajemnicą rzeczywistej obecności. Jest to świeckie misterium, a jego działanie widzimy w codziennym doświadczeniu, które zależnie od przypadku pokazuje wyższość lub niższość rozmowy nad korespondencją, egzaminu ustnego nad egzaminem pisemnym.

Widzę tam człowieka. Stwierdzam, że jest wysokim, szczupłym brunetem; niewielki jest mój udział w tym, aby stwierdzić, że znajduje się tutaj, jego obecność sama potwierdza się we mnie. Poznaje, że jest wysokim, szczupłym brunetem; poznaje też, że istnieje, że jest tu obecny, ale te dwa poznanie są zupełnie różne. Pierwsze to wiedza o szczegółach, zdobywana stopniowo: powoli odkrywam, jaki jest ten człowiek, a następnie, kim on jest. Druga to poznanie całościowe i natychmiastowe: ten człowiek jest tu, ani mniej, ani więcej. Moją wiedzę mogę utrwalić: opisuję człowieka, który znajduje się przede mną; mogę ją przekazać: pamiętniki są wypełnione „portretami”. Ten człowiek jest tutaj — cóż więcej można powiedzieć poza prostą informacją o jego obecności?

Od jednej do drugiej odmiany poznania nie ma przejścia stopniowego: myśl musi dokonać przeskoku, musi zwrócić się do żywego konkretnego. Z rzeczywistości intelekt abstrahuje pewne cechy, które jej następnie przywróci w postaci atrybutów zawartych w sądach. Ale ogołociwszy rzeczywistość z wszystkich cech, intelekt nie potrafi przecież odzielić istnienia od tego, co istnieje. Tu się kończy władza abstrakcji. Istnienie nie może być atrybutem, ponieważ jest ośrodkiem atrybutów; nie może być własnością, ponieważ jest właścicielem, nie pozostaje więc nic innego, jak uznać jego obecność.

Doznanie istnienia nie jest wrażeniem, ponieważ nie ma ono charakteru ani wzrokowego, ani dotykowego, ani słuchowego, nie odpowiada ono żadnemu ze zmysłów, choć na nim opiera się każde postrzeganie zmysłowe. Tym bardziej nie jest ono uczuciem, jeżeli słowo to oznacza wzruszenie podmiotu, który czuje się szczęśliwy, niezadowolony lub smutny. „Intuicja” jest również nieodpowiednia: jeśli nie dotyczy same-

go podmiotu, jest zawsze intuicją jakiegoś przedmiotu. Natomiast istnienie nie jest nigdy przedmiotem; tym, co w przedmiocie obiektywne, to gęstość bez konturu, bezkształtna nieprzeźroczystość, muzyka bez linii melodyjnej; oto seria rozpaczliwych abstrakcji, niezdolnych uchwycić tego, czego przedmiot zazdrośnie w sobie strzeże. Najlepsze chyba określenie zaproponował kiedyś G. Marcel: rzeczywistość jest nam dana jako pewność³, pewność mocna i nieprzerwana niby bas podtrzymujący pieśń, pewność, która pozwala mi kroczyć bez obawy zapadnięcia się w pustkę.

Bezpośrednio dana obecność jest także darem. Ponieważ tutaj się znajduję, wiem o tym człowieku to, czego nie powie mi żaden dokument, żaden opis, ani żadna fotografia. Poznanie na odległość często bywa pełniejsze i dokładniejsze; czasem biograf rozumie swego bohatera lepiej niż najprzenikliwsi z jego współczesnych. Ale oddalenie sprzyja wiedzy, natomiast — powtórzmy — obecność nie jest źródłem wiedzy i stwarza raczej rodzaj wspólnictwa zachęcającego do niedyskretnych spojrzeń. Ten człowiek przebywa w moim, a ja w jego świecie, życie zmusza mnie do uproszczeń i wkrótce dochodzę do wniosku, że tworzą one jeden wspólny świat, tak więc ponieważ przez jakiś czas jedziemy na tym samym wozie, musimy dojść do zgody. Otóż takie zbratanie wyzwala bystrość szybszą i ostrzejszą, może nawet trafniejszą od zastanowienia, bystrość, która zwalnia od kończenia zdań, porozumiewa się bez słów, czyta w oczach i wykrywa kłamstwa ust dzięki najniższym drgnieniom ręki.

Łaska obecności... Łaska ubóstwienia, a nie łaska olśnienia, wsparcie spowiednika, kwintesencja diagnozy lekarskiej, siła prawdziwych przywódców. Pochwyć ją — na tym polega cud portretu; igrać z nią — to sekret gawędziarza; chcieć z niej uczynić pierwszą zasadę sztuki — oto istota teatru.

Księga herezji: Teatr i literatura

Jako synteza sztuk teatr jest harmonią: w jego naturę jest wpisana zasada walki. Życie teatru to ciągły problem równowagi; każda ze sztuk dąży do uzyskania suwerenności i do podporządkowywania innych sztuk własnym celom. Otóż taka supremacja jest zaprzeczeniem teatru (gdzie dopuszczalna jest jedynie supremacja całości nad częściami), gdyż prowadzi ona logicznie do jego destrukcji. Jakoż spośród sztuk składających się na teatr prawie wszystkie miały szansę zdominować teatr, ale za każdym razem oznaczało to jego śmierć. Powtarzalność doświadczenia daje mu rangę weryfikacji: jeżeli teatr jest harmonią, to jej naruszenie musi go zniszczyć, i odwrotnie, jeśli załamanie harmonii prowadzi do zniszczenia teatru, to jest on harmonią. Jego istotę ujawnia historia teatralnych herezji.

³ G. Marcel, *Position et approche concrètes du mystère ontologique*, w: *Le monde cassé*. Paris 1933, s. 275.

Mit teatru literackiego

Roszczenia literatury są jak najbardziej słuszne.

Centralne miejsce tekstu w syntezie teatru jest wystarczająco usprawiedliwione. Rzeczywiście istnieje bowiem silna pokusa, aby określić pozycję tekstu jako suwerenną chociażby dlatego, że dwuznaczność tej suwerenności jest dość nikła. W pewnej mierze tekst zawiera wszystko, ale czy wszystko wyraża? Nie chodzi zupełnie o podważanie pozycji tekstu w dramacie, ale o stwierdzenie, czy słowa tekstu oddają całe życie dramatu i czy przedstawienie nie dodaje niczego. Problem nie polega więc na wyborze między teatrem, w którym słowa wyrażałyby wszystko, a teatrem, w którym byłyby tylko pretekstem muzycznym czy widowiskowym; pozostawić teatrowi — obok literatury — wyłącznie kino jako wzorzec do naśladowania, to stworzyć fikcyjne zagrożenie. Istnieje teatr, gdzie tekst, nie będąc ani książką, ani librettem, jest rzeczą literacką, która przestaje nią być, gdy przestaje być rzeczą, aby stać się grą. Tak więc obawa przed przedstawieniem bez tekstu nie usprawiedliwia tekstu bez przedstawienia.

Należy rozproszyć inną niejasność: kiedyś Jean Giraudoux sprowadził „spór o teatr” do alternatywy: teatr literacki albo teatr bez wartości literackich⁴. A chodzi przecież nie o jakość tekstu, lecz o jego rolę. Teatr literacki może być złą literaturą. Teatr Paula Hervieu jest typem teatru, w którym wszystko powiedziane jest słowami: styl „jest nie tylko niepoprawny, ale również nieludzki, nienaturalny z powodu wymęczonej, banalnej i aż do trywialności konwencjonalnej emfazy”. W swojej surowej analizie Jacques Copeau dodaje, że jest to ubóstwo „stylu książkowego”: „autor nie wsłuchuje się w swoje postacie, nie wnika w ich głosy, ani gesty, ani w ich głęboką muzykę”⁵. Teatr ten jest niedobry m. in. dlatego, że jest źle napisany, a jest źle napisany m. in. dlatego, że w ogóle jest teatrem pisany. Słowa nie muszą mówić wszystkiego, ale to, co mówią, może być pięknie powiedziane. Corneille pozostaje poetą w *L'illusion comique* [*Śmieszne złudzenie*], „kaprysie scenicznym”, w którym spektakl stanowi akompaniament dialogu. *Mieszczanin szlachcicem* i *Chory z urojenia* są komediobaletami, ale ich język jest wciąż językiem Moliera.

Ostatnia niejasność: wydaje się, że istocie teatru przeczy teatr integralnie literacki, nie zaś teatr przede wszystkim literacki. Kiedy akcja ma charakter „wewnętrzny” i rodzi się z rozdwojonej duszy lub z nie zaspokojonego pragnienia, kiedy chodzi o dramat samopoznania, wówczas najbardziej naturalne jest słowo jako środek wyrazu najsubtelniej-

⁴ J. Giraudoux, *La querelle du théâtre*. „Les Nouvelles Littéraires”, 21 XI 1931. Przedruk w: *Littérature*. Paris 1941.

⁵ J. Copeau, *Études d'art dramatique. Critiques d'un autre temps*. Paris 1923, s. 75.

szy, najbardziej wyrafinowany, a zarazem jako środek najbardziej bezpośredni — w społeczeństwie, gdzie mimika i gesty są skąpo odmierzane. Wówczas przedstawienie zawiera się prawie całkowicie w tekście. To „prawie” ma jednak decydujące znaczenie, ponieważ ocala ono teatralny charakter dzieła. Wyrazy są słowami mówionymi, zdania czekają na głos, akcja domaga się ruchu. Najbardziej nawet kompletny tekst jest jakby partyturą: między nutami są momenty ciszy, a poprzez ciszę przemawiają rzeczy. Dzieło jest więc nastawione na przedstawienie. Ale to przedstawienie jest uzewnętrznieniem, które najpierw wyzwala grę z tekstu i spycha świat zewnętrzny do roli dyskretnego akompaniamentu. *Andromacha* wydaje się skończona i do końca zrozumiała jako książka: wiersze mówią nam nawet więcej, niż moglibyśmy usłyszeć; podczas skupionej lektury ich prostota odsłania nam głębię poematu. Ale niech tylko *Andromacha* przybierze wygląd aktorki Bartet, wówczas tragedia promieniuje blaskiem, który przybliży nam dzieło poprzez tę odmianę poznania, którą Claudel nazywał współnarodzinami [*co-naissance*] ⁶. Przedstawienie jest nie tyle ostatecznym dopełnieniem sztuki, co jej nowym oświetleniem: kontynuujemy więc naszą lekturę już w innym świetle, a jest to światło rampy.

Po rozproszeniu powyższych niejasności okazuje się, że z teatrem literackim jest jak z panteizmem: łatwiej go zdefiniować i dyskutować o nim, niż znaleźć jego przykłady. Każdy podany przypadek wzbudza wątpliwości.

