

Jan Ciechowicz

Zbigniewa Osińskiego widzenie teatru

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 164-169

1973

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.

Z sygnalizowanych już wyżej względów w książce występują oba rodzaje cytatów.

Pięknym przykładem wykorzystania tekstu pisanego, i co więcej, znanego wszystkim w wersji pisanej, jest analiza narracji w *Pamiętnikach* Paska. Problemy narratora i słuchacza (bo tak można nazwać odbiorcę) są poruszone w siódmym i ósmym rozdziale pracy. Bardzo ciekawe są tu przykłady błędów w konstrukcji narratora i słuchacza utworu mówionego. Ciekawe, że wypadki takie, jak na przykład przytaczanie w mowie niezależnej pseudowypowiedzi napisanej wyraźnie obcym danej postaci stylem, w powieści całkowicie dopuszczalne, w utworze mówionym, zwłaszcza radiowym, razi i zmusza aktora do trudnych i niejednokrotnie sztucznych chwytów przy wplataniu do całej wypowiedzi mówionej takiej mowy przytoczonej. Co więcej, w utworze przeznaczonym do wygłaszania i właściwie skoncentrowanym znacznie lepsza jest mowa zależna oraz rozmaite formy pośrednie mowy przytoczonej. Problematyka ta też może stanowić temat osobnych interesujących studiów. Sama narzuca się tu więc kwestia możliwości interpretacji (czy transpozycji ustnej) utworu pisanego.

Ostatni wreszcie rozdział, też właściwie sugerujący tylko problemy, poświęcony jest improwizacji.

Zaplecze erudycyjne książki jest bardzo bogate. Mayen cytuje licznych lingwistów, psychologów, literaturoznawców, teoretyków teatru. Miejscami, zwłaszcza w początkowych rozdziałach, nawet za dużo, tym bardziej że obok autorytetów niewątpliwych powołuje się i na dosyć dyskusyjne, których nie wymieniamy. Autorytetem niewątpliwym jest natomiast na przykład Siergiej Karcewski, którego nazwisko stale pisane jest „Karczewski”, co jest dosyć denerwujące.

Ogólną opinię o książce kształtują jednak nie takie drobiazgi, lecz wszystkie wyliczone wyżej zalety. Książka Mayena nie tylko uczy i demonstruje, także wskazuje problemy. Daje materiał i sugestie do samodzielnych przemyśleń i analiz, i to humanistom różnych specjalności.

Zygmunt Saloni

Zbigniewa Osińskiego widzenie teatru

Zbigniew Osiński: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*. Kraków 1972 WL, ss. 390.

Teoria sztuki teatralnej zjednała sobie w Polsce niewielu stosunkowo badaczy. W sprawach ontologii teatru

pionierskie miejsce należy pewnie przypisać Romanowi Ingarde-nowi. Celnością spostrzeżeń w zakresie teatralnej teorii dramatu wyróżniają się krótkie szkice J. Kleinera. Polska teatrologia ruszyła jednak na dobre z miejsca nade wszystko dzięki teoretycznym pracom Stefani Skwarczyńskiej. Nie mniej inspirującą, zwar-tą propozycję badawczą sztuki teatru stanowią przemyślenia Ireny Sławińskiej. Najnowszą metodologię strukturalną włącza do swych „istotowych” rozważań Tadeusz Kowzan. Na problematykę party-tury teatralnej i kształtu scenicznego dramatu nowe światło rzu-cają rozprawy Zbigniewa Raszewskiego.

W gronie tak znakomitym Zbigniew Osiński zajmuje pozycję wca-le znaczną. W ciągu ostatnich pięciu lat opublikował on bowiem cały szereg artykułów i studiów o zasadniczej zupełnie „ważności” dla badań nad sztuką teatru. Żeby przypomnieć tylko najcelniej-sze: 1) rozprawa o przekładzie tekstu literackiego na język teatru (w: *Dramat i teatr*, Ossolineum 1967), 2) szkic o scenariuszu teatral-nym („Miesięcznik Literacki” 1972 nr 1), 3) próba całościowego zarysu problematyki interakcji między sceną a widownią (w: *Z teorii teatru*, Warszawa 1972), 4) szereg drobniejszych rozprawek z zakresu semiologii teatru.

