Elizabeth Burns

O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/3, 285-323

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXVII, 1976, z. 3

ELIZABETH BURNS

O KONWENCJACH W TEATRZE I W ŻYCIU SPOŁECZNYM

1. Socjologia a teatr

> Moim zdaniem całe nasze życie jest jak przedstawienie, w którym każdy człowiek, zapominając o sobie, trudzi się, aby wyrazić innego ⟨...⟩, choćby większość ludzi była aktorami, niektórzy muszą być widzami [1].

Przyrównywanie świata do sceny, ludzi do aktorów obejmujących i porzucających różne role, a świata społecznej rzeczywistości do przedstawienia organizowanego przez tajemne, nadludzkie lub bezosobowe siły znane jest w literaturze tak długo, jak ona i sztuka dramatyczna istnieją. Ostatnio tzw. nauki behawiorystyczne, socjologia i psychologia społeczna przejęły to porównanie i wykorzystują je jako instrument analizy społecznego zachowania się.

A jednak mimo że porównanie to było i nadal jest niewyczerpanym — zdawałoby się — źródłem inspiracji myślowej, nie przestaje ono budzić wątpliwości jako analogia.

> Pojęcie roli — pisze Peter Worsley — jest głównym pojęciem w naukach społecznych. Jego analityczna użyteczność rzuca się w oczy ⟨...⟩ Jak w teatrze — skąd pochodzi ta metafora — aktor otrzymuje gotowy scenariusz; nie wymyśla sobie roli. Ale właśnie w tym punkcie ujawniają się ograniczenia tej analogii. Zbyt często traktuje się rolę społeczną jako definitywnie ustaloną [2].

Szczególne, że Erving Goffman, który w swojej najbardziej znanej pracy poświęconej rozważaniom nad tym porównaniem rozdział po rozdziale mówi o „przedstawieniach", „grze zespołowej", „pierwszym i drugim planie", „wykonawcach i widzach w scenerii i sytuacjach" realnego bytu, wspomina w przedmowie o „oczywistych niedostatkach perspek-

---

[Przekład według: E. Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life.* New York — San Francisco — London 1973, rozdz. 1—4, s. 1—39.]

[1] B. Jonson, *Discoveries.* W: *Works.* Ed. W. Gifford. T. 9. London 1816, s. 191.

[2] P. Worsley, *The Distribution of Power in Industrial Society.* „Social Review Monograph" 8, Keele 1964, s. 15.

tywy zastosowanej w niniejszej pracy". Na ostatnich stronach drugiego wydania swojej książki dodaje on w formie „końcowego komentarza":

> W tworzeniu koncepcyjnych zrębów niniejszej pracy korzystałem w pewnym stopniu z języka teatru. Pisałem o wykonawcach i widzach, o rutynie i rolach; o udanych przedstawieniach i o klapach; o replikach, dekoracjach i kulisach; o dramaturgicznych potrzebach, dramaturgicznych umiejętnościach i dramaturgicznych strategiach. Należy tu wszakże przyznać, że ta próba tak rozciągliwego zastosowania zwykłej analogii była po części zabiegiem retorycznym i manewrem [3].

Moim głównym celem w niniejszej książce jest zbadanie wagi i znaczenia tej „zwykłej analogii".

Zawarty *implicite* w każdej analogii jest „szok rozpoznania" — elementarne doświadczenie poetyckie lub muzyczne. W dramacie to doświadczenie, to natychmiastowe „rozpoznanie" nieoczekiwanej cechy naturalnej lub społecznej rzeczywistości jest podwojone. Po pierwsze, dramat jest specjalnym rodzajem działalności polegającym na stworzeniu wiarygodnego obrazu ludzkiego działania odznaczającego się znaczeniem i doniosłością. Po drugie, stosujemy w nim terminologię i aparat pojęciowy (technologię społeczną), które sprawiają, że ten specjalny rodzaj działalności może stać się środkiem do zrozumienia działania ludzkiego.

Ten dwutorowy proces jest uniwersalnym faktem społecznym. Jest on równocześnie rytualistyczny i heurystyczny. Został zaobserwowany i wykorzystany przez antropologów społecznych w ich interpretacjach obrzędów rytualnych. W najprzeróżniejszy sposób rytuał odbija nie dające się inaczej wyrazić pojmowanie ceremoniałów i zwyczajów, ograniczeń i obowiązków, praw i przywilejów, których istnienie jest zauważalne i których się przestrzega w mniejszym lub większym stopniu bez zastrzeżeń. Podobnie mit może być interpretowany jako klucz nie tylko do prymitywnych kosmologii, ale także do sposobu, w jaki takie systemy wiary są wyciosywane z fizycznych realiów i behawiorystycznych możliwości, istniejących i dostępnych, interpretowany jako klucz do osobliwości procesu wybiórczego, za pomocą którego budowany jest społecznie rzeczywisty świat [4], i do sposobu, w jaki może jeszcze nastąpić uznanie istnienia realiów wyłączonych ze „społecznie rzeczywistego świata".

> Mityczne spekulacje (...) nie mają nic wspólnego z rzeczywistą strukturą społeczeństwa Tsimshian, ale raczej z tkwiącymi w nim możliwościami i utajonymi siłami. Dogłębna analiza wykazuje, że takie spekulacje nie dążą do zobrazowania realnego stanu rzeczy, ale do usprawiedliwienia niedoskonałości istniejącej rzeczywistości, ponieważ krańcowe stanowiska są tylko po to obrazowane, by wykazać, że są nie do utrzymania [5].

---

[3] E. Goffman, *Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books, 1959, s. 254.

[4] Zob. A. Schutz, *The Phenomenology of the Social World*. Transl. S. Walsh and F. Lehnert. Northwestern University Press, 1967.

[5] C. Lévi-Strauss, *The Story of Asidwal*. W: *The Structural Study of Myth and Totemism*. Ed. E. Leach. Tavistock, 1967, s. 30.

Wielu krytyków literackich poświęciło swoje prace ujawnieniu zasad selekcji i konstrukcji, które zdają się obowiązywać w fikcyjnych światach tworzonych przez poszczególnych pisarzy: poetów, powieściopisarzy, dramaturgów [6]. Wnikliwej analizy zasad, według których konstruuje się literackie fikcje, dokonuje Frank Kermode w *The Sense of an Ending* [*Wyczucie zakończenia*]. Ze względu na świadomą fałszywość fikcji literackich widzi on w nich najskuteczniejszy środek uporządkowania naszego świata.

> W naszym imieniu ustalają one (fikcje literackie), co zachodzi w zmieniającym się świecie, porządkują elementy dopełniające naszą świadomość. Dla niektórych z nas robią to być może lepiej niż historia, być może lepiej niż teologia, głównie dlatego, że są świadomie fałszywe; chcąc jednak zrozumieć drogi ich rozwoju, trzeba stwierdzić, co łączy je z tymi systemami fikcyjnymi [7].

Socjologowie ze swej strony zdawali się traktować literaturę jako materiał źródłowy do „historycznej" rekonstrukcji społecznych realiów przeszłości, w dużym stopniu podobnie jak Weber, który odtworzył etykę protestancką z pism sekciarskich duchownych (i z reguły równie mało zwracając uwagi na chronologię), albo jako zbiór materiałów potwierdzających ich własne obserwacje i *aperçus* [spostrzeżenia]. Istnieje jednak częściowa socjologia dramatu i program bardziej wyczerpującego jej opracowania. Istnieje także obszerne piśmiennictwo, któremu można nadać wspólny tytuł: „socjologia literatury"; pierwsza z nich jest w większości francuska, druga bardziej kosmopolityczna, ale z pewnością europejska.

Chociaż te różne cząstkowe dyscypliny naukowe wiążą się z niniejszym opracowaniem badawczym i będę się na nie powoływać, chcę jednak podkreślić, że nie usiłuję dokonać syntezy rozmaitych „sposobów podejścia", ani też odnośnych odkryć, jakich do tej pory dokonali znawcy rytuałów, mitów, krytyki literackiej i teatralnej oraz socjologii dramatu. Zamiast tego zamierzam przestudiować to, co nazywam podwójnym związkiem między teatrem a życiem społecznym, samą „teatralność", badając różne odmiany konwencji teatralnej dające się zaobserwować w rozwoju sztuki dramatycznej w teatrze angielskim.

Mam nadzieję, że to właśnie przez analizę konwencji regulujących ludzką działalność w teatrze i poza teatrem, w sztuce dramatycznej i w codziennym życiu zdołam oddać istotę „teatralności" znamionującej, w różnym stopniu, każde działanie. Tak jak metafora teatralna bierze

---

[6] Wśród tego rodzaju prac krytycznych na czoło wysuwają się N. Frye'a studium o mitologii Blake'a w *Fearful Symmetry* (Beacon Press, 1962) i analiza Dickensowskiej konstrukcji świata społecznego w *Ciężkich czasach*, dokonana przez F. R. Leavisa w *The Great Tradition* (Chatte and Windus, 1948).

[7] F. Kermode, *The Sense of an Ending — Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press, 1967, s. 64.

swój początek w niejasnej wizji życia jako teatru i teatru jako odzwierciedlenia życia, i życia społecznego jako czegoś „nierealnego", tak samo zrozumienie teatralności zależy od dostrzeżenia dwutorowego procesu, w którym dramat będący przedmiotem przedstawienia jest zarówno kształtowany przez wartości i normy społeczeństwa, które udziela poparcia jemu, a nie alternatywnym realiom pozostającym poza obrębem poszczególnych rzeczywistości społecznych — jak i pomaga te wartości i normy przekształcić i w ten sposób utrwalać je lub zmieniać. W teatrze jest to częścią rozpoznawalnego procesu twórczego. Poza teatrem, gdzie nie ma ani dramaturga, ani scenariusza, ta sama kreacyjność w dziedzinie zwykłego zachowania się pozostaje zwykle nie rozpoznana, a jeśli zostanie rozpoznana, uważana jest za coś dziwacznego, może nawet hańbiącego, świadczącego o zarozumiałości, w każdym razie za coś nienormalnego. Wysoka ocena moralna, jaką zyskały sobie spontaniczność i szczerość w stosunkach osobistych, spowodowała dychotomię między „naturalnym" i „teatralnym" zachowaniem się.

Trudno jest pominąć kolejność historyczną, badając odmiany konwencji teatralnej, chociaż taka metoda ma swoje braki. Tam, gdzie stosuję historyczny układ odniesienia, robię to tylko ze względu na jego dogodność, mając nadzieję, że uniknę implikacji, jakoby chronologia oznaczała postęp i jakoby historia teatru była historią coraz większej doskonałości. Albowiem zmiany historyczne nie oznaczają zastąpienia jednego rodzaju konwencji innym, ale nagromadzenie repertuaru konwencji, które pozostają w związku z odpowiednimi konwencjami społecznymi. Tak więc tradycja teatralna nie jest jedynie przekazem kodeksu zasad, do których powinni stosować się aktorzy i dramaturdzy — a także widzowie — ale zbiorem możliwych sposobów zaprezentowania repertuaru społecznego działania nagromadzonego poprzez generacje. Przyjęcie we współczesnym teatrze okrągłej lub otwartej sceny, rezygnacja z dekoracji i stosowanie bezpośrednich środków retorycznych zapożyczonych z teatru Odrodzenia nie oznacza, że nastąpił powrót do sposobu myślenia lub zachowania właściwego dla jakiegoś wcześniejszego okresu. Oznacza to jednak, że poszerzyła się nasza świadomość implikacji zawartych w tych konwencjach i wartości, jaką przedstawiają jako wykładniki i przejawy myśli. Zbiorem takich konwencji, istniejących obecnie, zamierzam się zająć w niniejszej pracy. Ale najłatwiej jest je zidentyfikować przez nawiązanie do ich początków jako innowacji, nie zaniedbując, oczywiście, ich historycznego rozwoju.

Z drugiej strony teatr traktowany jest w niniejszej książce jako instytucja społeczna obejmująca przedstawienia i wykonawców, widzów i krytyków, dramat i dramaturgów, sztuki, aktorów i reżyserów. Dlatego też punkt widzenia reprezentowany w tej książce nie bardziej będzie się pokrywał z punktem widzenia krytyka literackiego niż z punktem widzenia socjologa.

Oczywiście nie ma jakiejś bezwzględnej różnicy między konstatacjami, do których dąży krytyk literacki, i tymi, które na podstawie tego samego materiału stara się poczynić socjolog (czy, jeśli o to chodzi, historyk). Ale inaczej rozłożone są akcenty, inny punkt ciężkości, cel, podobnie jak odmienne są koncepcje, sfera dyskusji, a czasem zastosowane metody. Dla socjologa teatr jest środowiskiem społecznym, instytucją samą w sobie. Jest on także nieodłączną częścią świata społecznego postępowania i struktury społecznej jako całości. Po trzecie, jest to „teatr" społecznego działania i społecznych wartości, arena, jedna z wielu, na której można badać przejawy społecznych wartości, formy i konwencje społeczeństwa, a także obrazy społecznej rzeczywistości stworzone dla siebie przez różnych ludzi w różnych czasach.

Materiał zawarty w tej książce zaczerpnięty został z trzech odrębnych i ugruntowanych dziedzin: pierwszą jest historia dramatu i teatru, w której praca i niewyczerpana erudycja Allardyce Nicoll i wielu innych, wśród których wybijają się Glynne Wickham, M. C. Brodbrook i Richard Southern, pozwoliła dokładnie zrekonstruować dawne warunki i ich społeczne implikacje. Drugą dziedzinę można by nazwać mikrosocjologią, ale wśród socjologów jest ona bardziej znana jako „tradycja szkoły chicagowskiej", której twórcami byli Robert Park i Herbert Blumer, a najwybitniejszymi przedstawicielami Everett Hughes, Howard Becker i Erving Goffman. Trzecią dziedziną, najmłodszą, jest cząstkowa dyscyplina naukowa, socjologia teatru.

Ta ostatnia wymaga pewnych dodatkowych wyjaśnień, jako że w Wielkiej Brytanii i Ameryce jest nawet mniej znana niż wątła nić publikacji socjologicznych o literaturze związanych z nazwiskami Georga Lukácsa, Ernsta Auerbacha, Lucien Goldmanna, Roberta Escarpita, Umberta Eco i Eduarda Sanguinettiego. Jeśli nie brać pod uwagę rzeczowych, ale nie wyczerpujących tematu, publikacji Simmela i Lukácsa, socjologię teatru należy uznać za wyłączną domenę uczonych francuskich. Ich dociekania w ostatnim dziesięcioleciu zbiegają się z nową funkcją teatru w Anglii, Niemczech i Francji, gdzie teatr jako kulturalny katalizator zgłębia lub odzwierciedla zmiany społeczne o mniej lub bardziej politycznym charakterze.

W 1955 r. Georges Gurvitch podsumował w artykule wyniki konferencji pn. „Teatr i Społeczeństwo", która odbyła się w Royaumont. Zgodnie z procedurą zwykle obowiązującą na takich konferencjach na zakończenie przyjęto program przyszłych badań. Zaproponowano następujące kierunki badań:

1. Charakter i różnorodność publiczności, od której teatr jest zależny; jej zwartość i podział na strukturalne grupy; organizacja widzów w ramach społeczeństwa.

2. Związek sztuk, stylów inscenizacyjnych i teatralnej tradycji z oto-

czeniem społecznym; podobieństwa i różnice między społeczeństwem takim, jakim jest w istocie, a jego odbiciem w teatrze.

3. Stan aktorski, jego organizacja, struktura i związek z innymi grupami zawodowymi i klasową strukturą społeczeństwa.

4. Związek treści, tematu sztuk z różnymi typami struktury społecznej i różnymi ideologiami.

5. Różne interpretacje wyżej wymienionych tematów w różnych czasach i w różnych społeczeństwach zgodnie z podstawowymi założeniami danego okresu.