Edward Gordon Craig np. za mistrza teatru literackiego uważa Szekspira, a przynajmniej Szekspira, jakiego znamy na podstawie późniejszego wydania z roku 1623, gdyż trudno byłoby cofnąć się dalej. Nawet w tekście słynnego *in-folio* sztuki wielkiego Williama nie przestają fascynować aktorów i reżyserów w sposób bardzo znamienity: nie bez powodu każde płomiennie przedstawienie Szekspira wydaje się rodzajem manifestu przeciwko wyłącznie literackiej koncepcji teatru.

Gaston Baty chętnie podkreślał, że doskonałość tragedii Racine'a zniechęcała aktora i reżysera, gdyż tam, gdzie tekst wyrażał wszystko, cóż więcej mogło dodać przedstawienie? „Zbyteczne i barbarzyńskie pleonazmy”! Baty zgadzał się na jeden wyjątek: w *Berenice* słowa tekstu mówiące o racji stanu mniej ciekawia obywatela III Republiki niż poddanego Ludwika XIV; dzisiaj większe zainteresowanie wzbudza raczej sama Berenika i jej miłość niż Tytus i sprawy jego cesarstwa; przedstawienie więc przywróciłoby równowagę. „Przypomnieć Rzym cesarski i fatum racji państwa — oto dzieło niezamierzenie pozostawione przez Racine'a inscenizatorom” ⁷. A jednak Racine był źródłem inspiracji

⁶ [Po francusku gra słów, niemożliwa do oddania w przekładzie polskim: *connaissance* — znajomość, poznanie; *co-naissance* — współnarodziny. Przep. red.]

⁷ G. Baty, tekst cytowany według przedmowy M. Brillant do *Le Masque et l'encensoir*. Paris 1926, s. 17, przypis 1 na s. 16. Zob. też s. 297—298.

dla najbardziej poetyckich inscenizacji G. Baty, który zresztą wziął na warsztat najpierw *Fedre*, a nie *Berenikę*.

W dziełach, które wyszły spod pióra takich mistrzów, jak Corneille, Moliere, Racine, zawsze można odkryć taką siłę dramatyczną, która popycha je w kierunku sceny bez względu na dyskusje na temat wystawiania ich w teatrze. Geniusz nigdy nie myli się całkowicie co do swego powołania; jeżeli pociąga go forma dramatyczna, jeżeli w grę wchodzi pokusa, a nie prosta ciekawość, oznacza to, że posiadał go demon teatru. Musset uprawiał teatr nawet wtedy, gdy pisał komedijki do „*La Revue de Deux Mondes*”. Drugi *Faust* i pierwszy *Atlasowy trzewiczek*, poematy, co do których nie ma się złudzeń, że będą wystawiane, zawierają całe partie prawdziwego teatru. Aby znaleźć próbki teatru czysto literackiego, warto byłoby sięgnąć do dzieł, które zawdzięczają tę czystość brakowi talentu dramatycznego ich autora. Tragedie wierszem anemicznego klasycyzmu, komedia sentymentalna, sztuki z tezą, dramaty historyczne — oto liczne teksty, które próżno czekają na wskrzeszenie w naszych bibliotekach i w kolekcji małej *Illustration...* Sama literatura odrzuca je, zatrzymując kilka zaledwie tytułów, a te wystarczają zupełnie, aby zaprowadzić nas do budy teatru jarmarcznego, gdzie Małgoška śmieje się, lub do melodramatu, gdzie Małgoška płacze.

W rezultacie spór o teatr literacki nie polega na przeciwstawieniu teatru, który uznaje przedstawienie za zbyt cenne, teatrowi, w którym jest ono bardzo istotne, lecz na przeciwieństwie dwóch koncepcji przedstawienia. Dla jednych przedstawienie jest przede wszystkim i prawie wyłącznie interpretacją tekstu przez aktorów; sztuka jest sonatą na fortepian i skrzypce; inni widzą w nim koncert na orkiestrę. Takie przeciwstawienie nie jest wcale sztuczne, ale nie dotyczy istoty teatru: odpowiada raczej różnorodności tematów dramatycznych i dwóm głównym ukierunkowaniom poczynań ludzkich. Jedna formuła nie przekreśla drugiej, ale żadna z nich nie ma wyłącznego przywileju definiowania teatru; ich różność tłumaczy po prostu różność dramatów.

Należy opuścić teatr walczący, aby znaleźć wyraźną sprzeczność między teatrem, w którym przedstawienie jest zbyt cenne, a teatrem, w którym jest ono istotne. Pierwsza formuła jest dziełem umysłów, które chciały myśleć teatr, pochodzenie tej formuły nie umniejsza wcale jej wartości, ale pozwala sprecyzować jej sens: formuła ta określa raczej tendencję estetyczną niż szkołę dramatyczną.

Teatr bez teatrów

Ta tendencja przez samą swoją naturę prowadzi do zniszczenia teatru. Jej krzywa rysuje się z istic matematyczną precyzją w pozytywizmie Augusta Comte'a. Z równą wyrazistością pojawia się także w waż-

nym studium Jeana Hytiera *L'esthétique du drame*. Ponieważ oba doświadczenia przebiegają w warunkach całkowicie odmiennych, ujawniają one logikę właściwą pewnym pojęciom, a nie zwykłe upodobania osobiste.

Pozytywizm jest filozofią historii i filozofią myśli, ściślej: filozofią historii myśli. Historia ta rozwija się poprzez stany myśli: teologiczny, w którym wyjaśnia świat jedną lub wieloma przyczynami boskimi, metafizyczny, w którym sięga po przyczyny abstrakcyjne, jak strach przed pustką lub Natura, i pozytywny, kiedy przyczyny te zastępuje prawami. August Comte stawia sobie za cel opisanie rozwoju myśli, zatrzymując się na każdym etapie, aby scharakteryzować jej działalność w różnych dziedzinach: filozoficznej, naukowej, technicznej i estetycznej.

Działalność estetyczną określają dwie tezy: pierwsza, że sztuka pochodzi z tego samego źródła, co język, i druga, że jej naturalną misją jest upiększanie najwyższej rzeczywistości, która jest zarazem najwyższą wartością.

Każde żywe przeżycie wyzwala gest i krzyk, które z kolei nań oddziałują; w ten sposób ekspresja, wyrażając przeżycie, ożywia je. Dlatego też pierwotny język powstał ze znaków naturalnych, gdyż odpowiadał raczej uczuciom niż myślom. Myśli zaś otrzymują swój język, gdy stają się dojrzałe do stworzenia sztucznych znaków, które z początku są zwykłym naśladownictwem znaków naturalnych. W miarę organizowania się życia społecznego rozwija się również intelekt, a do komunikowania przeżyć dochodzi wymiana myśli, język sztuczny komplikuje się i wkrótce język artykułowany objawia swoją wyższość. Sztuka również rodzi się z przeżycia, pierwszym jej etapem jest również naśladownictwo, ale wkrótce będzie ona dążyła do idealizacji, „przedstawiania w gruncie rzeczy wierniejszego, lepiej wydobywającego główne rysy”. Gdy imitacja jest natychmiast zrozumiała, idealizacja przedstawia oryginalną i osobistą wizję przedmiotu i nie może być odczytana jako jego kopia: dlatego też takiego dużego znaczenia nabiera rola stylu i praca artysty, gdy chce on wyrazić „swój typ wewnętrzny”⁸.

Sztuka jest idealizacją rzeczywistego świata. A ten zmienia się w zależności od tego, czy jest rządzony przez bogów, czy też przez jednego Boga, czy przez siły zwane Naturą, czy przez prawa. Jedynie związek między sztukami pięknymi a religią nie ulega zmianie, stała jest inspiracja sztuk pięknych przez religię. Pozytywizm uznaje ten związek. Kiedy bogowie lub Bóg odchodzą, najwyższą istniejącą rzeczywistością staje się ludzkość, to miasto żywych i umarłych, w którym jak w mieście Boga

⁸ A. Comte, *Système de politique positive* lub *Traité de sociologie instituant la religion de l'Humanité*, t. 4. Paryż 1851—1854. Cyt. według wyd. 4, zgodnego z wyd. 1, w: „Au siège de la société positiviste” 1912, t. 1, s. 286 n.

Kościół triumfujący zapala płomień nadziei Kościoła walczącego. Kiedy Ludzkość jest Wielką Istotą, spełnia ona rolę intelektualną, emocjonalną i moralną Najwyższej Istoty: nadaje sens życiu, kalendarzowi dostarcza świętych, ludziom świąt i zamiłowania do modlitwy. Sztuki będą opiewały człowieka zwycięzcę wszechświata, patrzącego nań bez obawy; będą czciły w nim zwycięzcę własnego egoizmu, wiernego dewizie „żyć dla drugiego”⁹.

Sztuki piękne to poezja, malarstwo, rzeźba, muzyka i architektura. Według Comte’a teatr nie jest gatunkiem pierwotnym, lecz formą poezji; logicznie rozumując, uważa go za formę przejściową, która musi zniknąć w nowym społeczeństwie.

Nie jest to opinia człowieka, którego nie interesuje teatr. Comte w swojej młodości bardzo lubił teatr, później jego główną rozrywką stała się muzyka dramatyczna, przez długi czas wykupywał miejsce w Teatrze Włoskim. W *Bibliothèque positiviste*, która jest listą 150 zbiorów reprezentujących naukową i estetyczną Summę Zachodu, umieścił całego Ajschylosa, całego Arystofanesa, *Króla Edypa* Sofoklesa, Plauta i Terencjusza, wybór teatru Metastazja i Alfieriego, wybór z teatru hiszpańskiego, wybór sztuk Corneille’a, wydanie kompletne Moliera, wybory Racine’a i Voltaire’a zebrane w jednym tomie, wybór utworów Szekspira. Jeżeli dodamy dzieła wybrane Goethego, to jedną trzecią zbiorów pod hasłem „Poezja” zajmuje teatr. W kalendarzu pozytywistycznym piętnastu nowych świętych reprezentuje literaturę dramatyczną; trzeba tu jeszcze dodać Mozarta, Glucka, Beethovena, Rossiniego; dziesiąty miesiąc nosi imię Szekspira, Ajschylos, Calderon, Corneille i Molier uhonorowani są niedzielami. Jeżeli August Comte tak łatwo usuwa teatr ze społeczności pozytywistycznej, to nie dlatego, że nim gardzi lub go zapoznaje, ale dlatego, że według niego literatura dramatyczna nic na tym nie traci¹⁰.

Czym jest przedstawienie? Akompaniamentem dla języka mówionego, złożonym z gestów i mimiki, a więc ostatnich środków wyrazu. Bardzo znamienity jest sposób, w jaki August Comte mówi o tańcu: „sztuka, która się przeżyła od momentu i w miarę, jak język działań stopniowo tracił pierwotną doniosłość”¹¹. Teatr bez przedstawienia zostanie dokładnie oczyszczony z tego „języka działań” i stanie się tylko poezją.