Wszystkie te studia starały się być odpowiedzią na pytania naczeln-e w badaniach nad sztuką teatru; inspirowały w konkretnych analizach inscenizacji i stanowiły „bazę” dyskusyjną na semina-riach uniwersyteckich. Przywoływany przy okazji teoretycznych ustaleń „materiał egzemplifikacyjny” odsyłał czytelnika przede wszystkim do najwybitniejszych zjawisk teatru współczesnego. Zainteresowania dniem dzisiejszym teatru dowiódł autor wymow-nie ogłaszając kilka szkiców monograficznych (m.in. o teatrze Je-rzego Grotowskiego, Konrada Swinarskiego, Krystyny Skuszan-ki, o estetyce teatru Adama Hanuszkiewicza...).

Pierwszy tom studiów Osińskiego wyrasta — jak się zdaje — z dwóch wspomnianych kręgów jego zainteresowań: stanowi z jed-nej strony teoretyczne roztrząsania na temat znaczeniowości, odrębności, zasad rekonstrukcji i interpretacji widowiska teatral-nego; z drugiej zaś prezentuje (z ambicjami do uogólnień) teatralną konwencję współczesnych romantyków sceny.

W *Teatrze Dionizosa* Osiński pomieścił trzy kategorie szkiców: 1) rozprawy o charakterze „ogólnym”, wychodzące zasięgiem pro-blematyki poza dokonania jednego teatru (*Teatr Wyspiańskiego a Polski Teatr Monumentalny; Współczesny polski «teatr mitycz-ny»*); 2) syntetyczne studia obrazujące istotę założeń estetycznych wybitnych twórców dwudziestowiecznego teatru (*W poszukiwaniu teatru Wilama Horzycy; Doktryna twórcza Teatru Laboratorium; Teatr Swinarskiego*); 3) wreszcie próby analitycznej rekonstrukcji, czy lepiej, interpretacji pojedynczych przedstawień teatralnych (*«Achilleis», «Wyzwolenie» u Horzycy; «Akropolis», «Księżę Nie-*

złomny» w *Teatrze Laboratorium*; «*Nie-Boska komedia*» w *inscenizacji Swinarskiego*).

Jeśli nie liczyć ostatniego studium Lidii Kuchtówny o Horzycy, podjętą przez Osińskiego pracę należy uznać za zupełny ewenement w polskiej literaturze teatrologicznej. Mamy bowiem do czynienia z pionierskim zarówno w aspekcie tematycznym, jak i metodologicznym przedsięwzięciem. Osiński prowadzi czytelnika przez krąg misteryjnej symboliki teatru pana Wilama, korzystając z „kontekstu religioznawczego, który wydaje się naturalny, uzasadnia go bowiem sama struktura teatru (...)” (s. 96). Pomysłowo pokazuje na przykład funkcję schodów w spektaklach Horzycy (s. 97—102), domaga się baczniejszego zwrócenia uwagi na słowo, które stanowiło naczelną komponent znaczeń w jego teatrze, formułuje przekonujące spostrzeżenia na temat „sakralności”, „symbolu środka”, światła i muzyki, apsychoologicznej koncepcji aktora, „boskości” kreacji (Ajschylosowej „kolumny cierpiącej”).