6. Funkcja teatru w życiu społecznym danego okresu, np. jako forma rytuału w wiekach średnich, jako forma intelektualnej edukacji i uzasadnienia hierarchii społecznej w XVI i XVII w., a we współczesnym społeczeństwie kapitalistycznym jako forma rozrywki, przechwycona i eksploatowana przez przedsiębiorstwa komercjalne lub, dla kontrastu, stanowiąca narzędzie protestu przeciwko utrwalonej strukturze społecznej [8].

Nieżyjący już Georges Gurvitch nie opublikował żadnych dalszych prac na powyższe tematy. Ale Jean Duvignaud w swoich dwu książkach *La Sociologie du Théâtre* i *L'Acteur* [9] rozwinął niektóre propozycje Gurvitcha, szczególnie te wymienione w punktach 4, 5 i 6. W swojej *Sociologie du Théâtre* skoncentrował się on szczególnie na zmianach miejsca działalności (kościół, dwór, publiczne, a później prywatne teatry) i zmianach funkcji teatru (jako środek poszerzenia przeżycia religijnego, rozrywka dla arystokracji, rozrywka dla publiczności rekrutującej się z wszystkich klas) dokonujących się w zgodzie ze zmianami w strukturze społecznej i zmianami w koncepcji osobowości.

W *L'Acteur* zajmował się problemami wynikającymi ze związku aktora ze społeczeństwem, którego jest członkiem, tworzeniem przez aktora, dramaturga i widzów osobowości i zachowania się fikcyjnej postaci, tworzenia, które ma swój odpowiednik w procesie społecznym, w trakcie którego ograniczenia i wymogi życia społecznego tworzą „postać". Jego podejście do tych problemów jest po większej części ogólnie historyczne. Głównym przedmiotem jego zainteresowania są polityczne transformacje społeczeństwa, które znajdują swe odbicie w teatrze jako instytucji.

W niniejszej książce głównym przedmiotem mego zainteresowania jest zjawisko teatralności w formie, w jakiej się przejawia w teatrze i życiu społecznym. Najpierw przebadam proces, w wyniku którego teatr wyłonił się z rytuału, gdy język konwencji dramatycznej, będący pro-

---

[8] G. Gurvitch, *Sociologie du théâtre.* „Les Lettres Nouvelles", 35, Paris 1956, s. 202—204.

[9] J. Duvignaud: *Sociologie du Théâtre.* Presses Universitaires de France, 1963; *L'Acteur.* Paris 1965.

duktem zgodnego stanowiska wykonawców i widzów, stał się zasadniczym środkiem wyrazu w teatrze. Konwencje takie obejmują liczne formy retoryki, które tworzą świat teatru, i zabiegi, które przyczyniają się do powstania złudzenia autentyczności.

Następnie zastanowię się nad tym, jak aktor stosuje te konwencje i jak sam jest widziany przez pryzmat konwencjonalnej terminologii jako prezenter, interpretator i stworzona postać. Aktor jako twórca ma swój odpowiednik w zwykłym życiu jako jednostka, która podejmuje się grania roli, przewiduje i rozwija sekwencje działań. Podobieństwa i różnice między tymi dwoma rodzajami aktorstwa ulegały istotnym zmianom w całym okresie rozwoju teatru.

Inne aspekty teatru jako instytucji: aktorstwo jako zawód, wzrost znaczenia reżysera, rola widowni i pojawienie się zawodowego krytyka będą przedstawione w związku ze zmianami zachodzącymi w szerszych kręgach społeczeństwa, które stanowią oparcie dla teatru.

W końcu omówione zostanie znaczenie i tematyka dramatu w związku z rytuałami, które stanowią podstawę myślenia i regulują działanie w codziennym życiu.

2. Teatralna metafora: świat jako scena, a teatr jako paradygmat

Funkcja sugestywnego obrazu, jaką w literaturze Zachodu pełni teatralna metafora, dobitnie świadczy, że teatralność jest stale obecna, podobnie jak nasza świadomość jej istnienia.

Platon często stosował metaforę odwołującą się do sztuki teatralnej. W *Filebie* [10] pisał o wielkiej „scenie naszego życia", na której gra się komedię i tragedię. W *Prawach* [11] rozwinął porównania sceniczne w moralizatorskiej bajce o ludzkich kukłach poruszanych przez bogów za pomocą sznurków reprezentujących sprzeczne impulsy strachu i pewności siebie. Wypływa stąd przede wszystkim wniosek, że nie jedynie dana jednostka jest odpowiedzialna za swoje czyny, ale także niewidzialny (lub nie zdefiniowany) reżyser całości akcji dramatycznej, jak również następny wniosek, że możliwe jest istnienie innych światów społecznych oprócz tego, który obecnie uznajemy za rzeczywisty. Jednym z zagadnień, które metafora teatralna stale przywodzi na myśl, jest zagadnienie stosunku człowieka do granych przez niego ról. Jednak greccy i rzymscy pisarze późniejszego okresu najczęściej posługiwali się tą metaforą w jej bardziej oczywistym kształcie: przyrównywania „gry na scenie" do działania w realnym świecie. Aforyzm Petroniusza *„Totus mundus agit histrionem"* jest jedną z wielu wersji tej samej myśli i przypuszczalnie figurował w postaci napisu na teatrze Globe [12].

[10] Platon, *Fileb.* Przełożył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 90.

[11] Platon, *Prawa.* Przełożyła i opracowała M. Maykowska. Warszawa 1960.

[12] Możliwe, że motto to zaczerpnięte zostało bezpośrednio z dzieła Johna z Sa-

W średniowieczu metafora sceniczna nie zaznaczyła się tak wyraźnie w literaturze, chociaż świat był często przedstawiany w udramatyzowanej formie jako „sen", co było tradycją od *Le Roman de la Rose* do Langlanda *Piotra Oracza* i Chaucera *The House of Fame* [*Dom sławy*]. Bezwiedny charakter snu, w którym śpiący jest zarówno aktorem, jak i widzem, jest także charakterystyczny dla wczesnego okresu dramatu, tak że sen można uważać za rudymentarny prywatny utwór dramatyczny. Obraz „tańca" interpretowany zarówno w literaturze, jak i plastyce, jako „taniec śmierci" miał także silne zabarwienie teatralne. Każdy człowiek grał jakąś rolę w akcji animowanej przez uosobienie śmierci. Człowiek był ciągle jeszcze traktowany i przedstawiany jako „aktor" grający pod okiem Boga.

Z nadejściem XVI w. metafora *Theatrum Mundi* stała się już tak popularna, że czasem ujawniała się jej banalność. Cervantes pozwala Sanczy na lekceważącą uwagę o stosowaniu przez jego pana wyszukanego obrazowania scenicznego, przyrównywaniu życia do sceny: „Piękne porównanie — powiedział Sanczo — choć znów nie tak nowe, abym go już poprzednio nie słyszał przy różnych okazjach — jak to o grze w szachy" [13].

Frances Yates opisuje sposób, w jaki ten t o p o s — koncepcja teatru świata jako symbolu życia ludzkiego — był przedstawiany nie tylko w literaturze, ale także w sztychach, takich jak De Bry'a *Theatrum Vitae Humanae* będącego ilustracją do wierszy Boissarda [14]. Wydaje się, że moralno-religijna koncepcja klasycznego teatru jako odbicia ludzkiego dramatu utrzymała się nawet wtedy, gdy duchowne i świeckie teatry stawały się popularne jako miejsca, gdzie daje się przedstawienia teatralne. A zatem gdy w dramacie stosowano metaforę mówiącą o grze na scenie, co tak często zdarzało się w XVI i XVII w. [15], odnosiła się ona nie tylko do sceny w jej widzialnym kształcie, ale także do wielowiekowej koncepcji sceny jako paradygmatu ludzkiego życia i sztucznych ograniczeń nałożonych na wszelkie możliwe ludzkie postępowanie i na realia życia społecznego. Większość ludzi zdawała sobie z tego sprawę i dla nich teatr, w tym literackim, tradycyjnym znaczeniu, zwykle łączył się z moralną i krytyczną oceną ludzkości. Gdy Jakub wygłasza swoją znaną mowę w *Jak wam się podoba*, w której szczegółowo rozważa t o p o s, aby podkreślić b e z s e n s życia, jest on zarówno czymś

---

lisbury zatytułowanego *Policraticus*, w którym myśl Petroniusza została sparafrazowana i poszerzona. Zob. E. C u r t i u s, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Transl. W. T r a s k. Rollingen Series, Routledge 1953, s. 138.

[13] M. d e C e r v a n t e s S a a v e d r a, *Przemyślny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przełożyli A. L. C z e r n y i Z. C z e r n y. Warszawa 1966.

[14] F. Y a t e s, *The Theatre of the World*. Routledge 1969, s. 165.

[15] C u r t i u s (*op. cit.*, s. 140—142) podaje wiele innych przykładów z literatury europejskiej, w tym epilog sztuki Ronsarda oraz *Życie snem* Calderona.

więcej, jak i czymś mniej niż aktorem. Człowiek i aktor znoszą się wzajemnie na scenie, która przedstawia nierzeczywistość świata. Ta posępna demonstracja sposobu, w jaki metafora ta rzeczywiście funkcjonuje, powtórzona zostaje przez Makbeta, a także przez Antonia w *Kupcu weneckim:*

> I ja też świat ten, ile wart jest, cenię,
> Jak scenę, kędy każdy gra swą rolę;
> A mnie tragiczna rola się dostała [16].

Ale Szekspir nie posługuje się tą metaforą, aby wyczarować koncepcję teatru jako moralnego wzorca. Posiadając wiedzę i intuicję aktora i dramaturga, zdaje sobie w pełni sprawę ze sztuczności zachowania się na scenie i poza nią. Hamlet, dla którego przedstawienie aktorów staje się środkiem manipulowania zdarzeniami, jest zaszokowany zdolnością jednego z aktorów odczuwania i wyrażania wzruszenia: „ale w urojeniu, w śnie o namiętności", podczas gdy jemu samemu brak entuzjazmu i woli działania na rzecz jakiejś ważnej sprawy. Jego natychmiastowa decyzja podjęcia akcji poprzez wystawienie sztuki *Zamordowanie Gonzagi* sugeruje, że podobnie jak król musi on zobaczyć tę scenę w wykonaniu aktorów, nim w pełni uświadomi sobie wstrząsającą rzeczywistość. Ann Righter, która zajmowała się różnymi sposobami stosowania i rozwijania metafory w grze na scenie przez Szekspira, sugeruje, że wyciąga on z tej metafory tak krańcowe wnioski, iż sztuka jako taka, jego ostatnia sztuka *Burza*, staje się sztuką w sztuce. Zarówno ludzie, jak i aktorzy są charakteryzowani jako „taki materiał, z którego rodzą się sny". Szekspir przekształcił t o p o s:

> Stopniowo kojarzenie świata ze sceną, będące podstawą dramatu elżbietańskiego, przeniknęło głęboko do jego wyobraźni i do struktury jego sztuk (...) Za sprawą jego rąk z teatralnego banału tamtego czasu powstało coś indywidualnego i charakterystycznie doskonałego [17].

Stosując tę metaforę w swoich dramatach, Szekspir przekształcił ją z prostej figury alegorycznej w skomplikowaną, pełną wyobraźni formę ekspresji. Jednak jeszcze w długi czas po tym, jak zanikło pojęcie teatru jako moralnego wzorca ukazującego człowieka jako tego, który jest tworem i twórcą świata sztuczności, używano terminologii teatralnej do opisu ludzkiego postępowania. O ile można stwierdzić, pojęcie, o którym mowa, nie przetrwało zamknięcia teatrów. Nowe teatry Restauracji należały wyłącznie do świata przyjemności i rozrywki, do świeckiego sektoru życia. Więcej uwagi poświęcano histriońskim aspektom zachowania się w zwykłych sytuacjach życia publicznego i prywatnego, mniej pod-

---

[16] W. S z e k s p i r, *Kupiec wenecki*, akt. I, sc. 1. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 2. Warszawa 1973, s. 87 (przeł. J. P a s z k o w s k i).

[17] A. R i g h t e r, *Shakespeare and the Idea of the Play*. Penguin 1962, s. 81.

stawowej koncepcji życia jako dramatycznego zmyślenia. Zainteresowanie teatrem pobudzały porównania, które można było przeprowadzić pomiędzy grą na scenie i grą w zwykłym życiu; porównanie zamienione później w stereotyp przez Richarda Steele'a:

> Aktor odtwarza świat, świat aktora,
> Którym świat jednak niesłusznie pomiata,
> Choć tylko on przyznaje, że jest tym, czym być się zdaje.

Wyraźny satyryczny charakter utworów tak wielu dramaturgów tego okresu wymierzony był nie tyle przeciwko wadom i nadużyciom w ogólności, co przeciwko wadom i nadużyciom pewnych grup ludzi, często poszczególnych osób, które mogły być łatwo rozpoznane przez koteryjną publiczność odwiedzającą teatry. Była to kontynuacja przyjętego wcześniej w tym stuleciu zwyczaju posługiwania się utworem dramatycznym jako bronią w starciach umysłów. Dramat operował na płaszczyźnie, na której maniery i styl bycia osób dramatu były bardzo podobne do manier i stylu bycia przeważającej części widowni, składającej się z dworzan i mieszczan oraz ich służących i pieczeniarzy.

W owym też czasie koncepcja świata jako teatru, w którym rozgrywa się dramat ludzkiego życia, zeszła z płaszczyzny transcendentalnej na płaszczyznę społeczną. Scenę uważano za zwierciadło świata bardziej materialnego niż duchowego, sztuki za „streszczenia i krótkie kroniki dziejów".

Szekspir dostrzegł, że w dramacie mamy do czynienia z pewną wersją ludzkości w jednej wersji świata. Stąd już tylko niewielki krok do wulgaryzacji, do widzenia naszych działań i otoczenia poza teatrem w kategoriach teatru. To widzenie nie jest pochodną obrazu życia kierowanego przez Boga, Opatrzność czy inną nie tak bardzo antropomorficzną siłę duchową, ale wynika z coraz lepszej znajomości sposobu, w jaki ludzie kształtują swoje charaktery, przyczyniają się do powstawania sytuacji i projektują otoczenie. Jak widzimy, tego typu widzenie nie było czymś nowym dla schyłku XVII w., ale od tego czasu stało się bardziej widoczne, ponieważ system odniesienia, na którego podstawie większość ludzi formułuje swoje postawy, jest obecnie bardziej świecki, a mniej religijny. Obraz umysłu jako teatru z miejsca nasunął się Hume'owi w rozważaniach nad tożsamością:

> Umysł to teatr pewnego rodzaju, gdzie liczne percepcje zjawiają się kolejno, przesuwają się to w tę, to w inną stronę, prześlizgują się i znikają, to znów mieszają się ze sobą w nieskończonej ilości różnych postaw i sytuacji [18].

Ale w pospolitej analogii świat jest przyrównywany do miejsca, gdzie ludzie jak aktorzy grają role w akcji, która jak to się niejasno wyczuwa, jest reżyserowana przez „siły społeczne" lub naturalne dążenia poszczególnych ludzi. Emblematyczny charakter teatru uległ sekularyzacji.

[18] D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*. Tłum. C. Znamierowski. T. 1. *O rozumie*. Warszawa 1963, s. 328.