⁹ A. Comte, *Cours de philosophie positive*. Paris 1830—1842. Cyt. według wyd. 5, identycznego z wyd. 1, w: „Au siège de la société positiviste”, 1892—1894, t. 6, lekcja 60, s. 833: „Pod wpływem myśli pozytywnej prawdziwy geniusz piękna znajdzie bogate źródło nowych i potężnych inspiracji, opiewając niezwykle czyny człowieka, ujarzmienie przez niego przyrody i cuda zrodzone z jego instynktu społecznego”.

¹⁰ Lista *Bibliothèque positive* i kalendarz pozytywistyczny zamieszczone są w *Système de politique positive*, t. 4.

¹¹ *Cours de philosophie positive*, lekcja 53, t. 4, s. 124.

Przedstawienie, ponadto, nie tyle już zaspokaja potrzeby religijne, co estetyczne. To, czego żąda religia, to ceremonie, święta, kult. Otóż August Comte czuł głęboko, że teatr stał się teatrem w momencie zerwania z rytuałem nabożeństwa. Ateńczycy lub chrześcijanie jednoczyli się we wspólnej wierze wokół ołtarzy, a nie na scenie. Religia Ludzkości zamyka teatry, bo odbudowuje świątynie.

Reorganizując powszechne wykształcenie, ustanawiając w ramach kultu dla społeczeństwa system świąt, które każą zrezygnować z próżnych satysfakcji, pozytywizm powinien nieodwołalnie doprowadzić do zniszczenia instytucji teatru tyleż irracjonalnej co niemoralnej. Od chwili, gdy umiejętność czytania upowszechnia się na tyle, aby każdy z osobna mógł rozkoszować się arcydziełami dramatycznymi, poparcie udzielane widowiskom scenicznym sprzyja tylko mierzotom, a owa sztuczna pomoc nie przeszkadza zresztą w smakowaniu przedawnionej spontaniczności. Scena byłaby potrzebna wyłącznie dziełom muzycznym, tylko wtedy wszakże, gdyby religia pozytywna nie potrafiła zapewnić, lepiej niż Średniowiecze czy Starożytność, normalnego upustu dla wynalazczości dźwiękowej przez włączenie jej w czynności kapłańskie¹².

Kiedy tekst jest kompletnym dramatem i kiedy zjednoczenie społeczne [*communion sociale*] nie znajduje pełnej jedności w teatrze, przedstawienie traci rację bytu. Taka jest również konkluzja J. Hytiera¹³.

Zasadą teatru jest gra. Jego źródłem jest zjednoczenie. Otóż teatr przestał jednoczyć lub raczej zmieniła się istota zjednoczenia; jeżeli jego zasadą pozostała gra, to może się ona obejść bez sceny. Taki jest schemat tej filozoficznej medytacji o teatrze, której zarysem tylko będziemy się musieli zadowolić.

Atmosferą dramatyczną teatru antycznego była głównie religijna, rasowa, obywatelska, moralna i estetyczna wspólnota uczuć. Prawie bezpośrednia łączność między orkiestrą a widownią pozwalała na to, że dostojnych aktorów i rozplamionych widzów ogarniał ten sam entuzjazm.

Ale należy odnotować jeden fakt, zarówno społecznej, jak i intelektualnej natury.

Publiczność teatralna indywidualizowała się coraz bardziej, wrażenia widzów stawały się bardziej osobiste, odpowiednio do różnych zainteresowań, dzieliły one widzów na grupy coraz mniej jednolite i pokrewne sobie, wkrótce

¹² *Système de politique positive*, t. 4, s. 441—442. Zob. także t. 3, s. 570, gdzie Comte mówi o „oddzieleniu się epopei od dramatu, bardziej pozornym niż rzeczywistym, zresztą tylko tymczasowym”, i na s. 594: „instytucja teatrów aczkolwiek czysto tymczasowa”. Z zupełnie innego punktu widzenia d'Aurevilly wyjaśnia, że teatr jest gatunkiem pośledniejszym, ponieważ potrzebuje przedstawienia, a potrzeba ta czyni z teatru „sztukę złożoną”, syntezę sztuki (B. d'Aurevilly, *Le Théâtre contemporain*, t. 1, Paris 1908, s. 1).

¹³ J. Hytier, *L'esthétique du drame*. „Journal de Psychologie”, styczeń 1932. Artykuł ten został opublikowany w zbiorze *Les Arts de littérature* (Alger 1941).

wspólnota widzów zniknęła, a co za tym idzie, zniknęła i wspólnota spektaklu i tego zasadniczego zainteresowania, które łączyło tłum: religia lub patriotyzm.

Indywidualizacja ta jest postępowaniem wartości ludzkich, skoro oznacza wysubtelnienie wrażliwości, zdolność do życia i myślenia innego niż grupowe: jej konsekwencje estetyczne i społeczne nie mogą być złe.

„Przejdźcie od jednolitej widowni do widza indywidualnego” prowadzi teatr w szczęśliwym kierunku.

Temat mniej narzucający się, a bardziej subtelny mógł się różnicować, a inteligentny widz mógł poświęcać więcej uwagi sprawom oryginalniejszym, dotyczącym go mniej bezpośrednio, ale i mniej wulgarnie.

Ustalił się więc nowy rodzaj jedności, „różny od pierwszego, już nie ma s o w y, ale zróżnicowany, opierający się nie na identyczności uczuć politycznych, ale na akceptacji różnorodności poszczególnych upodobań”. Będzie to dobrowolna zgodność oświeconych umysłów.

Ale J. Hytier dodaje: mało ważne, czy ta jedność realizuje się w sali; ona już istnieje; to życzliwa mnogość czytelników skupionych wokół książki.

A ponieważ jest to publiczność prawdziwa, dlategoż by więc dla niej nie mieli dramaturdzy mniej oślepieni światłem rampy czy też blaskiem widowni tworzyć swoich akcji?

J. Hytier dostrzega ryzyko, ale dość łatwo pociesza się: jeżeli sztuka nie jest przeznaczona na scenę, to po co myśleć o scenie przy jej pisaniu? „Lista arcydzieł dramatycznych, a niescenicznych powiększyłaby się może o kilka pozycji”. Podkreśliłmy dalszy ciąg:

Przeznaczeniem arcydzieł dramatycznych jest stać się wcześniej lub później niescenicznymi. Tylko wówczas uwolnią się od nieczystości oklasków, aby zająć miejsce w pamięci mniej świeckiej, ostatecznie, niż kultowe ceremonie.

A jednak teatr jest akcją, a więc zasadą jego jest gra. Ostatnie strony studium J. Hytiera nie przeczą subtelnym analizom wstępnym. Wyrażają one postulat, że gra wewnętrzna może uwolnić dzieło od gry zewnętrznej. „Sztuka, która rozegrała się najpierw w duszy dramaturga, ostatecznie skończy się grą w wyobraźni widza czy czytelnika tego teatru, w którym aktorzy są bez zarzutu”. „Widz indywidualny” współczesnej publiczności czy raczej publiczności przyszłej

dość chętnie pozbedzie się środków przeznaczonych do uzupełnienia jego braku wyobraźni. Staje się więc bez wielkiej straty, a często z korzyścią, widzem w fotelu, czytelnikiem akcji. W ten sposób paradoksalnie, bo skandalicznie dla aktora, zamyka się koło akcji, która zainscenizowana w wyobraźni dramaturga finalizuje się grą w wyobraźni widza.

Koło zamyka się, a razem z nim i teatr, ale gdy przyrodzona bystrość łączy się z umysłem matematycznym, dopuszcza ona pewną swobodę

w rozumowaniu¹⁴. „Przejdźcie od jednolitej widowni do widza indywidualnego” nie prowadzi bezwzględnie do takiej konkluzji; dowód postępuje w tym kierunku dzięki definicji zręcznie wprowadzonej w momencie, kiedy J. Hytier porównuje nową publiczność do wspólnoty stworzonej przez książkę: porównanie staje się utożsamieniem, arcydzieło dramatyczne staje się bowiem tekstem do czytania. Scena przemienia się wówczas w królestwo iluzji: każe nam wierzyć nie tylko w historie, które się nie zdarzają, ale i w dzieła, które nie istnieją. Decydującą próbą dla dramatu nie jest przedstawienie: arcydzieło musi się oprzeć tej innej próbie, jaką jest brak przedstawienia; oznaką jego autentyczności jest to życie całkowite [*intégral*] i doskonałe [*intègre*], które istnieje w nagim tekście.

Paradoks arcydzieła niescenicznego

Jeżeli przedstawienie nie jest istotne dla dramatu, to miłośnik literatury może przekładać dramat doskonały [*intègre*] nad dramat całkowity [*intégral*], jako że doskonałość [*intégrité*] dramatu nie przeczy jego całkowitości [*intégralité*]: arcydzieło, aby być całkowite, nie potrzebuje wcale iluzji sceny.

Jeżeli można jeszcze wystawiać *Polieuktosa*, *Atalię* czy *Berenikę* — pisze Pierre Brisson — to dlatego, że arcydzieła naszej spuścizny dramatycznej straciły na zawsze swoją świeżość. Zostały one wielokrotnie przeczytane i skomentowane, a uczestniczenie w tych dramatach dostarcza nam już tylko przyjemności kontroli... Dzięki pozornej, a jednak naturalnej sprzeczności z arcydzieł dramatycznych pozostała nam jedynie ich forma i tylko ona działa jeszcze na nasze umysły... Teatralnie dramaty już się nie liczą i nie mogą się więcej liczyć. Istnieje jednak poemat i właśnie z nim możemy nawiązać kontakt.

Nie możemy już szczerze uczestniczyć w przedstawieniach dramatów Corneille'a, Racine'a, a nawet Szekspira, nie możemy żyć razem z postaciami Moliera, Beaumarchais'go czy Musseta. „Chodzi tam o świat, który przedstawienie teatralne tylko osłabia lub fałszywie ożywia. I tu właśnie trzeba zaufać książce”¹⁵.

Rozróżnienie dramatu i poematu jest zabiegiem, który zasługuje na rozpatrzenie zarówno w każdym konkretnym przypadku, jak i jako zasada; zabieg ten pozwoli przynajmniej jasno sformułować tezę arcydzieła niescenicznego, niescenicznego bo właśnie arcydzieła, ale przede wszystkim arcydzieła dlatego, że właśnie niescenicznego.

Arcydzieło dramatyczne jest utworem, który choć przeznaczony do

¹⁴ [H. Gouhier posługuje się Paskalowskim pojęciem *l'esprit de finesse* i *l'esprit de géométrie*: „lorsque l'esprit de finesse se fait géomètre”, które tłumaczą za Boyem jako bystrość przyrodzoną (*l'esprit de finesse*) i umysł matematyczny (*l'esprit de géométrie*). Zob. B. Pascal, *Myśli*. Tłum. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1972, s. 35. Przyp. tłum.]