Charakterystyka doktryny teatralnej Horzycy nie nosi jednak — mimo całej oryginalności interpretacyjnej — znamion bezspornego odkrycia. Z pewnością natomiast można powiedzieć, że Teatr Laboratorium został po raz pierwszy w Polsce poddany tak szczególnej „penetracji”. Osiński próbuje, często z dużym powodzeniem, tłumaczyć skrajność recepcji przedstawień Jerzego Grotowskiego. Rozwiązuje problemy „istoty” Teatru 13 Rzędów, która miałyby polegać na „mówieniu prawdy o człowieku”, na „szukaniu metod poznania i istnienia w rzeczywistości”. Wiele kart poświęca autor „aktorowi ubogiemu”, reżyserskiej inicjacji w usuwaniu przeszkód ograniczających „ofiarowanie”, ogołocenie się aktora. Duży fragment wywodów dotyczy wzajemnych powiązań i analogii Teatru Laboratorium z myślą hinduską, reprezentowaną przez system filozoficzny Krishnamurtiego. Ostateczna konkluzja ma jednak wymowę zbyt enigmatyczną:

„Nowatorstwo Teatru Laboratorium (...) nie polega więc w konsekwencji: ani na powrocie do rytuału, ani na koncepcji scenowidowni, ani na «iluminacyjnym» aktorstwie Ryszarda Cieślaka i jego kolegów, ani na inkantacyjno-melodycznym traktowaniu przez nich słowa, ani na «pięknie konwulsyjnym», ani na odkryciu nowych rezonatorów, ani nawet na odwadze i zdolności przekraczania zasady teatru dyskursywnego (...) ani wreszcie — na «pisanu na scenie». Polega ono na wszystkim tym łącznie” (s. 163).

Zdaje się, że dopiero w tym miejscu winien Osiński włączyć interdyscyplinarną metodologię do ostatecznego rozwiązania tak zagadkowo sformułowanych „wyliczeń”.

O teatrze Konrada Swinarskiego dowiadujemy się sporo. Zastanawia bogata wielostronność twórczych poczynań krakowskiego artysty, ogromna skala inscenizacyjnych koncepcji: kameralność obok monumentalności, „styk dyscypliny i spontaniczności w działa-

niu". Swinarski zmysłowy, romantyczny, aintelektualny, malarski, intuicyjny, operujący „ironicznym cudzysłowem”; proponujący teatr podstawowych problemów i pytań moralnych w ornamentacyjnej barokowości, w poetyce brudu i prowokacji. Swinarski w „teatrze Wielkiej Niezgody” (s. 276), dla którego brakuje — w rozważaniach autora — wspólnego mianownika.

W krąg romantycznego teatru współczesnego wplótł Osiński zgrabnie problematykę teatru monumentalnego jako tendencji twórczej, która bez reszty niemal wyrosła z proroczych wizji Stanisława Wyspiańskiego. Swą książkę, wzbogaconą w „międzyczasie” interesującą interpretacją wybranych spektakli (o czym później), kończy autor ciekawym, choć nie do końca domyślanym pewnie, szkicem o „teatrze mitycznym”.

Z tego, co dotychczas sformułowano, można by chyba wnosić, że *Teatr Dionizosa* stanowi swoistą summę teatrologicznych pasji i zamiłowań Osińskiego. Summę bardzo okazałą, choć zawierającą partie dyskusyjne czy wręcz wątpliwe. Niezbyt przekonują — skądinąd frapujące — rozważania o kontrapunktowym egzystowaniu tradycji dionizyjskiej i „żywiołu apollinijskiego” w teatrze. Zdaje się bowiem, że przyjęcie propozycji Osińskiego (por. s. 9, 118) pociąga za sobą konieczność nazywania „dionizyjskim” każdego twórczego, ambitnego przedsięwzięcia inscenizacyjnego. Problem „arystokratycznego ideału statycznej doskonałości” (s. 9) przestał być chyba alternatywną propozycją estetyczną współczesnego teatru. Dlatego między innymi kryterium „dionizyjskości”, jako zasada wyboru i wspólnej prezentacji dokonań twórczych Horzycy, Grotowskiego i Swinarskiego, wydaje się niezbyt precyzyjne nawet zwodnicze. W takim świetle interpretacyjnym tylko przedstawienia operetkowe i „ogródkowa” komedia pozbawione byłyby pierwiastka dionizyjskiego. *Teatr Dionizosa* nie jest więc właściwością li tylko romantycznej dramaturgii, tak jak mógłby to sugerować podtytuł książki.