W dzisiejszych czasach „teatralny banał", w postaci zaakceptowanej przez zwykłych ludzi, stracił wiele na swoim moralnym i kosmicznym znaczeniu. Został zastąpiony przez samoświadomość aktora. Teatralny charakter życia, będący czymś oczywistym niemal dla każdego, zdaje się być najostrzej dostrzegany przez ludzi, którzy czują, że pozostają na marginesie wypadków, bo albo obrali rolę widza, albo też, choć są obecni, nie otrzymali żadnej roli, bądź też nie nauczyli się jej dostatecznie dobrze, aby przyłączyć się do aktorów. Widzowie są obecni przy każdej uroczystości, od koronacji do pogrzebu, przyglądają się bójce na ulicy, podglądają kłócących się ludzi przez nie zasłonięte okno pokoju. „Aktorami bez ról" są ci, którzy z powodu nerwicy czują się usunięci poza nawias życia, ci, którzy nie przyswoili sobie jeszcze konwencji obcego kraju, czy też ci, którzy nagle znaleźli się w sytuacji, jakiej nigdy nie przewidywali dla siebie, w szpitalnym łóżku lub w celi więziennej. Podobnie czują się wszyscy, którzy po raz pierwszy wstępują w nieznany, wyodrębniony świat pracy zawodowej. Przy takich okazjach ludzie często podkreślają ogarniające ich poczucie nierzeczywistości, mówiąc, że wydaje mi się, jakby śnili lub oglądali jakieś przedstawienie. Poniższy komentarz powstał na marginesie rozmów z zarządcami pewnej instytucji:

> Tym, co przewijało się wyraźnie we wszystkich rozmowach, które stanowią podstawę niniejszego opracowania, i co w rzeczy samej wynika z wielu cytowanych wypowiedzi, to przekonanie, że ludzie są w stanie obserwować siebie w sytuacjach, które wymagają od nich korzystania z pełnego zasobu ich inteligencji, umiejętności i wiedzy, że są w stanie wytworzyć w sobie poczucie takiego „ja", które pozostanie krytyczne i niezaangażowane (...) W wielu cytowanych fragmentach rozmów znaleźć można sformułowania sugerujące brak identyfikacji nie tylko z graną rolą, ale i z własnym ja właśnie tworzonym lub już stworzonym dla efektywnego odegrania roli, brak identyfikacji znany każdemu z chwil, gdy nachodzi go pytanie: „Czy to rzeczywiście jestem ja?", które nagle sprawia, że sytuacja, jego w niej obecność i działanie wydają się czymś nierzeczywistym [19].

Doświadcza się tego uczucia szczególnie mocno, gdy przez krótki czas jest się zmuszonym grać rolę, której się jeszcze nie poznało. Pewna kobieta wchodząca w skład ławy przysięgłych, której była członkiem podczas trzydniowego procesu o morderstwo, oświadczyła, że nie może uwierzyć, iż to ona rzeczywiście zasiada w sądzie. Dopiero wróciwszy do pokoju przysięgłych, odniosła wrażenie, podobnie jak pozostali członkowie ławy, że odzyskuje „swą własną tożsamość".

Postępowanie ludzi jest przedmiotem oceny; oskarża się ich o przesadne lub zbyt powściągliwe granie swojej roli, o dobre lub złe „wejście" i „wyjście", o umiejętność utrzymywania się na „scenie" (zwykle w pe-

---

[19] T. Burns, *Cultural Bureaucracy: A Study of Occupational Milieu in the BBC* (nie opublikowane sprawozdanie, 1964), s. 63.

joratywnym sensie). Ich działania odbywają się w „scenerii", którą się przygotowuje. Takiego języka, który w wielu kontekstach nabrał już cech banału, nadal używa się do podkreślenia mniej lub bardziej teatralnego charakteru jakiegoś działania. Większość ludzi skłonna jest sądzić, że czasami zachowują się zupełnie naturalnie, jakby byli „samymi sobą", przyznając równocześnie, że czasem się „zgrywają". Jest to wynikiem założenia, że istnieje jakiś ogólnie przyjęty „normalny" sposób zachowania się, bardzo trudny do zdefiniowania, który jednak nie jest ani zbyt, ani za mało ekspresyjny.

Czyjeś zachowanie się może być określone jako „teatralne" tylko przez kogoś, kto wie, co to jest dramat, nawet jeśli jego wiedza o teatrze ogranicza się do jego własnego kraju i czasu, w którym żyje. Jest to termin używany przez widzów, podobnie jak θέατρον był pierwotnie miejscem dla widzów — widownią. Czyjeś zachowanie jest teatralne nie dlatego, że jest takie a nie inne, ale dlatego, że obserwator rozpoznaje pewne układy i sekwencje, które są analogiczne do tych, które zna z teatru. To właśnie obmyślaniem i komponowaniem tych sekwencji zajmują się w równym stopniu aktor grający w zwykłym życiu i aktor grający na scenie. Widz w teatrze odbiera je jako dzieło dramaturga, reżysera i aktora, ale obserwator w świecie zewnętrznym, sam częściowo zaangażowany, w mniejszym stopniu zdaje sobie sprawę, jakie to czynniki wywołują akcję. Stara się odgadnąć nie tylko motywy i intencje, ale także źródła i rozmiary siły napędowej, a nawet to, co w gruncie rzeczy jest przypadkiem. Zdaje sobie sprawę z procesu, który sprawia, że akcja układa się w zwarte i logiczne sekwencje, chociaż nie zawsze jest w stanie rozpoznać, jakie siły nią kierują.

Dlatego też teatralność nie jest sposobem zachowania się lub ekspresji, ale może być odniesiona do każdego rodzaju zachowania się dostrzeganego i interpretowanego przez innych i określanego (w myśli lub *explicite*) za pomocą terminologii teatralnej. Dla tych innych bardziej widoczna jest symbolika każdego zachowania się, które uważają za teatralne, niż jego przyczyny. Tak też postronni k w a l i f i k u j ą zachowanie się Anglika z wyższych klas społecznych, żałobne zawodzenia wiejskich kobiet greckich czy też grymasy japońskich zapaśników. Oczywiście zawsze istnieje jakaś społeczna norma, do której ci ludzie się stosują, a której nie mogą znać ludzie żyjący w innym społeczeństwie, tak że stopień teatralności zdeterminowany jest kulturowo. Ale sama teatralność jest determinowana przez specjalny punkt widzenia i sposób percepcji.

Ludzie żyją w wielu światach społecznych, z których każdy jest konstrukcją zbudowaną na gruncie zasad wspólnych dla mieszkańców tego świata. Sposób zachowania się obowiązujący w każdym z tych światów może wydawać się teatralny tym obserwatorom, którzy nie są jego członkami, albo niedawno przybyli i dopiero się uczą zasad postępowa-

nia. Zdają sobie oni wyraźnie sprawę z istnienia czynnika regulującego sposób, w jaki układają się poszczególne sekwencje akcji, którą biorący w niej udział uważają za spontaniczną.

Dostrzeganie ekspresyjnych aspektów zwykłego działania jako samych w sobie godnych uwagi i znaczących jest niezależne od znajomości dramatu jako formy sztuki. Człowiek zaczyna je dostrzegać, gdy jako dziecko uświadamia sobie, że to, co się dzieje w otaczającym go świecie, jest niezależne od niego. Zdarzenia, które oddziałują na niego lub mają dla niego istotne znaczenie, są dziełem innych ludzi, znanych lub nieznanych. Dziecko jest świadome elementu dramatyzmu w obserwowanym epizodzie, w którym bezpośrednio nie uczestniczy, choć początkowo może próbować wziąć w nim udział. Małe dzieci nie zdają sobie sprawy z bariery, jaka je odgradza od nieznajomych lub ludzi, którzy nimi się nie zajmują, dopóki nie zostaną odciągnięte lub zganione przez dorosłych. Stopniowo orientują się, że jest wiele epizodów, nawet odnoszących się do ich własnych rodzin, w których ich udział jest niepożądany. W takich przypadkach stają się widzami obserwującymi akcję, która może być tylko wtedy zrozumiana, gdy zostanie „zinterpretowana" lub wyjaśniona za pomocą słów.

Słowo d r a m a t znaczy „działanie", ale oznacza działanie naśladowcze, które ma przede wszystkim charakter symboliczny, tzn. odnosi się do czegoś, co już się zdarzyło lub mogło się było zdarzyć. Oczywiście słowo to należy do dziedziny teatru. Jednak w zwykłym życiu ludzie tworzą dramaty zarówno przez swoje interpretacje zachowania się innych, jak i przez wpływ, jaki ich obecność (i fakt, że „interpretują") ma na zachowanie się uczestników. „Zachowanie się" w rzeczy samej staje się „działaniem", kiedy widoczna jest w nim jakaś intencja. Dość często trzeba przypisać jakąś intencję ludzkiemu zachowaniu się, aby nabrało sensu: tak jak istnieje generatywna gramatyka mowy, tak samo istnieje generatywna gramatyka zachowania się, która umożliwia nam rozpoznanie klepnięcia po plecach jako czasem oznaczającego uznanie, czasem naganę. Doszukiwanie się intencji jest istotną częścią składową procesu prawnego. (Podczas procesu w Chicago w r. 1969 głównym zagadnieniem, które należało rozstrzygnąć, było to, czy rozpatrywanym uwagom i działaniom oskarżonych można przypisać rewolucyjne intencje.) Poza tym uczestnicy są oczywiście świadomi, że inni „uzupełnią" ich zachowanie się przez przypisanie im intencji. W ten sposób demonstracja, bójka uliczna, ślub, a nawet kłótnia rodzinna podglądana przez okno stają się przedstawieniem dla tych, którzy się im przyglądają. I choć dla uczestników tych wydarzeń są one tylko instrumentami do osiągnięcia jakiegoś doraźnego celu, całkowite osiągnięcie tego celu możliwe jest często dopiero wtedy, gdy sens i intencje ich działania zostaną zrozumiane przez innych. Tylko w takim przypadku ich działanie będzie miało pożądane przez nich k o n s e k w e n c j e.

Chociaż wszystkie formy fikcji są naśladowcze, właściwość tę w najwyższym stopniu posiada dramat będący prezentacją zdarzeń, ponieważ opiera się on na założeniu, że zaludniony świat dramatu jest autonomiczny i stanowi tymczasową rzeczywistość równie ważną i logicznie konsekwentną, jak społeczna rzeczywistość świata poza murami teatru. Wskutek tego, że przedstawienia dramatu odbywają się współcześnie, zgłasza on swą przynależność raczej do teraźniejszości niż do przeszłości.

Obraz dramaturgiczny jest wszakże konstrukcją zbudowaną z postrzeżeń i interpretacji. Nie ma jednak charakteru instrumentu. Wizja dramaturgicznego ukształtowania akcji i tematu, której autorem jest dramaturg, interpretowana jest następnie przez reżysera, który przekazuje swą interpretację aktorom, a ci z kolei przekazują ją publiczności. Widzowie zatem otrzymują coś, co jest bardzo odległe od pierwotnej wizji dramaturga, i odbierają to w różny sposób zależnie od własnego doświadczenia i perspektywy, jaką stwarza ich bezpośredni lub pośredni udział w grupach, gminach i społeczeństwach, w których żyją. Ta mnogość percepcji wprowadza element iluzji do każdego przedstawienia. Ludzie widzą to, co spodziewają się zobaczyć, a wykonawcy starają się spełnić te oczekiwania, jak tylko potrafią najlepiej.

W odniesieniu do teatru rzeczywistość i iluzja nie są terminami jednoznacznymi. Nie oznaczają bynajmniej rzeczy przeciwstawnych. Wszystko, co dzieje się na scenie, można traktować jako coś rzeczywistego, ponieważ widzimy i słyszymy, co się tam dzieje. Odbieramy przedstawienie za pomocą zmysłów i dlatego jest ono dla nas równie realne jak wszystko, co dzieje się na zewnątrz teatru. Z drugiej strony, istnieje rodzaj umowy między wszystkimi uczestnikami przedstawienia, aktorami i widzami, że te dwa rodzaje rzeczywistych wydarzeń wewnątrz i na zewnątrz teatru nie są ze sobą przyczynowo powiązane. Wrażenie realności zostaje zachwiane zarówno przez fakt, że nikt naprawdę nie wierzy, aby aktorzy byli tymi ludźmi, których przedstawiają, jak i dlatego, że wydarzenia, które w istotny sposób wpływają na zmianę sytuacji, jak np. morderstwo, śmierć z innej przyczyny, kopulacja i poród, są zawsze symulowane [20].

---

[20] Żadne z tych stwierdzeń nie jest prawdziwe w odniesieniu do nowego teatru. Takie grupy jak La Mama i Living Theatre często próbują przedstawiać na scenie swoje własne prywatne problemy — w rzeczy samej próbując być takimi samymi ludźmi poza sceną jak na niej. Zaznacza się także pewien nacisk ze strony takich grup, aby wolno im było pokazać kopulację na scenie. Nie po raz pierwszy teatr próbuje raczej pokazać, a nie obrazować takie akty. Pod rządami cesarzy rzymskich pokazy seksualne były popularną formą rozrywki, a „egzekucje" często wykonywano, zastępując aktora skazanym na śmierć przestępcą (zob. W. Beare, *The Roman Stage*. Methuen 1950, s. 238). Nie wydaje się prawdopodobne, aby Rzymianie mogli występować w obronie takich przedstawień jako „artystycznie

W jaki sposób zostaje określony przez aktora wymiar rzeczywistości, który dla widza powinna mieć akcja tocząca się na scenie? Może on być określony w drodze bezpośredniego apelu do publiczności: „Niech oto będę św. Jerzym. Anglikiem tak mężnym...", jak to czynili średniowieczni mimowie [21], lub przez pozorne, wystudiowane w szczegółach ignorowanie obecności widowni, jak to praktykowano w rozwiniętym „realistycznym" teatrze schyłku XIX wieku, albo przez wciąganie do akcji widzów, jak to się dzieje we współczesnych improwizacjach. Pierwszy sposób sprowadza się do wezwania: „udawajmy, że to jest rzeczywistość"; drugi mówi: „oto jest alternatywa pozornie prawdziwa, rzeczywistość pokrewna tej rzeczywistości, którą każdy z was akceptuje w swoim życiu i być może alternatywna w stosunku do niej"; trzeci: „wspólnie przekształćmy to w rzeczywistość, która weźmie górę nad każdą inną możliwą rzeczywistością" („potem będziemy mogli wyjść nago na ulicę lub zrobić rewolucję", co jest częścią posłania Living Theatre).

Każda z tych wersji rzeczywistości jest praktykowaniem iluzji na scenie. Doskonałość iluzji zależy jednak w mniejszym stopniu od zastosowania wyrafinowanych technik niż od jednomyślności aktorów i widzów, zgody na to, który z tych trzech wymiarów rzeczywistości lub „definicji sytuacji" ma być użyty.

Definicję sytuacji w codziennym życiu tłumaczy się socjologicznie jako proces rozwijający się równolegle do uświadomienia sobie pojawienia się i względności społecznego zachowania się. McHugh używa terminu „pojawienie się" (*emergence*) dla określenia odkrycia i interpretacji układów, które są „udokumentowane" przez osobę działającą „w bezpośrednio po sobie następujących sytuacjach stworzonych przez nią", pozwalających jej „na integrację chwilowo odrębnych zdarzeń przez nadanie im znaczenia stanowiącego ich wspólną podstawę" [22]. Biorąc udział w jakiejś społecznej imprezie, wchodząc w związki, które jej towarzyszą, uczestnicy przyjmują na siebie wstępne zobowiązanie podtrzymywania istniejącego stanu rzeczy, „niewychodzenia poza nakreślone granice". Dlatego też musi istnieć wspólne rozumienie tych granic, akceptacja dającej się zdefiniować normalności postępowania, celu i intencji, czyli to co Anselm Strauss opatrzył etykietką „harmonia" (*concord*) [23]. To rozumienie i akceptację ograniczeń, jakie pociąga za sobą uczestnictwo w społecznej imprezie z towarzyszącą temu akceptacją

---

wartościowych". Stanowiły one rozrywkę i uważane były przez bardziej światłą mniejszość za symptomatyczne dla degradacji teatru.

[21] Formułką tą mimowie posługiwali się do końca ubiegłego wieku, a główna postać była zmieniana na króla Wilusia lub króla Jerzego.