¹⁵ P. Brisson, „Le Temps”, 30 XI 1931; „Le Figaro”, 22 X 1934.

przedstawiania, obywa się bez niego, a nawet obawia się go, jego doskonałość polega na niezrealizowaniu swego ostatecznego celu, a w konsekwencji na zaprzeczeniu sobie.

Nie ma w tym nic zaskakującego, że historia teatru nie podaje żadnego bezdyskusyjnego przykładu. Arcydzieło niesceniczne to mit wyobrażający miłość, którą ludzie wykształceni odczuwają do teatru.

Amator literatury odkrywa doskonałość dzieła dramatycznego w wartości, która prowadzi je nie do życia scenicznego, lecz do nieśmiertelności książkowej. I tak od teatru przede wszystkim literackiego jego myśl przechodzi do sytuacji krańcowej i tworzy pojęcie teatru integralnie literackiego. W ten sposób rodzi się mit arcydzieła niescenicznego. Jednakże takie przejście zakłada arbitralnie ciągłość tam, gdzie różnica natury pociąga za sobą całkowity brak ciągłości. Mimo nikłości siły dramatycznej dialogu, mimo słabości odbicia przyszłego przedstawienia w słowach, między dziełem literackim a teatralnym istnieje dystans dzielący dwie odrębne sztuki. Najbardziej muzyczna poezja nie zmienia się nieznacznie w muzykę; tak samo teatr, gdy staje się integralnie literacki, nie osiąga idealnej formy teatru, przestaje być teatrem.

Zwolennik literatury umie lubić teatr po literacku; czy będzie umiał również polubić teatr według jego istoty? Żąda on od literatury dramatycznej radości skupienia w samotności, którą zaludniają jego wyobrażenia. Czyżby rzeczywiście sądził, że wystarczy mu sama wyobraźnia tam, gdzie najinteligentniejszy aktor i reżyser-artysta potrzebują długich poszukiwań? Nie, on jest świadomy tego, co traci, ale nie żałuje tego: najwytrawniejsza gra, najbardziej wypracowane przedstawienie są dla niego ślizganiem się po powierzchni tekstu; jego głębia ujawnia się w intymności medytacji, która przedłuża lekturę, a później łączy się z nią. Dla człowieka, który lubi teatr dla jego istoty, przyjemność zaczyna się jeszcze przed spektaklem, wraz z radością przewidywania, że na marginesie dnia znajdzie kilka godzin wyrwanych codziennemu rytmowi. Przekroczywszy próg teatru, czuje się wypoczęty, odprężony. Nawet gdy podejrzewa, że sztuka nie będzie doskonała, doznaje przed kurtyną tej szczególnej radości oczekiwania, której posmakował po raz pierwszy w teatrze Grand-Guignol. Jeżeli dzieło należy do tych, które cieszą miłośnika literatury, przedstawienie ukaże je w nowym świetle. Aktor i reżyser muszą ratować zły tekst, dobry tekst skazuje ich samych na obronę; niebezpieczna to gra, ale jej powodzenie odkrywa inną głębię dialogu, jego głębię dramatyczną.

Teatr wyłącznie literacki jest heretyckim mitem. Przesadne interwencje aktora, reżysera, malarza, muzyka lub tancerza uważane są często za herezje w stosunku do teatru literackiego, który zachowałby formułę ortodoksyjną. Interwencje te są heretyckie wobec syntezy dramatycznej, a teatr literacki jest herezją z tego samego tytułu, co owe interwencje. Jeżeli grzeszą one przeciw tekstowi, jest to grzech wobec

normalnej roli tekstu w syntezie dramatycznej, analogiczny do grzechu teatru literackiego wobec normalnej roli przedstawienia.

Grzech przeciw tekstowi jest niewątpliwie najpoważniejszy, bo zagraża pierwszoplanowej ekspresji dramatu. Jest on jednocześnie najcenniejszy, gdyż rzadko można znaleźć tekst odpowiedni do funkcji wyznaczonych mu przez przedstawienie. Jeżeli autor wydaje się sługą aktora, reżysera, malarza, muzyka, tancerza, to dlatego, że zbyt często uważa to widocznie za swoje szczęście. Błogosławione niech będą herezje, które z miernego dzieła literackiego czynią arcydzieło w innym gatunku! Błogosławione niech będą, jako że jest 365 przedstawień wieczornych w roku, nie licząc poranków, a nie przypada nawet jeden Szekspir czy Molière na stulecie!

Teatr jest sztuką związaną z przedsiębiorstwem. Może żyć tylko wtedy, gdy pozwoli żyć artystom i rzemieślnikom. Nie ma zatem czasu czekać na arcydzieła. Jego chlebem powszednim nie jest geniusz, lecz talent, skoro każe poszczególnym elementom wspomagać się w syntezie dramatycznej.

Tutaj piękno inscenizacji wynagradza słabość tekstu, tam jego muzyka poprawia jałowość, gdzie indziej mistrzostwo aktora lub aktorki kamufluje jego dłużyzny i niezręczności. Błędem podstawowym teatru literackiego, podobnie jak dużym ryzykiem teatru przede wszystkim literackiego, jest ustawienie warunków powodzenia po jednej tylko stronie, i to tej, gdzie osiągnięcie go jest najtrudniejsze. Herezja kompromituje się sama w wypadku, gdy wprowadzenie uzupełnień jest konieczne: nie można nic zrobić, aby uratować tragedię pseudoklasyczną pisaną aleksandrynem.

W rzeczywistości spośród sztuk napisanych według formuły teatru literackiego nieliczne tylko dotrzymują obietnicy. Książka staje się ich grobem i to jest ich największą klęską. „Arcydzieło niesceniczne” bowiem, kiedy właśnie nie jest arcydziełem, jest jeszcze bardziej nieczytelne niż niesceniczne. Komedia *dell'arte* czy farsa jarmarczna nie reprezentują czystego teatru, jak to się czasem sugeruje, ale przynajmniej zasługują na pokazanie ich na deskach scenicznych. A gdzie oglądać można „tragedię prozą” Paula Hervieu czy też dialogowane dysertacje Eugène Brioux?

Kategorie dramatyczne i kategorie estetyczne

Wydaje się nam całkowicie naturalne wiązanie z estetyką takich pojęć, jak dramatyzm, tragizm i komizm. A więc jeżeli istnieje stałe przyporządkowanie rzeczownika „estetyka” [*esthétique*] i przymiotnika „estetyczny” [*esthétique*], to najlepiej wypowiada je określenie, które podał Littré w *Dictionnaire de la langue française* i które figuruje przed wszystkimi innymi definicjami w *Vocabulaire de la Société française de*

philosophie Lalande'a: „Co dotyczy Piękna”¹⁶. To, „co dotyczy Piękna”, to jakaś komedia, a nie komizm, jakaś tragedia, a nie tragizm, a więc to dzieło sztuki, tej szczególnej sztuki, jaką jest teatr, a nie jego wartości czysto teatralne.

Każde dzieło przeznaczone na scenę można oceniać z dwóch punktów widzenia. Jako dzieło artysty podpada pod kategorie estetyczne; jako dzieło dramaturga podlega pewnym wymogom czysto dramatycznym. Rozróżnienie to wiąże się z potocznym doświadczeniem: jakoś dramatyczna sztuka jest w pewnym sensie niezależna od jej wartości artystycznej; wodewil czy melodramat posiadają wartość dramatyczną, a niekoniecznie będą nas zachęcały do oceny ich wartości artystycznej.

Ta jakoś teatralna jest naturalnie czymś zupełnie różnym od „rzemiosła”. Widać ją w pewnym dynamizmie, którego obecność nawet w chwytach łatwych i powierzchownych wskazuje jednak na prawdziwą siłę dramatyczną czy komiczną, wcale nie identyczną ze sztuką używania gotowych recept. Trudno oddzielić tę siłę dramatyczną od „rzemiosła” w sztukach Sardou, ale już nie w sztukach Sachy Guitry'ego, a przynajmniej nie w tych, których nie usiłuje robić wedle recepty „Sacha Guitry”. Siła ta objawia się w stanie czystym w *La jalousie du barbouillé* lub w *Le médecin volant*.

Pojęcia piękna i brzydoty jako kategorie estetyczne odnoszą się do kształtów, kształtów przedmiotów naturalnych, wyprodukowanych lub kreowanych. Czyn jako taki jest użyteczny lub zbędny, wolny lub skrepowany, przypadkowy lub zamierzony, dobry lub zły; jest natomiast piękny lub brzydki tylko przenośnie. Metafora to szczęśliwa, bo jest ona znakiem realnego związku; piękny czyn to czyn dobry, który zasługuje na trwały kształt i oczekuje swojego poety; to dobro przenika tak głęboko ów czyn, że tworzy on styl życia: jakakolwiek byłaby, doskonałość domaga się spojrzenia artysty. Metafora w każdym razie przybliża kategorie estetyczne do kategorii moralnych, zachowując jednak ich odrębność; właściwości kształtu stanowią inną kategorię niż właściwości działania.

Dramat jest działaniem; tragiczność, komiczność, błazeńskość, melodramatyczność, to cechy działania. Kategorie dramatyczne, tak jak i kategorie moralne nie pokrywają się z kategoriami estetycznymi.

¹⁶ *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, sprawdzony przez członków Francuskiego Towarzystwa Filozoficznego, wydany przez A. Lalande'a, 1926, t. 1, hasło: „Estetyczny” [*esthétique*] przym., oraz „Estetyka” [*esthétique*] rzecz.: „Nauka, której przedmiotem są kryteria oceny stosowane do rozróżnienia Piękna od Brzydoty”.

Używam słowa kategoria nie według definicji Kanta, lecz w znaczeniu, które jest zgodne z określeniem Lalande'a w cytowanym *Vocabulaire*: „Idee ogólne, do których umysł zwykł odnosić swoje myśli i osądy”. Chodzi więc po prostu o określenie klasy orzeczeń.

Zdarzenie

Kategorie moralne ujmują działanie jako sposób postępowania godny lub niegodny naśladowania. Cokolwiek by powiedzieć na temat istoty tego zobowiązania, dobry uczynek jest zawsze przykładowy, taki, który powinien być spełniony. Jakie znaczenie mają kategorie dramatyczne?

Dotyczą one tego, co się zdarza, określają działanie jako zdarzenie wytwarzające sytuację.

Wobec tego, co się zdarza lub może się zdarzyć, człowiek doznaje różnych uczuć: przerażenia, radości, litości, niepokoju, trwogi itp. Kategorie dramatyczne odpowiadają nie tym uczuciom, ale temu, co je wywołuje; troszczą się nie o przedstawienie stanu wzruszonego podmiotu, lecz o właściwości przyczyny, która wzrusza. Są to jakby przymioty zdarzenia, tak jak kolory są przymiotami rzeczy; przymioty równie „zobiektywizowane”, co przymioty rzeczy. Drzę, czytając relację o wypadku kolejowym, o rozdzierających scenach, które się rozegrały. Dramat to seria faktów: wykolejenie pociągu, rany, krzyki, agonie, a poza chwilą obecną — złamane życia, zdziesiątkowane rodziny.