Polski „teatr mityczny”. Wydaje się, że zaproponowana przez Osińskiego próba świeżego odczytania, nazwania i sproblematyzowania zjawisk objętych tym pojęciem nie stanowi — mimo dość wyraźnie poczynionych deklaracji — zupełnego *novum* w polskiej teatrologii. Osiński prowadzi swe dociekania teoretyczne z wyraźnym rozgraniczeniem dramatu poetyckiego i „teatru mitycznego”, twierdząc jakoby były to kategorie genologicznie różne. Tymczasem prezentowany dalej wywód, teatralna egzemplifikacja i wreszcie zdawkowe *resumé* dowodzą, iż „teatr mityczny jest sztuką o aspiracjach uniwersalnych” a jego właściwym przedmiotem „istota ludzka i jej twórcze możliwości” (s. 330). Wcześniej pisząc o funkcjach symbolu, jako konstanty teatru mitycznego, autor wylicza: modalność rzeczywistości, sakralność, wieloznaczność, „jedność świata”, „egzystencjalność” (s. 320). W uwagach

tych dostrzec łatwo wyraźne pokrewieństwo (jeśli nie inspiracje!) z odkrywczymi — i dużo wcześniejszymi — rozważaniami Ireny Sławińskiej na temat dramatu poetyckiego (notabene nie znajdujemy — w czasie zbyt drobiazgowo rozbudowanej bazy przypisów — nawet adresu bibliograficznego rozprawy Sławińskiej, studiów T. S. Eliota, Knighta, Maulniera).

Bardziej jeszcze dyskusyjna i pobudzająca do polemiki, niżli wspomniana wyżej koncepcja „teatru mitycznego”, jest dla mnie wyznawana przez Osińskiego zasada interpretacji pojedynczego przedstawienia teatralnego. Już na wstępie do swej pracy, a także kilkakrotnie w trakcie wywodu, wspomina autor o „rekonstrukcji” widowiska teatralnego. Termin ten winien być pewnie zupełnie wyrzucony z naukowej nomenklatury teatrologicznej. Powszechnie bowiem wiadomo, że trudno o „rekonstrukcję” nawet w wypadku przedstawień współczesnych, wielokroć przez badacza teatru oglądanych, cóż dopiero, gdy mamy do czynienia ze spektaklem dawnym, o którym czerpiemy wiedzę tylko ze świadectw pośrednich.

Druga moja wątpliwość ma wymiar bardziej zasadniczy, dotyczy bowiem metodologicznych „dyrektyw” przyjętych przez autora w jego postępowaniu badawczym. Osiński hołduje — co łatwo zauważyć — zasadzie semiologicznego, czy lepiej — międzydyscyplinarnego patrzenia na przedstawienie teatralne, wprowadzając przy tym perspektywę takich nauk jak: „lingwistyka strukturalna, religioznawstwo, semiologia, antropologia strukturalna” (s. 10, 131). W rezultacie czytelnik otrzymuje sugestywny obraz, na pozór pełną interpretację inscenizacji (przykładem niech będzie chociażby *Akropolis* w Teatrze Laboratorium). Jednakże interpretacja takowa „zatraca” czasowość, stawanie się widowiska, pomija szczegółową zderzeniowość, gubi tzw. mocne, kulminacyjne „wzniesienia” sytuacji scenicznej. I o ile „martwy” (czytaj: znakowy) zabieg interpretacyjny jest dopuszczalny, czy nawet wskazany, w odniesieniu do przedstawień odległych w czasie, odtwarzanych tylko na podstawie mniejszej lub większej dokumentacji, o tyle zdaje się nie najszczęśliwszy wtedy, gdy dotyczy prezentacji spektaklu „doświadczonego” przez badacza. Śmiem twierdzić, przekonują zresztą o tym sugestie Raszewskiego, że najdoskonalszą interpretacją byłby w takich wypadkach przemyślany, wyważony opis, stanowiący przeciwieństwo zawsze określony typ widzenia interpretacyjnego. Przy tej okazji jedna jeszcze uwaga. Dużym niedopatrzaniem ze strony autora nazwać chyba trzeba brak w monograficznych szkicach poświęconych konkretnym spektaklom, pełnego wykazu dokumentacji. Chciałoby się zadać pytania: czy autor korzystał ze scenariusza reżyserskiego, suflerskiego? jakim materiałem ikonograficznym dysponował? przy inscenizacjach Horzycowych z czyich „zwierzeń” i odczuć percepcyjnych korzystał? Zda-