[22] P. McHugh, *Defining the Situation*. Bobbs Merrill, 1968, s. 35.

[23] A. Strauss i in., *Psychiatric Ideologies and Institutions*. Collier—Macmillan, 1964, s 14: „Harmonia zawiera w sobie podstawowe dla niej porozumienia co do najpowszechniej akceptowanych celów organizacji".

tych, a nie innych określonych wartości i znaczeń, tej, a nie innej wersji przyczyn i skutków działań, a także wspólne przekonanie o możliwości takich, a nie innych konsekwencji i rezultatów, określa Goffman ryczałtowo jako „zaangażowanie w sytuację" [24]. McHugh sugeruje, że harmonia i zaangażowanie w sytuację nie tyle są określonymi ograniczeniami działania (jak np. tablice z przepisami i regulaminami stojące przy wejściach do parków), co częścią procesu rozwijającego się w sytuacjach, w których istnieje wzajemne oddziaływanie na siebie (interakcja). Jeśli proces ten, w wyniku którego „pojawiają się" odpowiednie normy, wartości i reguły, zostanie pomyślnie doprowadzony do końca, można zauważyć, że te normy, wartości i reguły pozostają w związku z normami, wartościami i regułami, które obowiązywały w poprzednich sytuacjach. Pojmuje się więc je jako względne. „Pojawienie się" (*emergence*) i „względność" są dwoma wymiarami procesu, który sprawia, że może nastąpić społeczne działanie, tak jak się je zwykle rozumie. Aktor widzi, następnie interpretuje, a wreszcie gra rolę.

Chociaż ta analiza mechanizmu rozumienia, intencji i działania w zwykłym życiu może wydawać się (co ujawnia się także w eksperymentach prowadzonych dla jej sprawdzenia) [25] zbyt uproszczona, zbliżona jest jednak do modelu akcji przedstawionego przez dramaturga i uznanego za słuszny przez widzów — przynajmniej wtedy, gdy odniesie on sukces. Równocześnie zrozumienie sztuki przez widownię zależne jest od ujawnienia się jej znaczenia i od zdolności widzów do odniesienia go do ich własnych doświadczeń, ich znajomości norm, ról i reguł postępowania obowiązujących we współcześnie istniejącym lub dawnym środowisku społecznym.

Okoliczność, że temat sztuki w większości wypadków (z wyjątkiem improwizacji) jest już częścią składową wcześniej ustalonego układu i że aktorzy jedynie animują akcję, oznacza, że dokonano selekcji, która powoduje ograniczenie form, jakie mogłaby przybrać akcja. W tym to punkcie zaczyna się tworzenie iluzji. Dokonuje się wyboru wymiaru rzeczywistości — udawanie, rzeczywistość alternatywna, rzeczywistość górująca — i rzeczywistość tę aktorzy utrzymują przez swą postawę wobec postaci sztuki, jak wobec widowni.

Ale iluzja jest tylko specyficznie teatralnym terminem na określenie procesu, który jest nieodłącznie związany z każdą społeczną interakcją. Jest to proces kierowania uwagi tylko na osoby uwikłane w szczególną sytuację, ograniczanie działań, w uwzględnieniu tej sytuacji, jedynie do działań odpowiednich dla niej, znaczących lub logicznie z niej wypływających oraz zachowywania określonego wymiaru rzeczywistości. Jest to zasadniczo proces mający na celu wyznaczenie ram akcji. Ważną

---

[24] E. Goffman, *Behavior in Public Places*. Free Press, 1963, s. 37.
[25] P. McHugh, *op. cit.*, s. 83—103.

rzeczą jest oznaczenie stopnia powagi, z jaką należy traktować dane wydarzenie, lub stopnia doniosłości, jaki mu należy przypisać. Na przyjęciu ludzie zdają sobie sprawę, że celem tej imprezy jest dostarczenie przyjemności i że, jak mówi Simmel, „każdy postępuje tak, «jak gdyby» wszyscy byli równi, a zarazem, jak gdyby każdy był szczególnie ceniony przez pozostałych" [26]. Nie tylko rzekoma równość jest chwilowym pozorem — iluzją; pozorami są także rzekome znaczenie imprezy, konieczność podtrzymywania odpowiedniej atmosfery, aby uniknąć krępujących chwili milczenia, otwartej wrogości lub zwykłej nudy, które mogą skłonić ludzi do wcześniejszego pójścia do domu. Uczestnicy takich imprez świadomie stosują się do „samoistnych reguł gry" życia towarzyskiego. Wyboru wymiaru rzeczywistości dokonuje się nawet w zwykłym życiu, chociaż może się okazać, że jest niemożliwe jego utrzymanie, jeśli ludzie nie będą się stosować do ograniczających reguł niezbędnych do jego utrzymania. Te wymiary rzeczywistości w przybliżeniu odpowiadają trzem wymiarom rzeczywistości przyjętym w teatrze: „udawana" rzeczywistość gier, sportów, przyjęć, ceremonii, „alternatywna" rzeczywistość sfery pracy zawodowej i rytuału i „górująca" rzeczywistość związana z rozmyślnym wysiłkiem mającym na celu zmianę lub obronę definicji sytuacji, „reguł gry".

Oczywiście, te trzy wymiary rzeczywistości w życiu społecznym nie są bynajmniej różne w jakimś absolutnym sensie. Każdy z nich skonstruowany jest w oparciu o pewne uzgodnione reguły uwzględniające możliwe rezultaty działania. Samo pojęcie „górującej rzeczywistości" może sceptykowi wydawać się fikcją, ale dla człowieka zaangażowanego oznacza ono wymiar, w którym nastąpić może nieodwracalne działanie, działanie, które — co więcej — wywrze wpływ na całą jego osobę i jego przyszłe zachowanie. Chociaż większość ludzi uważa, że tylko takie sprawy biologii jak narodziny, kopulacja i śmierć wchodzą w zakres tego pojęcia rzeczywistości, pojęcie to zwykle bywa interpretowane rozszerzająco, tak aby zmieścić mogło znacznie szerszy wachlarz spraw uważanych przez daną jednostkę za stanowiące istotę jego biologicznej i społecznej kariery. W rzeczywistości „prawdziwe" ja i „prawdziwa" działalność tego ja są zwykle definiowane przez niezbyt jasno sobie uświadamiane przeciwstawianie go nierealności „udawania" lub „rzeczywistości alternatywnej". Człowiek odejmuje od swego życia te czynności w dziedzinie polityki, kariery, życia rodzinnego lub społecznego, które uważa za grę. Postronnemu obserwatorowi mogłoby się wydawać, że nic już nie pozostaje, ale jeśli chodzi o jednostkę, jej zdrowie psychiczne może zależeć od przekonania o istnieniu tej szczątkowej rzeczywistości, za pomocą której może ona dokonywać oceny wszystkich swoich fałszy-

[26] G. Simmel, *Socjologia*. Przekład M. Łukasiewicz, Wstępem opatrzył S. Nowak. Warszawa 1975, s. 62.

wych ja i fałszywych poczynań. Tak więc świat „nierzeczywistego" działania dostarcza jednostce oparcia dla jej osobistej racji, zgodnie z którą organizuje ona swoje „rzeczywiste" życie.

To oparcie — niemal zatwierdzenie — dla tego osobistego rezerwatu rzeczywistości polega na instytucjonalizacji gry (udawania) lub nieszkodliwego (alternatywnego) działania w społeczeństwie, do którego ta jednostka należy. Albo raczej jest ono odzwierciedleniem instytucjonalizacji trzech wymiarów rzeczywistości w społeczeństwie.

Wyszukana gra w miłość i galanterię, gra w zaloty do „królowej wieszczek", popularna na dworze królowej Elżbiety i w wiejskich rezydencjach jej dworzan, prowadzona była w wymiarze „udawania" i pozorowanej rzeczywistości. Ale także wtedy realność władzy posiadanej przez królową i użytek, jaki z niej robiła, obdarzając kogoś łaskami lub ich odmawiając, oznaczała, że gra prowadzona była na tle górującej rzeczywistości określanej co do rodzaju i czasu przez osoby, których dotyczyła. Królowa i Essex zdawali sobie oboje sprawę z elementu gry w ich wzajemnych stosunkach, ale gniew królowej nie był symulowany i losem Essexa było rzeczywiście stracić głowę. Pozostanie w łaskach lub pozostanie przy życiu zależało w owym czasie w dużym stopniu od zdolności rozpoznania oznak, że gra ma się ku końcowi i będzie zastąpiona przez działanie w równym stopniu celowe, jak i symboliczne. A dla innych graczy biorących udział w grach dotyczących władzy politycznej egzekucja Essexa miała także swoją symbolikę.

Życie towarzyskie wyższych klas w końcu XIX w., przyjęcia podczas tzw. sezonu londyńskiego i w dworach wiejskich organizowane były przez gospodarzy i gospodynie, którzy w przemyślny sposób tworzyli scenerię i sytuacje mające zapewnić rozrywkę pozostającą z pozoru w wymiarze alternatywnej rzeczywistości, ale która wobec nieuchronnego zazębiania się dziedzin życia publicznego i prywatnego, jakie zawsze ma miejsce, gdy spotykają się ludzie zajmujący pozycję w życiu publicznym, mogła w sposób niebezpieczny przesunąć się nagle w sferę górującej rzeczywistości. Jeśli nawet nie korzystano ze spotkań towarzyskich jako okazji do dyskutowania spraw politycznych lub handlowych czy do zawiązania intrygi miłosnej, to przynajmniej szacowano wartość ludzi w tym zakresie. Pokazują to jasno powieści Trollope'a i Henry Jamesa. Ludzie biorący udział w tych spotkaniach często więcej wagi przywiązywali do życia towarzyskiego niż do swoich zajęć zawodowych, ale te ostatnie nakładały większe ograniczenia na ich postępowanie, niż ma to miejsce obecnie. Dzisiaj sfera działalności zawodowej nabrała dla wielu ludzi większego znaczenia jako teren zarówno pracy, jak i kontaktów towarzyskich i często stanowi „alternatywę" dla świata zewnętrznego lub życia rodzinnego.

Uważa się, że niesformalizowane stosunki między przyjaciółmi, których intencją jest manifestacja spontaniczności i unikanie ceremonii,

nie mają nic wspólnego z wymiarami udawania i alternatywnej rzeczywistości, ale utrzymują się w wymiarze górującej rzeczywistości. Przyjmuje się, że wszystko, co ma miejsce podczas pozbawionych formalności spotkań, związane jest z pozostałymi (nieobecnymi) cechami charakterów i zachowania się uczestników tych spotkań. Oczywiście tak idealny układ stosunków rzadko jest możliwy do osiągnięcia lub utrzymania. Ale wykształcenie w sobie wrażliwości na dokonujące się przesunięcia z jednego wymiaru do drugiego jest zjawiskiem powszechnym.

Percepcja rzeczywistości jest oczywiście bardziej skomplikowana i trudniejsza do identyfikacji, niż to mogłyby sugerować powyższe wywody. Schutz, omawiając „naturalną postawę" zwykłego człowieka wobec powszedniego życia, opisał sposób, w jaki utrzymany zostaje uzgodniony wymiar rzeczywistości. Idąc w ślady Husserla [27], posłużył się on terminem *epoché* dla oznaczenia „wzięcia w nawias", ujęcia ramą *ad hoc* szczególnego rodzaju sytuacji i działania, jak również wynikającego stąd zawieszenia wiary w rzeczywistość świata i wydarzeń pozostających na zewnątrz obramowanej w ten sposób sytuacji. Dla człowieka wewnątrz „naturalnej postawy" *epoché* „naturalnej postawy" jest wykluczeniem jakiejkolwiek wątpliwości, że świat i to, co on zawiera, mogłyby być czymś innym niż to, czym się temu człowiekowi być wydają [28].

Ten sam zabieg można zastosować do dokonywanej przez widzów interpretacji znaczenia świata dramatu w teatrze, chociaż w tym przypadku *epoché* — rama akcji — jest deklaratywna i tymczasowa. Świat sztuki staje się alternatywną i kruchą rzeczywistością; rodzi to pokusę do operowania, jak to robił Pirandello, ruchomymi przegrodami między światem teatru i zwykłym światem. Pirandello jest w stanie wyrażać wątpliwość w istnienie rzeczywistości, nie niwecząc iluzji rzeczywistości, ponieważ zawsze obraca się w świecie, który jest ujęty w nawias jako nierzeczywisty. Zwierciadlany świat może odbijać niezliczone obrazy, ale nigdy nie ulega rozbiciu. Pod tym względem Pirandello różni się od tych współczesnych dramaturgów czy reżyserów, którzy próbują rozbić krąg iluzji i połączyć świat realny ze światem teatru. Nie mogą oni jednak uniknąć dylematu definicji. Wciągając widownię do akcji, zastępują oni teatr „teatralnością".

Teatr tradycyjny za pomocą swoich sztuk tworzy świat (mniejsza o to, w jakim stopniu serio), w którym zmniejszają się obawy widzów co do końcowego wyniku i w którym zarówno logiczne następstwo akcji, jak i ingerencja przypadku są wyraźnie zaznaczone. W happeningach lub teatrze improwizacji nawiasy są znacznie szerzej rozstawione, tak że

---

[27] E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Przełożyła i przypisami opatrzyła D. Gierulanka. Tłumaczenie przejrzał i wstępem opatrzył R. Ingarden. Warszawa 1975.

[28] Zob. A. Schutz, *Dimensions of the Social World*. W: *Collected Papers*. T. 2. The Hague 1964.

rodzi się wątpliwość, jakim wynikiem dla aktorów i dla widzów skończy się akcja, która toczy się w świecie teatru, normalnie zamkniętym w sobie, i czym skończy się to, co robią i będą robili poza jego obrębem. Odwrotnością tego procesu w zwykłym życiu jest dostrzeganie teatralności, a czasem nawet domaganie się jej, jako części składowej każdego ceremoniału i rytuału o charakterze zarówno religijnym, jak i świeckim, ponieważ wystarczająco dużo ludzi uważa, że spełnia ona pewną rolę, jeśli nawet nie jest to rola pierwotnie jej wyznaczona. (Ci, którzy szukają uzasadnienia dla wspaniałych i kosztownych ceremonii koronacyjnych, sugerują, że chodzi tu o „akt solidarności" [29], okazję do emocjonalnego wyżycia się lub po prostu o przyjemność, czyli o rzeczy zupełnie różne od pierwotnego celu tych ceremonii, jakim było danie wyrazu władzy i znaczeniu korony.)

Nie tak łatwe do dostrzeżenia ceremonie i rytuały w zwykłym życiu (demonstracje, wymiana podarunków, rytualne przemiany tożsamości przy przyjęciu do szpitala, więzienia, wojska czy nawet do nowej pracy, rytuał procesów politycznych, gry miłosnej itd.) mogą nagle ujawnić się jako wzory zachowania się, które jakby wymknęły się poza swoje nawiasy, nierzeczywiste sceny w samym środku rzeczywistości, zmuszające do nowego dokładnego przyjrzenia się temu, co powszechnie uważa się za zwyczajne (nieteatralne) zachowanie się. Jak przeprowadzona zostanie granica między tymi dwoma rodzajami zachowania się, teatralnym i nieteatralnym, zależy od selektywności wizji moralnej, która uwarunkowana jest stopniem włączenia się w dane środowisko społeczne w danym czasie. Nie chodzi tu bynajmniej o skalę demonstrowania uczuć. Opanowane zachowanie się grupy Anglików z wyższych klas społecznych podczas jakiejś uroczystości może wydawać się widzom równie teatralne, jak wylewna serdeczność członków włoskiej rodziny całujących się i ściskających sobie dłonie przy powitaniu.