Zdarzenie tworzy sytuację: „jednej istoty zabrakło i świat opustoszał”. Sytuacja zależy od zdarzenia jak melodia, która choć nabiera pełnego brzmienia dopiero w ostatniej nucie, zależy od przebrzmiewających kolejno dźwięków. Zdarzenie, ruch naturalny lub akt woli, tworzy taką sytuację, że od tej chwili jedne zdarzenia staną się możliwe lub wręcz konieczne, inne natomiast będą utopią. Pada deszcz, ileż projektów zaniechanych: od odłożonej przechadzki do zniszczonych zbiorów, a któż odgadnie konsekwencje tego nie odbytego spotkania! Pippa przechodzi [*Pippa passes*] ¹⁷... To tylko przechadzka prostej robotnicy, lecz ileż zmian zaszło wokoło. Jej piosenka jest prosta: „To wiosna roku i poranek dnia. Bóg króluje w niebie. Cały świat jest dobry”. I oto gdy Pippa przechodzi, świat staje się lepszy: para odkrywa sekret szczęścia, nędznik doznaje wyrzutów sumienia i łaski pokuty. A Pippa mówi, wracając do siebie wieczorem: „Ja dziś nic nie zrobiłam”. Tak, to prawda, lecz ileż nowych sytuacji w następstwie tego błahego wydarzenia: Pippa przechodzi.

Zdarzenie i sytuacja to jakby dwa momenty jednego rytmu. Znaczy to, że wszystko dzieje się w czasie, a każda chwila waży na następnej. Znaczy to, że wszystko dzieje się we wszechświecie, a każdy ruch modyfikuje świat. Znaczy to również, że świętych obcowanie jest obrazem mistycznym i kompensującym nieodwracalność, to najcięższe prawo losu ludzkiego. Chcę osiągnąć dobro, działam w dobrej wierze, a jednak wyrażdam zło. Jestem przyczyną nie tylko tego, co robię, ale pośrednio

¹⁷ R. Browning, *Pippa passes*, dramat, 1841.

także tego, co następuje za sprawą mojego działania. Dlatego tak trudno jest określić, jak daleko sięga odpowiedzialność i od którego momentu przyczynowość kontynuuje się sama. I właśnie dlatego nie wystarczy dobra intencja, aby wejść do królestwa sprawiedliwych: nie ma intencji naprawdę dobrej bez cnoty przezorności. Moje działanie zmienia sytuację tych, którzy mnie otaczają, a ich krąg może być ogromny: cały naród otacza swoich wodzów; przezorność jest wysiłkiem, aby przewidzieć te sytuacje, które wynikną z mojego działania.

„Komizm sytuacji” jest tylko przypadkiem szczególnym, wszystkie kategorie dramatyczne mogą być nazwane „sytuacyjnymi”: określają one zawsze sytuację, a równocześnie zdarzenie, z którego sytuacja się wywodzi.

Chętnie mówi się o „poczuciu tragizmu” lub „poczuciu komizmu”. Słowo to nie ma tej samej treści w tych wyrażeniach ani w tych, które oznaczają wrażenia wywołane „tragicznością” czy „komicznością”. „Poczucie dramatyizmu” nie może być takim samym uczuciem jak trwoga lub litość, które są reakcją na „dramatyczność”. Psychologia musiałaby zastrzec to słowo dla stanów samoświadomości: uczucie lub wrażenie [*sensation*] odpowiada czasownikowi „czuć” [*sentir*], zaś poczucie [*sentiment*] czasownikowi „czuć się” [*se sentir*]. Dzięki poczuciu czuję, jaki jestem: czuję się zadowolony, nieszczęśliwy, zaniepokojony. Poczucie jest więc sygnałem wewnętrznym, który wskazuje podmiotowi, jak on sam się czuje w jakiejś sytuacji. Tragizm, komizm czy dramatyizm określają samą sytuację.

Mieć poczucie tragizmu to być zdolnym do rozpoznania i potwierdzenia go w tym, co się zdarza; rozpoznanie i potwierdzenie, przez swoje skłonności do obiektywizacji, działają w kierunku przeciwnym niż poczucie.

Kategorie dramatyczne określają obiektywne cechy zdarzenia i sytuacji. Należy pewno dodać, że te obiektywne cechy są postrzegane i potwierdzane przez podmiot, ale niezależnie od związku zdarzenia z tym podmiotem. Mój bardzo drogi przyjaciel znalazł się wśród ofiar wypadku kolejowego; doznaję uczuć strachu, litości, bólu; nie mają one tego charakteru, co strach, litość, ból, które odczuwam, gdy katastrofa nie dotknęła mnie osobiście. W drugim przypadku moją postawą rządzi siła dramatyczna zdarzenia; w pierwszym przypadku to, co mnie samemu się zdarza, bardziej mnie porusza niż samo zdarzenie. Tym bardziej, gdy znajduję się w pociągu, który się wykoleja: to, co powinienem zrobić dla siebie i innych, nie pozwala oddziaływać kategoriom dramatycznym: moja myśl nie jest swobodna.

Jeżeli podziw w sensie kartezjańskim lub też zdziwienie jest źródłem wzruszenia, to kategorie dramatyczne wskazują na to, co nas dziwi w samym zdarzeniu. Nie chodzi o to, co w zdarzeniu mnie dotyczy.

Przeciwnie, fakt, że nie jestem całkowicie zaangażowany w wydarzenie, pozwala mi łatwiej je zaklasyfikować jako dramatyczne, tragiczne lub komiczne. Powiedzieć „mój dramat” to jest już „obiektywizować” go i w konsekwencji odsunąć go od siebie. Moje nieszczęście wydaje mi się tragiczne dopiero po zastanowieniu. Człowiek pośliznąwszy się upada na chodnik: przechodnie śmieją się natychmiast, on dopiero po chwili, upewniwszy się najpierw, że nic mu się nie stało. Dopiero retrospektywna wizja upadku może mu się wydać komiczna. Kategorie dramatyczne oddziałują tylko dzięki widowiskowej bezinteresowności.

Może mi ktoś zarzucić: w zdarzeniu dramatycznym nie chodzi o to, co mnie dotyczy, ale o to, co mogłoby mnie dotyczyć; myślę o katastrofie, w której byłbym ofiarą, o wykolejeniu pociągu, w którym znajdowałaby się moja rodzina. Wyjaśnienie to można rozumieć dwojako: albo oznacza ono egoistyczny ruch mojej myśli ode mnie do drugiego człowieka, taki, że zajmując miejsce drugiego człowieka, myślę zawsze tylko o sobie: to psychologia, która nie wykracza poza najbardziej powierzchowne maksymy La Rochefoucaulda. Albo też może ono oznaczać aktywną obecność pośrednika między mną a tym drugim, pośrednika, który nie jest ani mną, ani tym drugim, a który jest jednak i mną, i tym drugim, i jeszcze innymi, ponieważ jest on wszystkimi innymi; pewne konkretne wyobrażenie człowieka pozwala mi być na miejscu drugiego człowieka, bez zajmowania jego miejsca w rzeczywistości.

Tylko drugi wariant bierze pod uwagę złożoność samego życia, które w zasadzie jest miłością. W każdym człowieku kocham jego człowieczeństwo. Kocham tego człowieka dla siebie samego, kocham innego dla niego samego; we wszystkich tych, których kochać nie mam szczególnych powodów, kocham to, co pozwala nazywać ich moimi bliźnimi, mimo że czasem na próżno szukam w nich podobieństwa. Bez tej miłości pierwotnej i mimowolnej zarazem nie istniałoby żadne zainteresowanie człowieka dla człowieka, nie byłoby żadnej możliwości porozumienia się.

Kategorie dramatyczne zakładają istnienie świata, w którym żyje ludzkość i którego jest ona ośrodkiem. Nie charakteryzują one zdarzenia jako pożyteczne lub szkodliwe, tzn. w relacji z takimi czy innymi ludźmi, z e m n ą czy z takim m n ą, którego kocham poprzez drugiego człowieka; ujmą je jako zdarzenie interesujące ludzkość. Nie znam żadnej z ofiar wypadku kolejowego, katastrofa nie dotknęła nikogo z tych, których kocham, ale nieważne, kim są ci nieszczęśnicy; to, co czyni sytuację tragiczną, to, co mnie porusza, to fakt, że przedstawia ona nieszczęście ludzkie. To, co dzieje się na księżycu, nie jest ani dramatyczne, ani komiczne, jeżeli należy wyłącznie do astronomii; byłoby inaczej, gdyby wierzyć w astrologię. Kategorie dramatyczne wyrażają antropocentryczną wizję świata.

Ich obiektywność to obiektywność historii, a nie nauki. Nauka inte-

resuje się zdarzeniem, a nie sytuacją ludzką, którą ono stwarza. Geolog opowiada, co dzieje się podczas trzęsienia ziemi, pozostawiając historykowi troskę o opowieść, co dzieje się z ludźmi na tej ziemi. Myśl pozytywna odrzuca każdy przejaw celowości antropomorficznej świata. Kategorie dramatyczne, odwrotnie, reprezentują myśl o świecie będącym w walce lub w przyjaźni z człowiekiem. Bezinteresowność widowiskowa, którą zakładają, odnosi się do jednostki, a nie do gatunku; pod spojrzeniem zupełnie obojętnym rzeczy są tym, czym są, ani dramatyczne, ani komiczne. Zdarzenia i sytuacje zyskują te cechy dopiero w świecie ujmowanym z perspektywy człowieka.

Tradycyjna trójca „Prawdy, Piękna i Dobra” obrazuje upodobanie umysłu do wieczności; jest zaproszeniem do szukania ponadczasowych modeli myśli i czynów, które zdarzą się w czasie. Bez względu na słuszność czy wartość tego pragnienia faktem godnym uwagi jest intencja kryjąca się za kategoriami logicznymi, estetycznymi i moralnymi. Natomiast intencja związana z kategoriami dramatycznymi jest całkiem odmienna. Kategorie dramatyczne dotyczą tego, co nas zaskakuje w samym zdarzeniu; tragicznym czy błazeńskim, dramatycznym czy komicznym. Słowa te określają zawsze sposób zdarzania się, tzn. sposób istnienia w czasie; one dotyczą rzeczywistości historycznej w tym, co ją czyni historyczną.