rzają się też w książce pominięcia niektórych recenzji analizowanych przedstawień (np. o inscenizacji *Księcia Niezłomnego* pisała Z. Miklińska w „Literach” 1966 nr 2, s. 7). Nie wydaje się również słuszny sposób traktowania deklaracyjnych wypowiedzi twórców jako dokumentów przedstawienia, które nie wymagają żadnych prawie komentarzy (por. np. s. 116, 310). Razi czasem zbyt wydobyta deklaratywność, eklektyzm uogólnień, aprioryczność myślowych konstrukcji, usilna „odkrywczość” stwierżeń. Nieco prowokacyjnie brzmią niektóre hipotetyczne przypuszczenia (np. domniemane głosy Swinarskiego o Schillerze, s. 276).

Trudno w krótkim, recenzenckim szkicu oddać bardzo liczne zalety pracy, trudno też ustosunkować się do wszystkich partii książki, które budzą nieufność czy sprzeciw. *Teatr Dionizosa* jest „propozycją otwartą”, pozwala „wnikliwiej i pełniej ogarnąć niektóre aspekty sztuki teatru”. Stanowi twórczą, inspirującą, ale i mocno dyskusyjną manifestację sposobu badania zjawiska scenicznego.

Jan Ciechowicz

Metamorfozy matecznika

Artur Sandauer: *Matecznik literacki*. Kraków 1972 WL, ss. 138.

Okres, w którym Artur Sandauer zajmował się penetrowaniem zjawisk kultury współczesnej i odkrywał jej niedostrzeżone wartości, można zaliczyć już chyba do przeszłości. Taki wniosek narzuca, niestety, jego najnowsza książka *Matecznik literacki*. Znalazły się w niej esesje poświęcone siedmiu twórcom, którym trudno odmówić miejsca w panteonie wielkości uznanych — są to kolejno: Norwid, Leśmian, Przyboś, Czechowicz, Białoszewski, Joyce i Antonioni. Nie wynika z tego wcale, iżby Sandauer zrezygnował z prób mówienia o wymienionych twórcach rzeczy nowych — odbrażawianie zaśniedziałych pomników to jakby cel *Matecznika*. „*Matecznik literacki*” znaczyłby w tym wypadku tyle, co wnikanie z powierzchni zjawisk, z zewnątrzności ku ich wnętrzu, istocie. Doskonale intencję tę wyłożył sam Sandauer w szkicu *Jam jest Bóg zabity*, gdzie pisze: „W ogóle wydaje się, że czas zmodernizować badanie nad zeszlówieczną poezją polską. Chodzi nie tylko o to, by wyzwolić się od niepodległościowych obsesji, lecz i o to, by zastosować tu nowe — przyjęte dotychczas tylko na terenie literatury współczesnej — metody krytyczne, zaczerpnięte z badań psychoanalitycznych, strukturalnych itp. Sądzę, że przenosząc je tutaj, możemy dokonać niejednego odkrycia”. Pod zawołaniem tym nie sposób nie podpisać się i to natychmiast — obiema rękami, co też czyniąc, zostajemy przez Sandauera oszu-