Terminologia sceniczna jest swobodnie stosowana w zwyczajnej rozmowie, a także stała się istotnym składnikiem języka zawodowego dziennikarzy. Jest także powszechnie stosowana w piśmiennictwie biograficznym, gdzie autor jest raczej obserwatorem niż twórcą postaci, np.: „Ten młody student ⟨Trocki⟩ ⟨...⟩, który za wszelką cenę chciał odegrać jakąś rolę, znalazł swoje miejsce w armii marksizmu — w dramacie postępu, na scenie świata, pojmowanych w pewien specyficzny sposób" [30]. Tego rodzaju język może stać się namiastką analizy, chociaż może także być używany krytycznie.

Niewielu ludzi dopuszcza do siebie myśl, że cały czas grają. Stwierdzenie takie uważane jest za zarzut nieszczerości, a nawet za zaprze-

---

[29] E. Shils and M. Young, *The Coronation*, „Sociological Review", 1, nr 2 (1953), s. 63.

[30] E. Wilson, *To the Finland Station*. Doubleday Anchor, 1953, s. 428.

czenie własnej tożsamości. Heurystycznie rzecz biorąc, socjologowie są skłonni założyć, że własne ja jest niepoznawalne i wszystko, co daje się zaobserwować, można sensownie opisać, używając, jak to oni nazywają, teorii roli będącej poszerzeniem terminologii scenicznej [31]. Kenneth Burke, który przede wszystkim zajmuje się podstawowymi formami myślenia, stanowiącymi podstawę społecznego działania i w zgodzie z tym, co siłą rzeczy wszyscy ludzie odczuwają jako naturę świata znajdującymi swoją egzemplifikację w przypisywaniu motywów" [32], także stosuje „dramatyzm" (posiłkując się kluczowymi kategoriami aktu, sceny, agenta, akcji, celu) jako metodę analizy. Większość socjologów skupiła swoją uwagę na agencie, czyli aktorze, i używa pozostałych kategorii, akt, scena, akcja, postacie, motyw, cel, tylko w tej mierze, w jakiej odnoszą się one do niego. Nacisk, jaki kładzie się na pojęcie „roli", wypływa z faktu, że stanowi ono zasadnicze ogniwo między społeczną rzeczywistością uporządkowanego świata instytucji oraz zmianami, którym one podlegają, a ludzką rzeczywistością indywidualnej świadomości i indywidualnego zachowania się.

3. Od rytuału do dramatu

W teatrze zarówno widzowie, jak i wykonawcy są zaangażowani w rozpoznawanie i prezentowanie logicznie uzasadnionego zachowania się. Na początku książkowego wydania swojej sztuki *Murzyni* Genet umieścił notatkę odnoszącą się do sposobu jej wystawienia:

> Sztuka ta napisana, powtarzam, przez Białego, przeznaczona jest dla Białej widowni. Ale gdyby tak się zdarzyło, że grana by była przed Czarną widownią, trzeba by na każde przedstawienie zaprosić jednego Białego — obojętnie jakiej płci. Organizator przedstawienia powita go uroczyście, odzieje w odświętne szaty i zaprowadzi na miejsce najlepiej w środku pierwszego rzędu foteli. Grać się będzie dla niego. Przez cały czas przedstawienia symboliczną postać Białego oświetlać będzie reflektor.
>
> A gdyby żaden Biały nie chciał się podjąć tej roli? Wtedy trzeba rozdać przy wejściu białe maski Czarnej widowni. Gdyby wreszcie Czarni nie chcieli ich włożyć, to użyć białego manekinu [33].

---

[31] Zob. np. R. Dahrendorf, *Homo Sociologicus*. W: *Essays in the Theory of Society*. Stanford University Press, 1968: „Z konieczności socjologia używa ról społecznych jako elementów przeprowadzanej analizy; jej przedmiotem jest struktura ról społecznych. Ale rekonstruując w ten sposób człowieka jako *homo sociologicus*, socjologia znowu stawia siebie przed moralnym i filozoficznym problemem, w jakim stosunku ten sztuczny człowiek jej teoretycznej analizy pozostaje do rzeczywistego człowieka znanego nam z codziennego doświadczenia".

[32] K. Burke, *A Grammar of Motives*. University of California Press, 1945, s. XV.

[33] J. Genet, *Teatr*. Wstęp A. Falkiewicza. Warszawa 1970. Sztukę *Murzyni* przełożyli M. Skibniewska i J. Lisowski, s. 262.

Jest to skrajny przykład tego, czego oczekuje się od widza. W sztuce Geneta znaczenie działań czarnych aktorów tylko wtedy staje się jasne, gdy zostanie podkreślony kontekst białego społeczeństwa, w którym grają swoje role. Jednak Genet tylko zabezpiecza swoją sztukę na wypadek pewnych ewentualności. Każdy dramaturg zakłada obecność pewnego rodzaju widowni złożonej z ludzi, którzy nie tylko rozpoznają wspólne wartości i normy postępowania, ale także spodziewają się podobnych sekwencji i konsekwencji działania i podobnej interpretacji postaci. Dramaturg zakłada, że bez względu na to, jak krytycznie mogą się oni odnosić do tych norm, wartości i wyników, będą uważać je za „zgodne z logiką".

Trudności pojawiają się, gdy sztuka jest wystawiana w późniejszym okresie, gdy normy, wartości, a nawet znaczenia słów i innych symboli uległy zmianie. Dlatego też pochodzenie rasowe i kolor skóry Otella nie mogły budzić takich samych skojarzeń wtedy, gdy sztukę wystawiano po raz pierwszy, i wtedy, gdy grano ją w XIX-wiecznym teatrze, czy też na współczesnej scenie. W odniesieniu do tej sztuki upływ czasu przyniósł modyfikację pojęć władzy politycznej, autorytetu, obowiązku, honoru i zazdrości. Tego rodzaju trudności interpretacyjne podkreślają rolę, jaką odgrywa widownia w realizacji sztuki. Życzenie Geneta, aby skierowano reflektor na widza, daje jedynie wyraz temu, co zawsze zawarte było *implicite* w teatrze.

Odmiennie od innych form literatury, sztuka ulega przeróbce za każdym razem, gdy się ją gra. Przeróbka następuje za sprawą przedstawienia, w którym wszyscy mają swój udział: dramaturg, reżyser, aktorzy i widownia. Ta sytuacja tak długo uważana była za coś zupełnie naturalnego, że łatwo jest przeoczyć znaczenie i charakter konwencji, na których opiera się przedstawienie teatralne, tym łatwiej, że po większej części tych konwencji można się jedynie domniemywać. Z reguły nie mówi się widzom, jak się mają zachować lub czego oczekiwać, gdy idą do teatru. Znajomość konwencji zdobywa się na przedstawieniu i za jego pośrednictwem. Jednak w krajach zarówno Wschodu, jak i Zachodu sztuka dramatyczna wyrosła z rytuału religijnego, a wykonywanie czynności rytuału religijnego opiera się prawem kontrastu na regułach i przepisach, które regulują ruchy, działania, gesty i wypowiedzi jego uczestników. Skuteczność rytuału zależy od jego prawidłowości. Jeśli pewne obrzędy zostaną opuszczone lub źle wykonane, uważa się zwykle, że rytuał nie był skuteczny, i często się go powtarza.

Konwencje, które rządzą przedstawieniem teatralnym, są czymś nowym, ale tę nowość można tylko wtedy ocenić, gdy się weźmie pod uwagę okres przejściowy, kiedy to w kościele w ramach liturgii zaczęły rozwijać się formy dramatyczne. W Anglii duchowni, kantorzy i wierni brali udział w chrześcijańskiej liturgii jako zwarta całość. Chociaż ich role miały różny ciężar gatunkowy, chociaż to, co się działo, nie bardzo

było zrozumiałe dla jednych, gdy dla innych pełne było głębokiego znaczenia, to jednak żaden z nich nie mógł być całkowicie nieświadomy celu i symboliki obrzędów. Co więcej, kapłan nie miał bardziej bezpośredniego kontaktu z Bogiem niż inni uczestniczący w komunii. Rozpatrując rytuał religijny trzeba pamiętać, że ma on nie tylko symboliczny charakter. Definiując rytuał, E. R. Leach pisze: „Każde ludzkie działanie ma aspekt techniczny, który czegoś dokonuje, i estetyczny aspekt komunikatywny, który o czymś mówi" [34].

Dramatyczne działanie jest organiczną częścią obrzędów magicznych. Kiedy Malinowski opisuje zachowanie się melanezyjskiego czarownika wznoszącego magiczny dziryt, aby spowodować śmierć swojej ofiary, nie zapomina wyjaśnić, że istota tego działania polegała na pantomimicznym zobrazowaniu wściekłości, nienawiści i żądzy gwałtu [35]. Również w chrześcijaństwie zawsze podkreślano instrumentalny charakter mszy: „Kiedy odprawia się mszę, coś następuje, coś się rzeczywiście dokonuje, zawarta zostaje transakcja między ziemią i niebem" [36].

Jednak nie można tego samego powiedzieć o dramatycznych tropach wprowadzonych do mszy w IX wieku. Te tropy powstały sto lat wcześniej jako muzyczne ozdobniki liturgii i były śpiewane antyfonalnie przez kantorów i wiernych. Podział na role, pozwalający zidentyfikować poszczególne postacie, imitowanie akcji przez poruszanie się i gesty, utożsamianie różnych części kościoła z miejscami, które były widownią zdarzeń biblijnych, wszystko to obecnie rozpoznaje się jako didaskalia do przedstawienia dramatycznego [37]. Najbardziej rozbudowany z tych tropów, wielkanocny trop „*Quem quaeritis in sepulchro*", zwykle odbywał się w prezbiterium, gdzie po północnej stronie instalowano grobowiec. Chór reprezentował miejsce zgromadzenia się uczniów, z którego Marie, Piotr i Jan wyruszyli w wędrówkę do pustego grobu. W ten sposób na czas trwania przedstawienia uwaga wiernych skupiała się raczej na obserwowaniu ekspresyjnej akcji aniżeli na oddawaniu czci Bożej i modłach, na czym polega komunikowanie się z Bogiem. Tropy nie były konieczne, aby sprawić, że „coś zaistnieje" między wiernymi a Bogiem. Sprawiły one, że coś nowego zaistniało między wykonawcami a widzami.

W ten sposób rozpoczął się długi proces strukturalnego podziału na aktorów i widownię, który wydaje się być nieodzownym warunkiem

---

[34] E. R. Leach, *Ritual*. W: *The International Encyclopaedia of Social Sciences*. Macmillan and Co. and the Free Press, 1968.

[35] B. Malinowski, *Magic Science and Religion*. Free Press, 1948, s. 70—84.

[36] A. B. Macdonald, *Christian Worship in the Primitive Church*. Clark, 1934, s. 9.

[37] Zob. H. Craig, *English Religious Drama*. Oxford University Press, 1955, s. 31 n.

rozwoju dramatu jako odrębnej sztuki [38]. *Introit* jako sztuka grana w kościele w języku łacińskim przez księży i mnichów rozwijał się nadal między rokiem 950 a 1250 n.e. W dalszym ciągu celem tych sztuk było oddawać cześć Bogu i uczyć, ale że były one raczej ekspresyjnymi widowiskami niż aktami pobożności, nie można było w nich uniknąć elementu świeckości. Ich pełny rozwój jako form dramatycznych był utrudniony jedynie przez stosowanie języka, który nie był w pełni zrozumiały dla wszystkich widzów, i przez rygory kościelne. Gdy w początkach XIV w. sztuki religijne opuściły kościoły, by stać się częścią procesji Bożego Ciała lub epizodem podczas nich, podział na wykonawców i widzów stawał się coraz wyraźniejszy. Chociaż aktorzy jako członkowie gildii nie byli zawodowcami, ale ich poczucie odpowiedzialności wobec Kościoła i ich prestiż jako członków gildii wymagały, aby wykazali duży stopień profesjonalnej kompetencji w umiejętnościach potrzebnych do zrobienia przedstawienia. Jeszcze większe znaczenie dla rozwoju sztuki dramatycznej miał fakt, że teraz widzowie uważali aktorów za osoby nie związane z żadnym urzędem w ramach Kościoła. Przedstawienie, mimo jego religijnej treści, dostarczało zupełnie innego rodzaju przeżycia niż nabożeństwo, choć kiedyś stanowiło jego integralną część.

Oczywiście istniały też inne czynniki, które przyczyniły się do powstania sztuki dramatycznej. Świeckie uroczystości były ważnym składnikiem życia i municypalnych ceremonii, wjazdów królewskich, parad dworskich i municypalnych ceremonii, wjazdów królewskich, parad związanych z obejmowaniem urzędu przez lordów majorów, turniejów i zwykłych przejazdów, tradycja emblematyczna, ta mieszanina religijnego i heraldycznego symbolizmu, była dostarczycielem formy i treści, estetycznego zadowolenia, jak również znaczącej akcji [39]. Ale wydaje się, że przy tego rodzaju okazjach nie było żadnego sztywnego podziału na wykonawców i widzów. Ważne osobistości, które zajmowały centralną pozycję — królowie lub królowe, arystokraci, dygnitarze miejscy — pozostawały w formalnych związkach z ludem i często były jego rzecznikami. Należy jednak pamiętać, że ta tradycja na poły dramatycznych

---

[38] Wydaje się, że ten sam proces miał miejsce w starożytnej Grecji: „Z tego, co nam przekazała tradycja, wiemy, że w Atenach rytuał stał się sztuką, *dromenon* stał się dramatem, a symbolem i wyrazem tej zmiany było dodanie teatru, czyli widowni, do orchestry, czyli miejsca do tańca" (J. Harrison, *Ancient Art and Ritual*. Oxford University Press, 1913, s. 136). W nowożytnym teatrze próba wznowienia aktywnego udziału widzów w widowisku miała miejsce dopiero po rozwinięciu się teatru zachodniego, w okresie gdy tradycyjne formy zdawały się stać na przeszkodzie innowacjom, które mogły nastąpić tylko w wyniku wzajemnego oddziaływania na siebie aktorów i widzów.

[39] Jeśli chodzi o obszerne studium o tradycji emblematycznej w publicznych widowiskach — zob. G. Wickham, *Early English Stages*. Routledge 1959 i 1963. T. 2, cz. 1.

przedstawień przetrwała w rozkwicie aż po lata wieku XVII, przygotowując widzów dla w pełni rozwiniętego dramatu.

Historyczne przejście od rytuału religijnego do dramatu jest czymś więcej albo czymś innym niż zwykły proces instytucjonalnej ewolucji. Czynniki sprawcze są tu trudne do ustalenia, ale z pewnością obejmują elementy akumulacji i różnicowania, wspólne dla rozwoju instytucjonalnego we wszystkich względnie ustabilizowanych społeczeństwach, prowadzące do złożoności i podziału społecznych i ekonomicznych zadań. Ale musi się także widzieć ten rozwój jako taki, który analogicznie do podobnych historycznych tendencji do instytucjonalnej dominacji, zespala aspekty życia będące nieodłączną częścią codziennego ludzkiego postępowania i wzajemnego na siebie oddziaływania w części składowe tworzącej się formy instytucjonalnej. Tak jak świat *business'u* i przemysł wyrosły, zespalając w sobie coraz więcej umiejętności, informacji i poczynań, i rozwinęły się, by objąć dalsze dziedziny działalności od badań naukowych do rekreacji, sportów i rozrywek, tak i powstanie sztuki dramatycznej można widzieć jako proces scalania już istniejących aspektów codziennego życia, jako proces rozwoju i innowacji. Aktorstwo jest wcześniejsze od dramatu. Często w zwykłej rozmowie odtwarzamy słowa, postawy i gesty innych ludzi. Podobnie rzecz się ma z anegdotami i opowiadaniami, mową zależną i z interpretowaniem tego, „co się naprawdę zdarzyło". Ta zdolność odtwarzania, nieodłącznie związana ze wzajemnym spontanicznym oddziaływaniem na siebie, jest zasadniczym źródłem, z którego możemy czerpać materiał na nowe wcielenia konwencji, aby rozwijać instytucjonalną formę dramatu. Jest to oczywiście ta sama zdolność, która sprawia, że możliwe jest istnienie samego rytuału. Dzieci wcześnie poznają sztukę pantomimy, bawiąc się z innymi, i jako nastolatki często wykazują duże umiejętności aktorskie, odgrywając zabawne, zaskakujące, a nawet wstrząsające role przed swoimi rówieśnikami lub przed dorosłymi [40].