Człowiek jest centrum świata, w którym coś się dzieje: tutaj wydarzenia, gdzie — by tak rzec — inicjatywa należy do sił natury, tam przygody, których panem wydaje się sam człowiek. Kategorie dramatyczne to ramy, które pozwalają nam ujmować historię natury w związku z dziejami ludzkości i historię ludzi w związku z człowieczeństwem danym każdemu z nich. Mówi się czasem, jakoby każda ocena była natury moralnej: kiedy historyk nie jest sędzią, jest tylko kancelistą redagującym protokół. Absolutna obojętność nie jest wcale najdoskonalszą formą bezstronności; jakkolwiek by oceniać postawę Dantona czy Marii Antoniny, nie istnieje żadna racja, aby nie uznać wielkości dramatycznej ich losu, tego, co po prostu ujawnia ludzką wizję ich życia i śmierci. Kategorie dramatyczne to historyczne walory w tym sensie, w jakim tego słowa używają malarze.

Studium tych walorów nie należy ani do estetyki, ani do psychologii uczuć; stanowi ono szczególniey dział antropologii: opis człowieka w obliczu historii. Jest to ważny dział, ponieważ sam w każdej chwili jestem postawiony wobec historii, najpierw własnej, potem mojej rodziny, przyjaciół, znajomych, a w końcu wobec tej, o której będą mówili historycy. Kategorie dramatyczne są formą myśli zwykłej i codziennej.

Nie przynależą więc wyłącznie psychologii widza na spektaklu. Dramat istniał w świecie, zanim znalazł się w teatrze, komedia oczywiście tak samo. Teatr nie apeluje do uczuć, które miałyby dopiero stwarzać:

przenosi na scenę zdarzenia i sytuacje mające poruszyć człowieka w życiu codziennym, jak i wydarzenia i sytuacje historyczne. Nie tworzy kategorii dramatycznych, lecz nimi igra¹⁸.

„Teatralizacja” sztuk i spór o sztukę czystą

Teatr jest najbardziej bezpośrednim środkiem wyrazu dla kategorii dramatycznych, ale ponieważ są one powiązane ze zdarzeniem, będą więc również występowały we wszystkich środkach wyrażających zdarzenie.

Teatr jest *par excellence* sztuką dramatyczną. Sztuką, która nigdy nie ma prawa nie być dramatyczną. Przedstawiając zdarzenia, nie opowiada on o tym, co się dzieje: scena to świat, w którym coś się dzieje; teatr nie sugeruje gestu lub akcji nieruchomym obrazem; jest on sam sceną i akcją. Istnienie dramatu może być tylko dramatyczne; zanim jednak kategorie dramatyczne określą teatr, określają one historyczność; w takim zaś stopniu, w jakim są one same produktem historii, są źródłem innych dziedzin sztuki. Mamy więc muzykę dramatyczną, rysunki komiczne, tańce groteskowe, malarstwo i rzeźbę melodramatyczne, poematy tragiczne.

¹⁸ Dlatego praca ta nie ma charakteru studium na temat tragizmu, komizmu czy też kategorii dramatycznych. Jako że kategorie dramatyczne określają zdarzenie i historię, analiza ich należy do wiedzy nie o istocie teatru, ale o człowieku w obliczu zdarzenia, jak i o samym zdarzeniu. Analiza fenomenologiczna opisze człowieka biorącego udział w zdarzeniu lub wyobrażającego je sobie; następnie trzeba będzie przejść od fenomenologii do metafizyki zdarzenia. Tragizm, dramatyzm, bufonada, komizm nie oznaczają uniwersalnych reakcji psychologicznych jako odruchów: określając to, co dzieje się w świecie, mają one znaczenie zdeterminowane tylko wtedy, gdy służą wyrażeniu wizji świata, a znaczenie to zmienia się w zależności od indywidualnego sposobu widzenia świata. Nie jest pewne, czy jest tragizm w metafizyce immanentnej, a w każdym razie to nie będzie ten sam tragizm co w metafizyce transcendentnej. Pewien komizm związany jest zawsze z systemem wartości moralnych. Pojęcie tragikomedii stawia pod znakiem zapytania sens życia i jego przeznaczenie. Teatr jest pewnego rodzaju terenem doświadczalnym dla kategorii dramatycznych. Dlatego teatr jest faktem o zasięgu metafizycznym, którego nie należy jednak wyolbrzymiać. Teatr, jak i samo życie, jest punktem wyjścia dla refleksji filozoficznej.

Gabriel Marcel, metafizyk i autor dramatyczny, potrafi najlepiej spośród współczesnych filozofów francuskich odczuć sens metafizyczny teatru, a także uchwycić metafizyczny zasięg każdego studium na temat kategorii dramatycznych. Zob. zwłaszcza *Tragique et personnalité*. „La Nouvelle Revue Française”, 1 VII 1924. — *Note sur l'évaluation tragique*. „Journal de psychologie”, styczeń 1926.

Z zagadnieniem tym łączy się problem różnych gatunków dramatycznych, tragedii, komedii, dramatu itd., bardzo wnikliwie przedstawiony przez P.-A. Toucharda, *Dyonisos. Apologie pour le théâtre*. Paris 1938.

Program badań nakreślony w tej nocie jest przedmiotem innej pracy: *Le Théâtre et l'Existence*. Paris 1952. Wyd. 2: 1963.

Teatralizacja odbywa się oczywiście na scenie. Pomińmy sprawę języka, wiadomo bowiem, że na scenie wszystkie języki służą ekspresji dramatycznej, że dramat muzyczny to muzyka dramatyczna, że „balet z akcją” to taniec animowany grą dramatyczną. Ale ta teatralizacja toczy się dalej poza teatrem, najpierw tam, gdzie mamy opowiadanie; balladę [*lied*], pieśń, symfonię programowaną, epopeję, fresk, płasko-rzeźbę. Bywa tak, że wzruszenie dramatyczne nie jest wywołane jednym konkretnym zdarzeniem dramatycznym; jakaś fraza z sonaty, która przecie nic nam nie opowiada, jakiś ruch ciała utrwalony w kamieniu lub brązie i którego żadna rola nie wpisuje w anegdotę; bywają pejzaże tragiczne i inne, które wydają się oczekiwać komedii.

Teatralizację sztuk pięknych niekoniecznie należy tłumaczyć ich dawnym uczestnictwem w inscenizacji teatralnej. Malarstwo może być nawet naprawdę dramatyczne tylko poza teatrem; artysta maluje dekoracje do akcji, a nie samą akcję: znajdzie najwyżej miejsce na kurtynie na animowane obrazki, ale kurtyna podnosi się, kiedy zaczyna się sztuka, i wtedy realne postacie nie zniosą obok siebie postaci namalowanych, chyba że będzie to inscenizacja humorystyczna. Teatralizacja sztuk jest bardziej chęcią naśladowania teatru niż śladem ich dawnego współdziałania. Emile Mâle pokazał, co sztuka XV w. zawdzięcza żywym obrazom misteriów. Malarze, rzeźbiarze, twórcy witraży nie zapomnieli tych widowisk, które oglądali i z którymi często byli związani jako dekoratorzy lub aktorzy. „Można powiedzieć o wielu nowych scenach spotykanych w sztukach plastycznych, że były grane, zanim zostały namalowane”. Można powiedzieć przede wszystkim, że grane przed namalowaniem czy wyrzeźbieniem sceny ikonografii tradycyjnej wyrażają nową wizję dramatu chrześcijańskiego¹⁹.

Istnieje inwazja teatru w tym samym znaczeniu, w jakim Henri Brémond mówił o inwazji mistycznej. Czyżby to ona miała być przyczyną dyskusji o „czystości” sztuk?

Używając mimochodem słów czysta poezja w swojej przedmowie do *La connaissance de la déesse*, Paul Valéry mówił:

chciałem ograniczyć tę aluzję tylko do poezji, która powstała z pewnego rodzaju wyczerpania, stopniowego odrzucania elementów prozaicznych poematu. Przyjmijmy za elementy prozaiczne wszystko to, co może być bez szkody powiedziane prozą: historia, legendy, anegdota, morał, nawet filozofia, to wszystko może istnieć samodzielnie, bez pomocy pieśni²⁰.

¹⁹ E. Mâle, *L'art religieux en France à la fin du Moyen Age*. Paris 1925, cz. 1, rozdz. 2.

²⁰ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*. Paris 1926, s. 65—66. Zob. przedmowę do *La connaissance de la déesse* w: P. Valéry, *Variété*. T. 1. Paris 1924, s. 98—101. Por. *Pierwszy krok do poznania bogini*. W: P. Valéry, *Estetyka słowa*. Warszawa 1971, s. 134—140.

Spośród tych pięciu elementów nieczystych trzy pierwsze operują kategoriami dramatycznymi, dwa pozostałe wślizgują się dzięki wydarzeniom; w istocie rzadko zdarza się, aby morał lub filozofia przedstawiane były w bajce w formie dyskursywnej, tym bardziej że wynikają one z rozmyślań nad światem jako komedią albo nad przeznaczeniem jako tragedią.

Kiedys Debussy tak wyraził się o muzyce Rameau:

powinna była ona ustrzec nas od kłamiwej górnolotności Glucka, kabotyńskiej metafizyki Wagnera i fałszywego mistycyzmu starego anioła belgijskiego²¹.

Nie przez przypadek Debussy odsuwa najpierw dwóch mistrzów, których dzieło i myśl reprezentują prawdziwe odrodzenia w historii muzyki teatralnej. Natomiast jeśli chodzi o mistycyzm Cezara Francka, to wystarczy przypomnieć sobie *Rédemption* i *Les Béatitudes*, aby zrozumieć racje tej „fałszywości” nie różniące się od tych, które potępiają dramaturgów.

Cóż mówi Vladimir Jankélévitch, aby określić czystość języka Faurégo? „Żadna sztuka nie uwolniła się lepiej od literatury, żaden muzyk nie bał się bardziej widoków”, ale „literatura” i „widokówka” są tylko malowniczymi odniesieniami. „Jeśli słowo muzyka czysta ma jakiś sens, to pasuje ono właśnie do muzyki Gabriela Faurégo, muzyka równie dalekiego od narracji, jak od dramatu”²². Tym razem problem został postawiony wyraźnie: „narracja” i „dramat” to źródła głównej nieczystości. Cytując Beethovena jako przykład „sztuki nieczystej”, egzegeta Faurégo i Ravela wybrał muzyka, który miał dar dramatyczny, tak jak inni mają dar epicki.

Wyznania samego Beethovena, jak i świadectwa Schindlera ujawniają istnienie małych planów w rodzaju kanwy dramatycznej służącej za przewodnika i podniecie dla zdolności twórczych kompozytora.

Paul Loyonnet wyjaśnia dokładniej: „kontrargumentem jest sama mierność niektórych kompozycji, gdy żaden wątek dramatyczny nie prowadził pióra kompozytora”²³.