Kiedy ludzie, bez względu na ich poziom intelektualny, biorą udział w rytuale religijnym, jak średniowieczni mimowie podczas święta majowego, wyspiarze z Andaman lub księża i kantorzy w kościele katolickim, odrzucają oni własne ja i grają role osób zupełnie różnych od ich codziennego ja. Mogą podjąć się roli istoty nadprzyrodzonej lub od-

[40] Uliczne zabawy dzieci także zachowały wiele cech wczesnych form dramatycznych lub półdramatycznych. B. White w swoim wstępie do dokonanego przez F. Warrena wydania *Dance of Death* (wiersze francuskie w tłumaczeniu Lydgate'a) sugeruje, że istnieje związek między *Dance*, który przynajmniej raz został wykonany na dworze księcia Burgundii, a zabawami dzieci w Szwajcarii i Niemczech w *Kto się boi czarnego luda?* Wydaje się, że w Anglii odpowiednikiem tej zabawy jest *Dead man, dark scenery* [*Martwy człowiek, ponury widok*], zabawa uprawiana na ulicach wschodniego Londynu w ciągu ostatnich czterdziestu lat (*Dance of Death*, Oxford University Press, 1931).

rzucić swoją normalną osobowość, aby wejść w kontakt z siłami nadprzyrodzonymi, jak to czyni kapłan podczas mszy, gdy występuje w roli pośrednika między wiernymi a Bogiem [41]. Funkcja duchownego wymaga aktorstwa, zdolności zaprezentowania się innym lub wystąpienia w roli, która będzie uznana za właściwą.

Aktorstwo wymaga obecności innych. Kiedy aktor ćwiczy przed lustrem, stwarza symulowaną sytuację, w której jego odbicie w lustrze występuje w roli aktora, podczas gdy on sam reprezentuje widownię zdolną do krytycznej oceny przedstawienia. W rytuale religijnym ceremonia wiąże się ze stałą obecnością innych ludzi, których role mogą się jednak różnić znaczeniem. Każdy ma jakąś rolę do odegrania, nawet jeśli to będzie tylko śpiewanie responsoriów, przyklaskiwanie do tańca lub szlochanie w odpowiednich momentach ceremonii. Responsoria, klaskanie i szlochanie wchodzą w skład ceremonii. Nie są to reakcje osób postronnych.

Ale choć aktorstwo jest nieodłącznie związane i z rytuałem, i z dramatem, oddzielenie widowni od aktorów, które towarzyszyło rozwojowi sztuki dramatycznej, stopniowo doprowadziło do zmian w charakterze aktorstwa. Wymagano od aktora nie tylko, aby zrealizował wyimaginowaną postać, ale także by zaprezentował tę postać widzom, którzy nie czuli się zobowiązani wierzyć w jej istnienie poza ramami specjalnego wydarzenia, jakim było przedstawienie, ani też nie byli uczuciowo zaangażowani w jej tworzenie. Widzowie i wykonawcy uczyli się odgrywać różne, choć czasami wymienialne role.

W dalszym jednak ciągu mieli oni wspólny cel: realizację przedstawienia. Realizacja ta zależna była od stworzenia nowego zespołu konwencji, które różniły się od konwencji, jakich przestrzegano czy to w zwyczajnym życiu społecznym, czy też w liturgii kościelnej. Takimi konwencjami były te, które powoli powstawały lub były budowane z rozpoznawalnych aspektów społecznych realiów codziennego życia w dramatycznych epizodach wprowadzanych do liturgii [42].

4. Konwencje przedstawienia teatralnego

Gdy w roku 1576 zbudowano w Anglii pierwszy stały teatr, Theater Jamesa Burbage'a koło Finsbury Fields, proces podziału na aktorów i widzów był już zakończony. Jedną z cech charakterystycznych zmienionego stanu rzeczy było powstanie zespołu konwencji specyficznie

[41] „Kościół jako ciało zbiorowe dokonuje ofiarowania poprzez kapłanów ⟨...⟩. W punkcie szczytowym ofiarowania rzeczywistym wykonawcą jest Chrystus, a wyświęcony kapłan jego jedynym współpracownikiem" (L. Eisenhofer, *The Liturgy of the Roman Rite*. Freiburg Nelson and Herder, 1961, s. 2).

[42] Szczegółowe omówienie sztuk wystawianych z okazji Bożego Ciała zob. Wickham, *op. cit.*, t. 1, s. 124.

związanych z przedstawieniami teatralnymi. Literatura z zakresu filozofii, socjologii, krytyki literackiej i teatralnej na temat charakteru konwencji jest zbyt obszerna, aby można ją było tu omówić, tym bardziej że w samej Anglii jej początki sięgają XVIII wieku. Można jednak wyodrębnić pewne znamienne cechy, na które zwrócono uwagę w ostatnich latach i które wiążą się z celami, jakie sobie stawiam w niniejszej pracy.

Po pierwsze, konwencja jest obopólnym porozumieniem co do znaczenia działań, obejmującym gesty i mowę. Tego rodzaju umowa jest nieodzownie konieczna, jeśli działania, gesty i słowa jednych ludzi mają być zrozumiałe dla innych. To obopólne porozumienie może być rozszerzone i często bywa rozszerzane na dziedzinę milczącej umowy (np. aby dalej utrzymać istniejący stan rzeczy, kontynuować serię spotkań lub związki między sobą).

Posługiwanie się zauważalnymi znakami samo w sobie stanowi język, którego słowne składniki są oficjalnie skodyfikowane w słownikach i gramatykach. Ale jest także ogromna ilość dźwięków i znaków, które nigdy nie trafiają do słowników czy innego rodzaju spisanych kodeksów. Język i gesty, których człowiek uczy się w domu, w szkole i później w grupach, do których należy w kontekście pracy i rekreacji, są pochodnymi milczących umów co do utrzymania i modyfikacji znaczeń, umów stale odnawianych i adaptowanych.

Po drugie, postanowienia umowy, które tworzą konwencje, wywodzą się z norm zaakceptowanych przez ludzi, których dotyczą. Ale gdy normy są kształtowane przez system wartości przyjęty przez dane społeczeństwo, konwencje narzucają ograniczenia, których zakres rozciąga się od najwyższej siły moralnej do całkowicie amoralnego nacisku. Dlatego pogarda dla konwencji może na jednym końcu skali oznaczać „zboczenie", na drugim akceptowaną niekonwencjonalność lub nie tak bardzo akceptowaną ekscentryczność. Po trzecie, te milczące lub wyrażone *expressis verbis* obopólne porozumienia nie są jedynie dogodnym zapisem stenograficznym. Konwencje uwalniają jednostkę od ciężaru „wiedzy o intencji" (niekończąca się regresja „ja wiem, że ty wiesz, że ja wiem itd.") przez przypisanie tej wiedzy systemowi społecznemu, którego częścią są konwencje. Znając konwencje, łatwo jest dokonać syntezy znaczeń.

I wreszcie niekonieczne jest uświadomienie sobie czy też dojście do przekonania, że zawarta została jakaś umowa. Wystarczy, jeśli w drodze doświadczenia lub obserwacji człowiek stwierdzi, że jego oczekiwania co do oczekiwań innych w konsekwencji prowadzą do „koordynacyjnej równowagi" [43], tak że ustali się pewna regularność sposobu postępowa-

[43] Zob. D. K. Lewis, *Convention*. Harvard University Press, 1969, s. 36—51, gdzie znajduje się szczegółowa analiza sposobu, w jaki działa konwencja.

nia. To właśnie ta regularność, z jaką powtarza się dane postępowanie, staje się konwencją.

Oczywiście język konwencji nie pozostaje statyczny. Gdy powstają nowe sytuacje, gdy ludzie otrzymują nowe informacje, automatycznie zostają zawarte nowe ugody. Zachowanie się, które nie bierze pod uwagę tego rodzaju zmian, jest często określane jako tylko „konwencjonalne", co sugeruje, że jest ono pozbawione istotnej treści. Ale w praktyce życie społeczne jest nieuchronnie konwencjonalne. Bez konwencji nie byłaby możliwa interpretacja słów czy działań innych ludzi. To wyjaśnia początkowe trudności, na jakie natrafiają ludzie w zetknięciu z obcą kulturą. H. Morsbach [44] opisał trudności, jakie towarzyszą przyjaźniom między Anglikami i Japończykami w Japonii. Poczucie obowiązku, jakie leży u podstawy wszystkich stosunków w Japonii, oznacza, że prezenty, usługi, a nawet miłość otrzymana od innej osoby musi być skrupulatnie odpłacone w sposób całkowicie ekwiwalentny. Znaczenie, jakie na Zachodzie przywiązuje się do hojności, może być mylnie zrozumiane jako dążenie do narzucenia komuś innemu zbyt ciężkich zobowiązań. Nawet Anglicy i Amerykanie muszą się uczyć rozumieć konwencje drugiej strony. Mimo szczerze przyjacielskich uczuć większość Amerykanów jest zaskoczona punktem widzenia Anglika, który uważa, że jeśli ma przyjaciela w mieście, to może oczekiwać, że będzie się mógł zatrzymać u niego, a nie w hotelu.

Kiedy w stosunkach między ludźmi powstają specjalne sytuacje, w których nie można zastosować języka zwykłego postępowania, często rozwija się język specjalny. Najczęściej zdarza się to w sytuacjach, w których wobec siebie stają grupy ludzi o odmiennych interesach, ale dążące do osiągnięcia tego samego celu uwarunkowanego sytuacją: kiedy bardziej znaczący uczestnicy królewskich lub municypalnych uroczystości przekształcają w rytuał swoją odmienność od mniej znaczących uczestników, kiedy obóz rządowy i opozycja stoją wobec siebie w Izbie Gmin [45], a nawet kiedy nieprzyjacielskie armie stoją naprzeciw siebie gotowe do boju. We wszystkich tego rodzaju sytuacjach stosowane są pewne formy zwracania się do siebie, pewne słowa i gesty, które mają znaczenie tylko w tym specyficznym kontekście.

Jedna z najwyraźniej zarysowanych form tego rodzaju konfrontacji ma miejsce w teatrze między aktorami i widzami. To, że aktorzy udają, że zamieszkują inny świat niż widzowie, świat utworu dramatycznego, stwarza potrzebę nowego języka konwencji, który będzie w stanie rozwinąć, podkreślić i zestroić konwencjonalny język przedstawienia teatralnego, tak że jego znaczenie stanie się jasne dla widzów.

[44] H. Morsbach. wykład w Uniwersytecie w Edynburgu, 1971.

[45] Jeśli idzie o analizę rytualizacji działalności politycznej i znaczenie tego faktu dla praktyki politycznej — zob. A. Cohen, *Political Anthropology: The Analysis of the Symbolism of Power Relations*. „Man" IV, nr 2 (1969).

Istnienie tego rodzaju konwencjonalnego języka jest tylko wtedy możliwe, gdy u jego podstaw leży zgoda (*consensus*) między dramaturgiem, aktorami i widzami co do sposobu zdefiniowania sytuacji, która ich wszystkich dotyczy. W zwykłym życiu osoby uwikłane w jakąś sytuację często definiują ją w różny sposób, a nawet zgoła odmiennie. Kilka lat temu w biały dzień obrabowano bank przy ruchliwej londyńskiej ulicy. Przechodzień, który był świadkiem tego wydarzenia, wcale na nie nie zareagował, ponieważ, jak powiedział na rozprawie sądowej, myślał, że ogląda filmowanie jakiejś sceny do filmu.

Dlatego zgoda (*consensus*) jest terminem, który sugeruje, że istnieje wspólna definicja sytuacji, tak jak ją rozumie W. S. Thomas [46]. Aby taka jednostkowa próba definicji miała jakieś znaczenie i była zrozumiała dla innych, ogólna zgoda musi być poparta pewnego rodzaju naciskiem społecznym. Zgoda polega nie na zwykłym podporządkowaniu się czemuś, ale na przekonaniu, że pewne słowa, czyny i gesty powinny mieć pewne znaczenie, które pozwoli na rozpoznanie związków zachodzących między nimi. Dlatego zgoda i wspólna definicja sytuacji jako takie niekoniecznie są spontaniczne lub dobrowolne [47]. Zgoda jest wymogiem narzuconym ludziom (oczywiście wymogiem, który mogą odrzucić lub nie być w stanie spełnić), którzy uczestniczą wspólnie w otoczeniu dającym się zdefiniować jako środowisko społeczne.

Wzory zachowań, które łączą się w układy, gdy ustalona zostanie definicja sytuacji, są ograniczone ilościowo (jakkolwiek w społeczeństwie o wysokiej cywilizacji ilość dających się zdefiniować sytuacji i występujących w nich różnych rodzajów zachowania się może być bardzo duża) i są konwencjonalnym wyrazem uczuć, postaw, stanów poznawczych, motywów i intencji.

W każdym zachowaniu się uwarunkowanym jakimś społecznym wydarzeniem można odkryć konwencje, ale stają się one wyraźne, a nawet jaskrawe, w przypadku wydarzeń uważanych za w pewnym stopniu teatralne, jak śluby, uroczystości municypalne, funkcje akademickie, oficjalne konferencje i przyjęcia. Przy tego rodzaju okazjach nacisk kładzie się na ekspresyjność zachowania się i jego efekt na innych, chociaż wykonywana czynność lub obchodzona uroczystość mają równocześnie charakter instrumentalny. Fikcyjny, uprzednio przygotowany

---

[46] W. I. Thomas, *Primitive Behavior*. McGraw-Hill, 1937.

[47] N. Birnbaum (*The Crisis of Industrial Society*. Oxford University Press, 1960) zwraca uwagę na sposób, w jaki politolodzy uznali, że powszechna automatyczna akceptacja przez zwykłych ludzi politycznych, ekonomicznych i społecznych ograniczeń w społeczeństwie, w którym się urodzili, jest „zgodą" (*consensus*) w sensie świadomego przyzwolenia czy aprobaty. Podobnie, dla Anglików nie ma innej możliwości, jak używanie jakiejś zrozumiałej formy języka angielskiego, jeśli chcą uczestniczyć w jakimkolwiek rodzaju kontaktów ze swoimi ziomkami albo w ogóle utrzymać się.

styl obowiązuje w stosunku do realnie istniejącej, niefikcyjnej treści. Stosuje się uznane konwencje, aby wyrazić, często w przesadny sposób, uroczysty charakter paradnego pogrzebu, ale nie zmienia to faktu, że jakiś człowiek umarł. Nie potrzeba żadnych konwencji, aby uczynić to rzeczywistością. W rzeczy samej często wydaje się, że celem takich uroczystości jest podkreślenie tego, co nierzeczywiste, odwrócenie uwagi od faktu, że zabrakło głównego aktora. Akcja odbywa się, *implicite*, na dwu płaszczyznach.

Kiedy jednak wystawia się sztukę, jest to wydarzenie społeczne wyraźnie dwoiste. Po pierwsze mamy tu do czynienia z wydarzeniem społecznym *sensu stricto*, z „pójściem do teatru", które wymaga odpowiedniego otoczenia, ustanowienia jasno zdefiniowanego społecznego dystansu między aktorami a widzami, właściwego skojarzenia wzajemnych oczekiwań i wspólnej definicji sytuacji. W ramach tego wydarzenia społecznego następuje realizacja przedstawienia, w którym fikcyjne postacie uczestniczą w fikcyjnych sytuacjach w fikcyjnym świecie. Na jednej płaszczyźnie aktorzy i widzowie widzą siebie takimi, jakimi są w rzeczywistości, bez względu na to, czy maskuje ich kostium, czy nie, związanymi ze sobą wymogami chwili. Na innej płaszczyźnie widzowie widzą postacie sceniczne, gdy tymczasem aktorzy grający te postacie zachowują się, jakby widzowie byli niewidzialni. Udział widowni w przedstawieniu narusza oczywiście tę konwencję i stwarza trzeci rodzaj związku — związku między postaciami sztuki i widzami, których zachęca się, aby grali role „poza własnym ja", aby także grali role fikcyjnych postaci.

Dlatego też w przedstawieniu dramatycznym przejawiają się dwa różne, ale spokrewnione z sobą rodzaje wzajemnego oddziaływania na siebie — wzajemne oddziaływanie na siebie wykonawców i widzów i wzajemne oddziaływanie na siebie postaci sztuki — przy czym każdy z tych rodzajów korzysta z innego rodzaju konwencji. Pomiędzy aktorami i widzami istnieje niepisana umowa, że aktorom wolno będzie wyczarować fikcyjny świat, że ich działania i słowa będą pełne treści i siły uczucia (nie instrumentalne i efektywne) w ramach arbitralnie ustalonych granic miejsca, czasu, sytuacji i charakteru. Umowa ta dotyczy środków ekspozycji, które umożliwiają widzowi zrozumienie sztuki. Jako retoryczne można określić konwencje, które brane są pod uwagę przez dramaturga piszącego sztukę, reżysera kierującego jej wystawieniem i aktorów grających ją na scenie.

Są one środkami, za pomocą których nakłania się widownię do zaakceptowania postaci i sytuacji, których znaczenie jest efemeryczne i związane z teatrem [48].

---

[48] O ile zwykłe konwencje społeczne są retoryczne, ich prezentacja na scenie ma charakter „autentyczny"; jednak ich retoryka skierowana jest pod adresem

Drugi zespół konwencji to te, które obowiązują w odniesieniu do wzajemnego oddziaływania na siebie aktorów jako postaci sztuki. Są one „modelami" społecznych konwencji obowiązujących w określonym czasie i w określonym miejscu lub środowisku. Sposób mówienia, zachowywania się i działania uwydatniony w sztuce musi trafiać widzom do przekonania i kojarzyć się ze światem ludzkiego działania, którego teatr jest tylko częścią. Konwencje te sugerują, że istnieje pewien ogólny i pozateatralny kodeks wartości i norm postępowania, z którego pochodzą język i akcja sztuki. Ich funkcja zatem polega na uwierzytelnieniu sztuki [49].

Wyraźnie widać, że stosunek, jaki zachodzi między retorycznymi i uwierzytelniającymi konwencjami, polega na wzajemnym uzupełnianiu się. Aktor musi za pomocą retoryki starać się przekonać widownię, że gdyby w pewnym momencie znalazł się w takiej sytuacji, to mógłby zachować się tak, jak zachowuje się, a równocześnie musi wzbudzić w widowni przekonanie, że takie zachowanie się może mieć miejsce w logicznie skonstruowanym i wiarygodnym świecie i jest społecznie autentyczne [50]. W praktyce tych dwu procesów nie da się oddzielić.

Konwencje retoryczne opierają się na tym, co Arystoteles w *Retoryce* nazwał „samą istotą i sednem perswazji", na wykorzystaniu entymematu w odwoływaniu się do tej części „zapasu postaw, oczekiwań, skrupułów i konwencji, truizmów i banałów, która jest udziałem widzów" [51]. Ale w sztuce dramatycznej, odmiennie niż w sztuce krasomówstwa konwencje uwierzytelniające są także konieczne, aby wyraźnie określić ten szczególny zbiór postaw, oczekiwań i założeń, do którego adresowana jest retoryka wykonawców. Użycza to jej dodatkowego wymiaru, podobnie jak wszystkim sztukom wykonawczym, ponieważ stale trzeba wynajdywać nowe środki uwierzytelniające, aby nadać jakąś wagę retorycznemu w swej istocie wysiłkowi.

Oczywiście rozróżnienie dwu zespołów konwencji nacechowane jest

innych postaci w sztuce, a nie bezpośrednio do widowni, np. retoryka mowy Antoniusza w *Juliuszu Cezarze* lub mowa Inkwizytora w *Swiętej Joannie* Shawa.

[49] Brak autentyzmu staje się widoczny w nieudanych próbach unowocześnienia inscenizacji starych sztuk. W *Tańcu śmierci* wystawionym przez National Theatre w 1968 r. namiętne pieszczoty Kurta i Alicji połączone z darciem bluzki w salonie groteskowo kontrastowały z ich poza tym poprawnym, XIX-wiecznym zachowaniem się. W rezultacie trudno było zaakceptować jako konwencję owego okresu rozkaz Alicji, aby Kurt „pocałował ją w stopę". Sposób wystawienia sztuki sugerował namiętność, ale z pewnością nie z zamiarem obalenia wiary widzów w to, że bohaterowie sztuki mają silne poczucie przyzwoitości publicznej.

[50] To właśnie dla podkreślenia tej współpracy aktorów i widzów w tworzeniu przedstawienia Brecht mówi: „To nie sztuka, ale przedstawienie jest rzeczywistym celem wszystkich naszych wysiłków" (B. Brecht, *The Messingauf Dialogues*. Methuen 1965).

[51] E. Black, *Rhetorical Criticism*. Macmillan, 1965, s. 125.

arbitralnością. W praktyce niezwykle trudno jest przeprowadzić jakąś granicę między nimi, tak samo jak między, powiedzmy, muzyką i librettem opery czy nawet treścią i formą w literaturze, albo też ideą i jej nośnikiem. Ważniejsze jest dostrzeganie, że oba te zespoły łącznie, bez względu na to, czy uważamy retoryczne i uwierzytelniające konwencje za dwa różne rodzaje reguł, czy za dwa wymiary lub aspekty konwencji, stanowią gramatykę teatralnej prezentacji [52], gramatykę zawartą *implicite* w praktycznej kompozycji utworu dramatycznego.

Gdyż dramat nie jest odzwierciedleniem działania. Jest kompozycją. Komponując słowa, gesty i czyny, aby tworzyły sztukę, dramaturg i wykonawcy działają w ramach ograniczeń wynikających z obu rodzajów konwencji (czyli tworzą utwór dramatyczny zgodnie z ich gramatyką). Jako całość ograniczenia te stanowią kodeks reguł dla przekazywania określonych przekonań, postaw i uczuć w kategoriach zorganizowanego społecznego postępowania.

„Teatralność" w zwykłym życiu polega na zastosowaniu tej specjalnej gramatyki komponowania zachowania się: to właśnie wtedy, gdy podejrzewamy, że czyjeś zachowanie komponowane jest zgodnie z gramatyką retorycznych i uwierzytelniających konwencji, uważamy je za teatralne, czujemy, że zetknęliśmy się z działaniem obliczonym na to, aby przekazać nam takiego rodzaju przekonania, postawy i uczucia, jakie „kompozytor życzy sobie, abyśmy mieli" [53]. Gdzie sama retoryka jest znana lub podlega pozateatralnym ograniczeniom, pozbawiona jest konkretnego znaczenia lub nawet nieuzasadniona (w tym sensie, że skierowana jest do uczuć z pominięciem racjonalnej motywacji wymaganej dla logicznie uwarunkowanego działania niezbędnego w danej sytuacji), tam dominująca rola przypada konwencjom uwierzytelniającym.

W swoim bezceremonialnym opisie sposobu, w jaki prowadzona była kampania na rzecz wyboru Nixona w 1968 r., Joe McGinnis najwięcej uwagi poświęca rozmyślnemu stosowaniu i wyważaniu wspomnianych dwu konwencji w sprawozdaniach telewizyjnych.

---

[52] Wydaje się prawdopodobne, że pojęcie utajonych reguł rządzących powstawaniem wyrażeń, mające swe źródło w paradygmatycznej rewolucji w lingwistyce dokonanej przez Chomsky'ego i już obecnie będące przedmiotem dużego zainteresowania ze strony nauk społecznych i filozofii, dostarcza klucza do pokaźnej ilości dotychczas nie rozwiązanych zagadek. Wypełnia ono m. in. lukę między sztuką jako techniką i sztuką jako przekazem treści, co estetykom przysparzało tyle kłopotów (zob. R. G. Collingwood, *Principles of Art*. Oxford University Press, 1938, rozdz. XI—XIV).

[53] Oczywiście istnieje specjalnego typu teatralna dwulicowość polegająca na otwartym przyznaniu się do „grania", co może mieć na celu zapobieżenie ewentualnym podejrzeniom o „teatralność" lub podkreślenie pretensji do prestiżu należnego doskonałym aktorom, lub zdezawuowanie wobec niektórych ludzi swego zaangażowania w działanie, które jednak inni ludzie powinni przyjmować za dobrą monetę (zob. T. Burns, *Friends, Enemies and the Polite Fiction*. „American Sociological Review" 1953, s. 18).

Harry Treleaven, którego Nixon mianował swoim „twórczym dyrektorem reklamy", wyrobił sobie dobrą reputację, pracując dla George'a Busha ubiegającego się o wybór do kongresu z Houston, okręgu, z którego jeszcze nigdy nie wybrano republikanina:

> To, że Bush pozostawał w tyle, było w odczuciu Treleavena okolicznością korzystną. „Możemy wykorzystać to na naszą korzyść — pisał — stwarzając wizerunek człowieka o słabszej pozycji, ale uporczywie walczącego. Bush musi przekonać wyborców, że rzeczywiście chce być wybrany i z całych sił stara się zdobyć ich głosy. Ludzie darzą sympatią człowieka, który bardzo się stara: pochlebia im także, że ktoś naprawdę wysila się, aby pozyskać ich głosy. Dlatego Bush musi być ukazany jako człowiek, który nie szczędzi sił, aby wygrać".
>
> I nie szczędził. Raz po raz na każdym ekranie telewizyjnym w Houston widać było George'a Busha z marynarką zarzuconą na ramiona, z podwiniętymi rękawami, przemierzającego ulice swego okręgu, szczerzącego zęby w uśmiechu, ściskającego dłonie, pocącego się, dającego poznać wyborcy, że mu bardzo zależy. Na czym mu tak zależało, tego nigdy jasno nie stwierdzono [54].

Związek między zachowaniem się w świecie społecznej rzeczywistości i przedstawieniem dramatycznym jest dwojakiego rodzaju. Codzienne zachowanie się ludzi w społeczeństwie i społecznie uwarunkowane działanie jest w znacznej części komponowane, i to często w taki sposób, że albo zostaje od razu rozpoznane jako „teatralne", albo odkrycia tego dokonuje się w czasie późniejszym. Kiedy konstruujemy specjalne budynki lub scenerię dla różnego rodzaju imprez rytualnych od postępowania sądowego do pieszczot miłosnych, kiedy czynimy przygotowania i stroimy się lub poprawiamy naszą powierzchowność przed jakąś imprezą społeczną, jest w tym pewne podobieństwo, czego możemy nie chcieć przyznać nawet wobec samych siebie, do sposobu, w jaki zawodowi aktorzy realizują komponowane przedstawienie teatralne. W ukryty lub jawny sposób korzystamy stale z symbolicznych odniesień i modeli, które są wspólne dla dramaturga, aktorów i widowni. Na tej podstawie terminologia dramatyczna została przyjęta przez socjologów i szczegółowo opracowana przez Ervinga Goffmana w „zwykłej analogii" mieszczącej się w analizie zachowania społecznego jako mniej lub bardziej wprawnie odegranego przedstawienia, a w ujęciu Blumera, Deckera i innych jako „symbolicznego oddziaływania na siebie wzajemnie".

Drugi rodzaj związku ma — żeby tak powiedzieć — odwrotny charakter. Dramat jest prezentacją prawidłowych albo przedstawianych jako prawidłowe interpretacji codziennego zachowania się ludzi w społeczeństwie i ich logicznie uwarunkowanych działań. Co więcej, ponieważ w teatrze można pokazać ludziom więcej z przebiegu, przyczyn i konsekwencji jakiegoś działania, niż mogą oni dostrzec w świecie

---

[54] J. McGinnis, *The Selling of the President*. Penguin, 1970, s. 39—41.

rzeczywistości społecznej, teatr dostarcza nadających się do wykorzystania paradygmatów postępowania.

Na tym polega doskonałość dramaturga jako kompozytora teatralnej akcji. Wyłonienie się nowoczesnego dramatu z rytuału religijnego poprzez misteria i moralitety nie jest jedynie faktem nic nie znaczącej chronologii. Po pierwsze w misteriach prezentowano prostymi środkami ponadludzki mechanizm, który formował ludzkie przeznaczenia, następnie w moralitetach i interludiach przedstawiano „idealne" wzory postępowania, dobrego, złego, przewrotnego, w sprawach świeckich lub duchownych, w konfrontacji, a wreszcie przedstawiano stereotypowe postacie opracowujące znane widzom z życia lub prawdopodobne strategie działania, aby za ich pomocą włączyć się w znane widzom z życia lub prawdopodobne związki społeczne i sytuacje, albo też uwolnić się od nich; wszystko to składa się na ewolucyjny lub epigenetyczny schemat dostatecznie znany z interpretacji współczesnych przemian historycznych.

Wszystkie struktury społeczne utrzymują się za pomocą aparatu form instytucjonalnych [55], które zaopatrują poszczególnych członków społeczeństwa w kodeksy zachowania się i reguły gramatyczne dla odczytywania zachowania się innych ludzi. Zinstytucjonalizowane zachowanie się jest jedynie formalnym ujęciem postępowania ludzkiego we wzory, które zwalniają nas od przytłaczającego zadania, jakim, w ich braku, byłoby decydowanie o każdym naszym świadomym uczynku, jak gdyby był on zupełnie bezprecedensowy i brzemienny w następstwa (w rzeczy samej mógłby być takim — nakaz, aby każdego dnia żyć tak, jakby był to nasz ostatni dzień, sprowadza się właśnie do tego). Każdy dający się wydzielić element tego instytucjonalnego aparatu jest sprawdzany, naprawiany, wzmacniany lub osłabiany za każdym razem, gdy się po niego sięga i wykorzystuje w praktyce; powiększa się on lub zmniejsza zależnie od tego, czy jego użyteczność staje się bardziej lub mniej widoczna, zostaje w mniejszym lub większym stopniu dowiedziona. Formy instytucjonalne, które dowodzą swej użyteczności w jednej dziedzinie życia, przejawiają z tego powodu tendencję do rozprzestrzeniania się, stają się bardziej widoczne i konkretne, doskonalsze i lepiej charakteryzujące dany porządek społeczny [56].

---

[55] Praca A. Gehlena jest być może głównym punktem odniesienia dla badań procesów, w wyniku których powstają instytucje. Badania te zaczynają obecnie wysuwać się na czoło zainteresowań socjologii (zob. P. L. Berger, H. Kellner, *Arnold Gehlen and the Theory of Institutions.* „Social Research" 1965, s. 110 n. Zob. też H. Trevor-Roper, *The General Crisis of the Seventeenth Century.* W: *Religion, the Reformation and Social Changes.* Macmillan, 1967, s. 46 n., na temat narodzin, rozwoju i upadku określonej instytucji, biurokratycznego dworu w renesansowej Europie.