Nieczystość ta wynika z tego, co Jankélévitch nazywa „manią wyrażania”²⁴. Problem malarstwa czystego jest przede wszystkim problemem tematu. Jean Cocteau wyjaśnił, jak logika czystości wyeliminowała temat [*sujet*]:

Życie obrazu jest niezależne od życia, które naśladuje. Możemy przyjąć od tego momentu uporządkowanie linii żywych i tego, co motywuje te linie, przestające grać główną rolę, aby stać się tylko pretekstem. Od tego stadium do zupełnej likwidacji pretekstu pozostaje zrobić jeden tylko krok. Cel staje się

²¹ List do Louis Laloy cytowany przez adresata w *La musique retrouvée*, s. 161.

²² V. Jankélévitch, *Gabriel Fauré et ses mélodies*. Paris 1938, s. 237—238.

²³ P. Loyonnet, *Etude sur la formation de la langue musicale de Beethoven*. W zbiorze: *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*. T. 2. Paris 1937, s. 248.

²⁴ V. Jankélévitch, *op. cit.*, s. 237.

środkiem, oto zuchwałe uderzenie, najgwałtowniejsze w historii malarstwa, którego świadkami byliśmy w 1912 r. Usunięcie pierwotnego szkicu z namalowanej butelki lub damy oznaczało wielką wstydlivość artysty. Picasso posuwa tę wstydlivość dalej, uważając damę czy butelkę za pierwotny szkic dla dalszych konstrukcji. Każę im również zniknąć. Cóż pozostaje? Obraz. Ten obraz nie jest niczym innym jak tylko obrazem²⁵.

Kiedy wzruszenie dramatyczne znika wraz z „obrazem przedstawiającym”, jest to znak wyzwolenia: „Teatr psuje wszystko”²⁶.

Nawet balet, bo istnieje balet, którego istotę stanowi taniec, „taniec czysty, tak jak istnieje muzyka czysta, tak jak nasi malarze, szczególnie począwszy od Cézanne’a, oddają się malarstwu czystemu, jak Henri Brémond celebrytuje poezję czystą...” Tutaj jeszcze najbardziej nieustępliwą nieczystością jest obecność akcji dramatycznej, która dodaje do tańca zbędną często pantomimę. Baletowi „opowiadającemu historię i odgrywającemu niemy [à la muette] dramat” Maurice Brillant przeciwstawia i preferuje

poemat choreograficzny będący wyłącznie tańcem, harmonijną i nową kombinacją kroków i układów, jak symfonia bez programu łączy akordy, frazy, brzmienia, rozwija się muzycznie, a nie na wzór wypowiedzi literackiej²⁷.

Pewien krytyk muzyczny w taki oto sposób definiował muzyczność:

W najszerszym sensie termin ten oznacza oczywiście zespół cech o naturze wybitnie muzycznej, powiązanych wyłącznie z muzyką. Muzyczność przeciwstawia się ekspresji, która przeciwnie, jest stosunkiem muzyki do tematu.

Ścisłej jest to „zręczność i łatwość w posługiwaniu się zabiegami artystycznymi specyficznymi dla muzyki”; zabiegi te tworzą „formalne relacje między elementami dźwiękowymi, dla których wszelkie względy niemuzyczne są nieistotne”. Paul-Marie Masson dodaje:

Analogiczne pojęcia, jeśli nie podobne słowa, można odnaleźć w innych sztukach. Tak więc można mówić o malarzkości czy rzeźbiarstwie, aby określić wartości realizacyjne i stylizacyjne, właściwe dla malarstwa i rzeźby. Można by nawet zaproponować termin artyzm [artialité], aby nazwać to opracowanie dzieła czysto artystyczne, które odróżnia się, w każdej sztuce, od ekspresji i które czasem usiłuje się wyodrębnić w formie sztuki czystej²⁸.

Termin artyzm ma niewiele szans, aby być zaakceptowany, gdyż istnieje już termin rodzajowy μουσικός, który dotyczy Muz, wszystkich Muz. Delacroix poświęcił słynną stronicę „muzyce obrazu”²⁹. Poeta, któ-

²⁵ J. Cocteau, *Picasso*. W: *Le rappel à l'ordre*. Wyd. 8. Paris 1928, s. 276—277.

²⁶ J. Cocteau, *Le coq et l'arlequin*. W: jw., s. 41.

²⁷ M. Brillant, *op. cit.*, s. 41—43.

²⁸ P.-M. Masson, *La notion de musicalité*. W zbiorze: *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, t. 2, s. 227 i 231.

²⁹ E. Delacroix, *Réalisme et idéalisme*. W: *Oeuvres littéraires*. Paris 1923, t. 1, s. 63: „Istnieje pewien rodzaj przeżycia charakterystycznego dla malarstwa[...].

ry żąda „przede wszystkim muzyki”, nie zadowoli się nieokreślonymi harmoniami mimetycznymi: muzyka słów to nie muzyka nut, lecz to, co jest najbardziej poetyckie w poezji. Kiedy Jacques Copeau chce nazwać istotną jedność dramatu, nazywa ją „muzyką”³⁰. Paul Valéry mówi nawet o „budynkach, które śpiewają”³¹.

Tej „muzyce” Paul-Marie Masson bardzo słusznie przeciwstawia wymogi tematu, który ma być wyrażony. Wprowadza on do dzieła zasadę znaczenia [*intérêt*] nieestetycznego, pozwalającą ujmować dzieło z punktu widzenia podobieństwa i z punktu widzenia akcji. Pierwsze znaczenie jest niezależne od drugiego: gruszki w kompotierce nie są ani tragiczne, ani komiczne. Ale nie wszystkie sztuki są sztukami mimetycznymi w sensie potocznym tych słów; przyjmuje się, że tematy ludzkie stanowią główny repertuar artystów. Problem sztuki czystej oznacza szczególnie konflikt między pokusą dramatyczną i „muzyką”, która jest rodzajem wolności.

Nasycenie dramatyzmem różnych sztuk jest faktem. Pytanie tylko, w którym momencie to nasycenie staje się niebezpieczne. Rozróżnienie „muzyki” od akcji, kategorii estetycznych od kategorii dramatycznych nie pozwala z pewnością na to pytanie odpowiedzieć, ale pozwala je dokładniej zdefiniować i określić stopień trudności. Jeżeli kategorie dramatyczne nie są wyłącznie teatralne, jeżeli są one formami myśli codziennej i stosują się w naturalny sposób do ludzkiej wizji zdarzenia, rozumie się, że dla „oczyszczenia” sztuki pożądane są jednocześnie cnota ascety i zręczność ekwilibrysty. Nie chodzi tylko o wykluczenie efektów teatralnych i o uchronienie muzyki i malarstwa przed tym, co robi zły teatr. Nie należy ponadto lękać się, że unikając patetyczności, uwolnimy się od kategorii dramatycznych; ich gama nie ogranicza się tylko do ciemnych kolorów lub do wielkich uczuć; Roland-Manuel pięknie pokazał, jak muzyka Ravela pozostała teatrem, unikając „gwałtowności dramatu”, dzięki komedii, która osądza namiętności, i feerii, która uwalnia je od czynnika ludzkiego³². Oczyścić sztukę to, w końcu, przystąpić do tych „okrutnych porządków”³³, które logicznie prowadzą do separacji

Istnieje również wrażenie wywołane opracowaniem kolorów, światła, cieni itd. To właśnie zwać by się mogło muzyką obrazu. Zanim dowiecie się, co obraz przedstawia, wchodząc do katedry i oto znajdujecie się zbyt daleko od obrazu, aby wiedzieć, co on przedstawia, a jednak już wtedy często »bierze« was jego magiczna harmonia”.

³⁰ J. Copeau, artykuł cytowany w „La Revue générale”, Bruksela, 15 IV 1926, s. 415.

³¹ P. Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*. W: *Oeuvres*. T. A. Paris 1931, s. 106. Por. P. Valéry, *Eupalinos albo architekt*. W: *Rzeczy przemilczane. (Z pism o sztuce)*. Wybór, przekład i noty J. Guze. Warszawa 1974.

³² Roland-Manuel, *Maurice Ravel et son oeuvre dramatique*. Paris 1928, s. 46.

³³ J. Maritain, *La clef des chants*. „La Nouvelle Revue Française”, 1 V 1935,

człowieka i artysty. To dlatego sztuka czysta jest zawsze przygodą i podwójnym ryzykiem: może doprowadzić tylko do jałowej czystości gry lub do czystości wirtuozerstwa.

Stąd znaczenie filozoficzne kompromisów, słowo, które oznacza tu nie oportunizm w stylu politycznym, lecz samo życie, ponieważ życie to pewno tylko kompromis ze śmiercią. Pierwszą formą kompromisu jest ta, którą proponuje Paul Valéry, uważając sztukę czystą „za granicę, do której można dążyć i której prawie nie można osiągnąć w poemacie dłuższym niż jeden wers”³⁴. Inną formą kompromisu jest ta, która według słów Cézanne’a zastępuje temat *m o t y w e m*³⁵ lub, jak chętnie powtarza Maurice Denis, „ekspresję tematyczną” zastępuje „ekspresja użytego tworzywa”: obrazowi, którego „temat skłania do pochylenia czoła”, przeciwstawia się dzieło, które wzrusza bezpośrednio przez swoją „muzykę” i jeżeli to wzruszenie rozwinie się w modlitwę, to znaczy, że piękno otwiera zachwyconą duszę natchnieniu religijnemu, które przybrało kształt symbolu³⁶.

Refleksja na temat kategorii dramatycznych nie pozwala wybrać między tymi dwiema odpowiedziami. Pierwsza jest rodzajem stoicyzmu estetycznego i może być równie jak on wzruszająca; przedstawia zdobycie sztuki czystej jako zawsze ponawiany wysiłek, aby wznieść się ponad onieśmielające człowieczeństwo; w wypadku artysty, który nie jest ani rachmistrzem, ani żonglerem, odpowiedź ta powoduje przemieszczenie się dramatu, który ukazuje się już nie w dziele, ale w jego twórcy: pojawia się dramat artysty chcącego przewyciężyć dramat. Druga proponuje nie tyle wyrzucenie, ile raczej przeobrażenie tematu: Maurice Denis podejmuje to określenie i nazywa „tematem wewnętrznym” to, co Delacroix nazywał „muzyką obrazu”³⁷; artysta nie opowiada historii, a raczej historia, którą opowiada, nie jest celem sama w sobie; artysta pozostaje tu jednak człowiekiem, którego myśli objawiają się w nutach, w formach, w kolorach, w rytmach i zostają dopiero w pełni wyrażone, kiedy respektują wymagania właściwe jego językowi, jego gramatyce, jego poprawności, być może — jego wstydlivości.

Sztuka nie pozbywa się łatwo kategorii dramatycznych.

s. 700. Zob. jego wypowiedź o „czystej sztuce” w *Frontières de la poésie* (w: *Art et Scolastique*, wyd. 2 sprawdzone i poszerzone. Paris 1927, s. 147 n.).