[56] Epigenetyczny schemat jest widoczny w instytucjonalizacji wielu zasadniczo różnych zjawisk: Kościoła Chrystusowego, nowożytnego industrializmu, prac ba-

Pojawienie się nowoczesnego teatru, interpretowanego w tych raczej funkcjonalnych kategoriach, zakłada, że teatr odznacza się instrumentalną użytecznością: „spełnia pewną rolę". Na skutek tego, że rola ta wywodzi się z religijnego rytuału, mniejsza o to, że w końcu powiązanie to stało się bardzo odległe i wątłe, można ją zidentyfikować jako publiczne portretowanie chwalebnego i nagannego zachowania się i następstw wypływających z zamierzonego i nie zamierzonego działania — następstw, które trzeba nam od czasu do czasu na nowo przywieść przed oczy, jeśli ma być zachowany normatywny porządek społeczeństwa.

Traktowanie tego samego ewolucyjnego schematu jako części procesu sekularyzacji oznacza przyjęcie nowej perspektywy, która jest zasadniczo różna, choć nie pod względem jakościowym. Sekularyzacja jako proces, w toku którego zanikają publicznie uznane instytucje religijne, formalne praktyki i obrzędy religijne, organizacja kościelna stopniowo tracąca wpływy oraz regularne i usankcjonowane formy kultu, a rzeczywista ilość wiernych spada, ma swój odpowiednik w uświęcaniu życia świeckiego. Ten podwójny proces sekularyzacji życia religijnego i uświęcenia życia świeckiego w okresie historycznym (XVI wiek), który nas w tej chwili szczególnie interesuje, jest dość wyraźnie widoczny w ruchu humanistycznym i w szczytowej fazie reformacji. Jest on stosunkowo szeroko udokumentowany i skomentowany w literaturze. Sugestia, że powstanie teatru w jego dostrzegalnie nowoczesnej formie jest częścią tego procesu, wydaje się paradoksalna tylko w kontekście towarzyszącej mu wojny między purytanizmem (zarówno w kościele katolickim, jak i kościołach zreformowanych) i teatrem.

To, co zawsze było centralnym zagadnieniem, problemy ludzkiego przeznaczenia, sił dobra i zła, prawowitej władzy, uległości wobec nieprawowitej władzy, ucisku, moralności celów i środków, wszystko to znajdujemy w teatrze; także pośrednią aluzję do normatywnego, a w ostatecznym wyniku opatrznościowego porządku społecznego, porządku, który obrzędowo zostaje jasno sformułowany w zakończeniu sztuk teatralnych, tak jak to miało miejsce pod koniec kościelnych ceremonii i obrzędów.

„Kompozycyjny" charakter teatru jest zarówno tym, co odróżnia go od codziennego życia i od logicznie uwarunkowanego działania społecznego, jak i tym, co sprawia, że jest on strukturalnie związany ze społeczeństwem.

Tak jak odkrycie elementu kompozycji w zwykłym postępowaniu trywializuje i dewaluuje je, tak odkrycie w akcji scenicznej elementów, które nie są „komponowane", trywializuje i z tego powodu dewaluuje

---

dawczych i rozwojowych, narkomanii, polityki w systemie partyjnym, XIX-wiecznego dandyzmu i zmian mody w zakresie odzieży.

przedstawienie teatralne. Słusznie i wnikliwie ujmuje tę sprawę Groucho Marx:

> Stałem się zaprzysiężonym miłośnikiem teatru i myślę, że jest to wspaniała rzecz. Nie wiem, czy choć raz byłeś na przedstawieniu, ale wiesz, jak to jest, gdy idziemy do kina i widzimy zdjęcia aktorów na ekranie. Otóż nie uwierzysz, Arturze, ale tutaj w Nowym Jorku oni mają żywych ludzi na scenie. Można by wprost porozmawiać z nimi. Niesamowita rzecz. Nie sądzę, aby teatr kiedykolwiek zajął miejsce kina, ale z pewnością wprowadza jakiś nowy element do sztuki amerykańskiej.
>
> Dla przykładu. Wczoraj wieczorem widziałem *I am a Camera* [*Jestem kamerą*], sztukę Johna Van Drutena, a siedzieliśmy w pierwszym rzędzie. U Julie Harris (ona gra, co w teatrze, jak mi się wydaje, nazywa się główną rolą) można było widzieć zadrapania na nogach. Początkowo myśleliśmy, że ma to coś wspólnego z fabułą sztuki, i czekaliśmy, kiedy wypłynie sprawa tych zadrapań. Ale, Arturze, w ogóle o nich nie wspomniano podczas przedstawienia i w końcu doszliśmy do wniosku, że albo goliła się nieostrożnie, albo jej chłopak skopał ją w garderobie. Bądźmy szczerzy, czy coś takiego mogłoby się wydarzyć w kinie? Pomyśl o tym — tutaj widzi się prawdziwe zadrapania u dziewczyny. To było bardzo zabawne [57].

Mniej zabawne jest potajemne komponowanie zachowanie się w życiu społecznym, kiedy zazwyczaj przyjmuje się, że zachowanie się wobec kolegów (a) jest podporządkowane ogólnie znanym regułom i kodeksom gramatycznym, (b) dopuszcza tolerancję (np. „wzięcie w nawias" podrapanych nóg jako nie mających związku z akcją) i (c) obejmuje wymianę wzajemnie zrozumiałych znaków symbolicznych (mówionych lub innego rodzaju) i zgodę co do definicji sytuacji. Edwin Lemert ze znajomością rzeczy opisuje, jak rzeczywista, ale na poły świadoma konspiracja wśród kolegów staje się powodem paranoi:

> Członkowie personelu skupiali się wokół aparatu do oziębiania wody, aby podyskutować na temat niepożądanego kolegi (...), a w czasie jego obecności używali znaczących sygnałów, takich jak nucenie przewodniej melodii *Niewodu*, kiedy ten zbliżał się do ich grupy (...). W znacznej części zachowanie się grupy w owym czasie miało charakter strategiczny — obowiązywały w nim zasady dotyczące tego, co my zrobimy, jeśli on zrobi to lub tamto. W innym przypadku członek rady zarządzającej mówił, że „urządzają sobie zabawę" z osoby, która pozostaje z nimi w konflikcie. Planowanie akcji może pójść tak daleko, że zostanie uzgodnione, jakich dokładnie słów należy użyć, kiedy dojdzie do starcia z danym (...) osobnikiem lub zaczepki z jego strony [58].

W takich sytuacjach ludzie (tacy jak ci „członkowie personelu") usprawiedliwiają swoje postępowanie tym, że jest ono częścią nieodzownej roli, jaką muszą w odpowiedni sposób grać w swoim życiu zawodowym. Uważają tę rolę za coś, co determinuje ich działanie, ich własne

---

[57] G. Marx, list do A. Sheepmana. W: *The Groucho Letters*. Michael Joseph, 1967, s. 199.

[58] E. Lemert, *Paranoia and the Dynamics of Exclusion*. „Sociometry" 25 (1962), s. 12.

ja, choć równocześnie jakaś prawdziwsza część tego ja dystansuje się do tej roli. Tak np. Sartre mówi o „złej wierze" — odmowie bycia tym, czym się rzeczywiście jest:

> Podstawowa koncepcja, która zostaje w ten sposób zrodzona, wykorzystuje podwójną właściwość istoty ludzkiej, która jest równocześnie produktem sztuczności i transcendencją (...), zła wiara nie dąży do koordynacji tych cech ani do przezwyciężenia ich w drodze syntezy. Zła wiara dąży do utwierdzenia ich tożsamości przy równoczesnym zachowaniu dzielących ich różnic [59].

To, co Sartre klasyfikuje jako „złą wiarę", nie jest bynajmniej graniem jakiejś roli — człowiek musi grać role — ale tylko we własnej świadomości jednostka może dokonać wyboru, czy jej celem będzie szczerość, czy „zła wiara". Istnieją socjologiczne rozprawy, które nie biorą pod uwagę tego rozróżnienia. Krytykując „podejście dramaturgiczne" u innych socjologów, Messinger, Sampson i Towne twierdzą, że istnieje płaszczyzna zachowania się, która nie jest graniem roli.

Messinger cytuje wypowiedź Sammy Davisa Juniora, który jako aktor jest szczególnie wyczulony na subtelne zmiany, jakim podlegają grane role: „Ledwie rano zamknę za sobą frontowe drzwi mego domu, przedzierzgam się w Tatusia, gram"; i wypowiedź Bernarda Wolfe'a: „W naszej kulturze Murzyni przez większość życia «grają» (...), każdy Murzyn jest w pewnym stopniu aktorem". Ilustrując tę tezę autorzy dowodzą, że umysłowo chorzy pacjenci czują się zmuszeni „grać" na użytek lekarzy i pielęgniarzy obserwujących ich zachowanie dla stwierdzenia, czy nie wykazuje ono jakichś odchyleń „od normy":

> Każdego dnia muszę udawać, że żyję rzeczywistością. Że jestem wesoły i szczęśliwy, aby mnie nie zamknęli w izolatce. Więc śmieję się i udaję, że jestem wesoły; a
>
> Pan Yale powiedział przeprowadzającemu z nim wywiad, że pielęgniarka powiedziała mu, że stan jego żony bardzo się poprawił. Jako oznakę „poprawy" pielęgniarka przytoczyła fakt, że pani Yale wiele czasu spędza, grając w układanie wyrazów z zespołów liter. Następnego dnia, po pewnych wahaniach, czy sprawa pozostanie w tajemnicy, pani Yale zwierzyła się rozmówcy pana Yale, że ona i jej przyjaciółki zaczęły ostatnio grać w układanie słów, aby wywrzeć wrażenie na personelu swoją zdolnością jasnego rozumowania i utrzymywania kontaktów towarzyskich [60].

Ale dokonawszy tych stwierdzeń, autorzy z równym przekonaniem mówią o współistnieniu, nawet w odniesieniu do tych samych ankietowanych osób, innego wymiaru rzeczywistości społecznej, który nie jest kompozycją, np.:

> Sammy Davis: Ale kiedy przebywam w tym gronie (bliskich przyjaciół), mogę odprężyć się. Ufamy sobie wzajemnie.

---

[59] J. P. Sartre, *L'Etre et le Néant*. Paris 1943.

[60] S. Messinger i in., *Life as Theatre*. „Sociometry" 25 (1962), s. 99, 101, 103.

Bernard Wolfe: Kiedy indziej, „odprężając się wśród swoich", Murzyni kpią sobie z „typów" osobowości, jakie zmuszeni są przybierać, gdy „grają". W dalszej części wywiadu pani Yale wielokrotnie podkreślała, że jest w rozterce, czy rzeczywiście stan jej uległ poprawie, czy też tylko wprowadziła w błąd personel [61].

Wydaje mi się, że problem polega tutaj nie tyle na jakiejś ontologicznej różnicy między „teatrem" a „prawdziwym życiem", „graniem" czy „odprężaniem się", ile na tym, w jakiej mierze k o m p o z y c j a jest czymś świadomym lub nieświadomym, ważnym lub nieważnym, wyraźnie dostrzegalnym lub niewidocznym, a przede wszystkim na tym, czy w sensie społecznym jest określana jako „normalna" czy „odchylona" [62].

Taki wniosek daje się wysnuć z walnego argumentu, jakim Messinger, Sampson i Towne kończą obronę swojej tezy, że „zwykłe życie społeczne" jest czymś rzeczywistym dla zwykłych ludzi, nawet choćby socjologowie uważali je za teatr.

Dramatyczna analiza przedstawienia teatralnego przypuszczalnie (...) (zajęłaby się) tym, jak aktorzy na scenie potrafią przez cały czas utrzymać widzów w przekonaniu, że to, czego są świadkami, jest s z t u k ą t e a t r a l n ą. Taka analiza mogłaby na przykład wykazać, że zmieniając odcinki czasu potrzebne dla rzeczywistego dokonania się danego wydarzenia, aktorzy doprowadzają do powstania u widzów przeświadczenia, że chodzi tu o „sztukę", a nie o „rzeczywistość". Mogłaby zająć się dokumentacją gestów, które aktorzy stosują na scenie, a które z a k ł ó c a j ą rodzący się w świadomości widza obraz postaci scenicznej i przypominają widowni, że „postać" i aktor to nie jedno i to samo. Być może powracanie na scenę dla złożenia ukłonów po zakończeniu przedstawienia nie tylko zaspokaja egotyczne potrzeby aktorów, ale także przypomina widzom, że pod „widziadłem", które oglądali, kryje się ktoś inny, że np. „widziadło" martwego człowieka nie było niczym innym jak „tylko widziadłem". W ramach takiej analizy można by także zbadać, jacy widzowie, np. dzieci poniżej pewnego wieku, nie są w stanie przez cały czas pozostawać w przeświadczeniu, że to, co widzą, jest tylko sztuką [63].

Aktor w różnym stopniu „gra", gdy *in propria persona* składa ukłon po zakończeniu spektaklu, jak i wtedy, gdy występuje w przedstawieniu; stopień i rodzaj kompozycji są oczywiście różne, bo różne są to role. Podobnie gdy pani Yale grała w układanie wyrazów z zespołów liter, mając na względzie korzystne wrażenie, jakie to może wywrzeć

---

[61] *Ibidem*, s. 99, 101.

[62] *Ibidem*. Zagadnienia nie można tak łatwo rozwiązać, jak zdają się mniemać niektórzy autorzy, z których czerpałam. Traktują oni jako pewnego rodzaju egzystencjalny absolut różnicę między poglądem analityka dramaturgicznego na zachowanie się i sposobem, w jaki osoby będące przedmiotem jego badań widzą świat. Nawet socjologowie są ludźmi i „analitycy dramaturgiczni" mają ten sam język, logiczne prawidła, normy uczuciowe, emocje i przekonania, jak osoby będące przedmiotem ich badań.

[63] *Ibidem*, s. 106.

na każdym członku personelu medycznego, który ją przy tej grze zauważy, komponowała swoje zachowanie w sposób bardziej świadomy i wyraźny, niż gdy rozmawiała z osobą przeprowadzającą z nią wywiad. Tylko gdyby wywiad przeprowadzała nadzwyczaj naiwna osoba, mogłaby w tej sytuacji przez dłuższy czas nie zauważyć prób ze strony pacjentki stworzenia wrażenia, że ona i jej rozmówca są wzorem normalności w porównaniu z anormalnym światem zamieszkanym przez psychiatrów. Tak samo tylko prostoduszny widz mógłby wziąć ukłony, uśmiechy i gesty aktorów za wyraz spontanicznej podzięki za całkowicie nieoczekiwaną owację.

Różnice między teatrem i życiem społecznym są trojakiego rodzaju. Po pierwsze chodzi o specjalny dwoisty charakter wydarzenia (zob. wyżej s. 314). Przedstawienie jest ograniczone w czasie i co do swoich konsekwencji, tak że to, co się dzieje na scenie, może doraźnie oddziaływać na widzów, ale poza tym nie pozostaje w żadnym efektywnym związku z ich życiem. Po drugie, komponowanie zachowania się uważa się w teatrze za rzecz normalną, a wprost przeciwnie jest w świecie pozateatralnym. Po trzecie, przedstawienie w teatrze prezentuje paradygmatyczne wartości, których nie sposób dostrzec w zamęcie zwykłego życia, gdzie wie się zbyt dużo lub zbyt mało o motywach, intencjach i konsekwencjach.

Różnice te wytyczają wyraźną granicę między światem fikcji i światem rzeczywistości społecznej i pozwalają nam akceptować kłamliwość sytuacji scenicznych bez potrzeby formułowania ocen moralnych. Tylko od nas samych zależy, czy przejmiemy, odrzucimy lub przekształcimy na własny użytek, we własnym świecie rzeczywistości społecznej, motywy i cele akcji zaprezentowanej na scenie i czy rozpoznamy logiczne uwarunkowania strategii i akcji w poszczególnych sytuacjach, a także charakter konsekwencji, które nieuchronnie lub prawdopodobnie będą ich wynikiem [64].

Przełożył *Henryk Holzhausen*

---

[64] W tragedii często podkreśla się nieuchronność, w komedii — przypadek lub traf.

OPRACOWANIE REDAKCYJNE DZIAŁU:
JANUSZ DEGLER