³⁴ F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, s. 66.

³⁵ Cyt. w: M. Denis, *Théories*. Paris 1920, s. 252—253. Zob. Klingosz, *Cézanne*. Paris 1928, s. 41.

³⁶ *Ibidem*, s. 23, 27, 40—42, 78.

³⁷ M. Denis, *Charmes et leçons de l'Italie*. Paris 1933, s. 165: „Należy uzgodnić termin *temat [sujet]*. Istnieje *temat zewnętrzny*, dogmatyczny, wymagający od widza znajomości historii, alegorii, religii. Ale w prawdziwym dziele sztuki temat ten dubluje się przez drugi temat, który przemawia do każdego wrażliwego i inteligentnego człowieka: nazwijmy go *tematem wewnętrznym* lub, jeśli kto woli, subiektywnym. Zob. też M. Denis, *Théories*, s. 79.

„Teatralizacja” sztuk i problem sztuki popularnej

Ścisłe rozróżnienie kategorii estetycznych i kategorii dramatycznych zwraca uwagę na bogactwo problemów związanych z publicznością i jej upodobaniami. Typowy wydaje się problem sztuki i ludu.

Odrzućmy rozwiązanie przez „sztukę popularną” [*l'art populaire*], gdyż ta formuła oraz jej warianty, takie jak np. teatr dla ludu itd., kryją w sobie absolutny nonsens. Powodują marnotrawstwo talentów i szlachetnych zamierzeń na rzecz prób skazanych na niechybną klęskę. Co oczywiście nie znaczy, że problem ten nie istnieje, ale że został niewłaściwie sformułowany i w konsekwencji zbyt pochopnie rozwiązany, jeśli poprzestano na żądaniu dla sztuki orientacji lub intencji „popularnej” [*populaire*].

A przecież nawet gdy sztuka nieświadomie wyraża dążenia jednej klasy, nie jest nigdy adresowana do jednej klasy. Nawet wtedy, gdy dzieło przeznaczone dla określonych ludzi zostaje dla nich stworzone, nie dla nich istnieje. Przyjmijmy, że Michelet jest wyrazicielem głosu ludu; piękno jego prozy tkwi w wartościach nie mających nic wspólnego z ludem. Freski Angelica u Świętego Marka nie są dla chrześcijan, chociaż były malowane, aby towarzyszyć modłom mnichów. Intencje autora interesują historyka, który opisuje narodziny dzieła sztuki, ale skoro już to dzieło istnieje, istnieje samo dla siebie, istnieje dla wszystkich i równie dobrze istniałoby przeciw wszystkim.

Słuchacze bez kultury muzycznej słuchają symfonii Beethovena i lubią melodie Schuberta. Wątpliwe, czy ta sama publiczność pasjonowałaby się symfonią Paula Dukasa.

Trudno wyobrazić sobie kogoś, kto zachwyciłby się jednocześnie symfonią Dukasa i *Credo du paysan*: wśród pierwszej publiczności znalazłoby się wielu, którzy uznając Beethovena czy Schuberta za „wielką muzykę”, jednocześnie będą lubili tanie melodyjki; fakt, że posmakowali Beethovena czy Schuberta, nie przeszkadza im zupełnie słuchać z upodobaniem romancy Goubliera.

Te trzy fakty, rzeczywiste lub założone, zawierają wszystkie elementy problemu, i to tak, że każą zrezygnować z rozwiązań uproszczonych.

Fakt, że dzieło dostępne jest wszystkim, nie stanowi o jego wyższości nad innymi. Należałoby udowodnić jego wyższość estetyczną, odwołując się do odczuć, których charakter estetyczny jest dość mglisty; jeżeli uznają za jednakowo piękne *Les Croisés* Delacroix i *Le Rêve* Detaille'a, to nieostrożne byłoby zaproszenie mnie do udziału w plebiscycie artystycznym. W 1929 r. Jacques Rouché przeprowadził ankietę wśród bywalców opery na temat ich upodobań. Wybrawszy dziewięć tytułów, jeden z nich napisał: „Jeżeli chodzi o dziesiąte dzieło, waham się między *Pajacami* a *Don Juanem*”³⁸. To, że Wagner otrzymał palmę pierw-

³⁸ R. Dumesnil, *La musique contemporaine en France*. T. 2. Paris 1930, s.209.

szeństwa, a *L'Heure espagnole* znalazła się na czele utworów współczesnych, nie świadczy wcale na korzyść laureatów, jeżeli racje motywujące poszczególne głosy nie są znane.

Dzieło nie jest gorsze od drugiego tylko dlatego, że jest dostępne dla wszystkich.

Nie trzeba być muzykiem — pisał V. Jankélévitch — aby lubić Beethovena, a nawet w ostatecznym rozrachunku lepiej nie być nim, tak sztuka ta jest nieczysta, przepelniona humanizmem, socjologią, metafizyką, tak jest bliska życiu³⁹.

Uwaga ta jest tylko w części słuszna, można bowiem również lubić Beethovena, będąc muzykiem, gdyż oprócz „nieczystości” jest tu t a k ż e jego muzyka. Jest i sztuka, która bawi, która wydaje się łatwa, która upodobała sobie grę niezamaskowaną: *Veronique* była jednym z wielkich sukcesów *La Gaîté Lyrique*, gdzie mało troszczono się o muzyczną wiedzę André Messagera.

Jedno dzieło nie jest bardziej wartościowe od drugiego przez fakt, że adresowane jest do światłego amatora. Może pozostawać tylko sukcesem wirtuoza lub osiągnięciem technika, pojęcia estetyczny i esteta nie pozostają wobec siebie obojętne. Aktualność artystyczna żyje utworami „interesującymi”, arcydzieło nie jest „interesujące”. Zachwyt to coś innego niż przyjemność znawcy, co nie oznacza, że pewne arcydzieła nie wywołują zachwyty znawcy, lecz że znajomość rzeczy tworzy po prostu korzystniejszą atmosferę dla tego zachwyty. Wrażenie, jakie wywiera piękno, różni się z natury od przyjemności, która jednak czyni odczuwanie piękna możliwym.

Pewne dzieła stają się natychmiast popularne; inne nie będą miały nigdy „publiczności”, nawet tej „elitarniej” [*grand public*]. Dlaczego? Z pewnością nie w hierarchii wartości estetycznych zawarty jest sens odpowiedzi, ale czyż nie znajdziemy go tam, gdzie kategorie dramatyczne będą miały istotne znaczenie?

To, co jest wspólne wszystkim ludziom, to pierwiastek ludzki, a wraz z nim te kategorie, przez które przejawia się ich dramatyczna wizja świata. Aby określić zdarzenie jako śmieszne lub tragiczne, nie musimy posiadać specjalnej kultury. Czyż w dziełach dostępnych najszerszej publiczności elementy dramatyczne nie wybijają się na plan pierwszy?

Nie trzeba kończyć studiów, aby czytać *Biednych ludzi*, a nawet by lubić autentyczną poezję Wiktora Hugo. Niech *Serenada* Schuberta zabrzmie w kinach, a podbije wszystkie serca. Walc Straussa rozczuli galerie. Od momentu, gdy dzieło uruchamia kategorie dramatyczne, znika dystans między nim a publicznością. Nie wymaga się specjalnej kultury od audytorium, co nie znaczy, że wrażliwość dramatyczna jest niezależna od wszelkiej kultury; jak każda wrażliwość jest ona mniej lub bardziej delikatna, mniej lub bardziej wyrafinowana. Właściwością praw-

³⁹ V. Jankélévitch, *op. cit.*, s. 249.

dziwej kultury jest uczynić umysł zdolnym do dostrzegania odcieni komicznych i do odkrywania tragicznej głębi zdarzenia, przestrzec go przed skutkami łatwego sentymentalizmu lub górnolotnością teatru. Lecz taka kultura nie jest kulturą ściśle szkolną. Doświadczenie może nauczyć szlachetny umysł rozumienia wartości ludzkich, które stanowią cel „humanistyki”.

W każdym umyśle dzieło sztuki jest źródłem odczuć złożonych, których nie wszystkie komponenty mają rodowód estetyczny. Wypadkowa jest często natury wyłącznie dramatycznej. To, co każe się nam zatrzymać przed obrazem, co podoba się w melodii, co przyciąga do książki, to motyw ludzki, który bawi lub wzrusza. Jest to prawdziwe zarówno w odniesieniu do Greka, który słuchał oojda, jak i do wiernego ludu, który widział wznoszenie katedr, a także dla parteru oklaskującego Moliera. Człowieka interesowało zawsze człowieczeństwo, a artystę sztuka; nie ma takiej epoki, w której większość ludzi nosiłaby miano artystów. To jest stwierdzeniem faktu, a nie teorią sztuki „arystokratycznej”.

Mówiąc najogólniej, da się wyróżnić trzy typy dzieł. Jedne cechują się wyłącznie dramatycznością, drugie — równocześnie dramatycznością i doskonałością estetyczną, trzecie wreszcie — tylko doskonałością estetyczną. Detaille, Delacroix, Picasso. Na obraz każdy reaguje po swojemu: sztuka zyskuje na tym mniej lub więcej.

Hipotezy te przeczą oczywiście pochlebnemu obrazowi „ludu” o sercu naturalnie i tajemniczo wrażliwym na piękno. Ale nie znaczą, że publiczność nieprzygotowana interesuje się arcydziełami z powodów wyłącznie pozaartystycznych. Stwierdzamy, że umysł bez wykształcenia artystycznego interesuje się rzeźbą czy obrazem pod wpływem powabu dramatycznego; dodajmy, że dzięki temu początkowemu zafascynowaniu i nie przestając mu ulegać, umysł odpowiednio do swojej wrażliwości i talentu czuje i lubi mniej lub bardziej świadomie samo piękno. Sugestia ta mogłaby narzucić pewną pedagogikę: edukacja estetyczna zaczęłaby się od wykorzystania pierwiastka dramatycznego arcydzieł, tzn. jeżeli wrócimy do poprzedniego rozróżnienia — od wybrania przykładów spośród arcydzieł należących do drugiej grupy.

Sztuka byłaby więc „arystokratyczna” tylko na poziomie wprowadzającym: słowo „arystokratyczna” nie miałoby więc żadnego sensu społecznego i prawdopodobnie nie znaczyłoby nic więcej: trzebaż nazywać „arystokratycznym” wszystko, czego się naucza?

Sztuka nie jest bardziej „arystokratyczna” niż matematyka lub filozofia. Jest nawet znacznie mniej; tutaj najwyższy nie zawsze znaczy najdalej; zabawna matematyka i zbeletryzowana filozofia nie prowadzą bardzo daleko; natomiast pierwiastek dramatyczny u Rogera van der Weydena zbiega się z doskonałością artystyczną.