

Andrzej Tadeusz Kijowski

Skoro go nie ma

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (49), 164-168

1980

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.

Skoro go nie ma

Odette Aslan: *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*. Przełożyła Maria Olga Bieńka. Warszawa 1978 PIW, ss. 376.

Pomyślana jako podręcznik systematyzujący podstawowe style gry aktorskiej książka Odette Aslan pt. *Aktor XX wieku* jest po części zbiorem reguł zalecanych przez praktyków teatralnych, po części przeglądem współczesnych (ale nie tylko) poglądów na sztukę sceniczną, po części historią awangardy teatralnej, a w końcu próbą jej oceny i rodzajem manifestu artystycznego autorki. Skupiona na problemach zawodu aktorskiego, jego misji społecznej i przemianach dokonujących się współcześnie w teatrze rozprawa Odette Aslan kończy się dramatycznym pytaniem: „Czyż odtąd nie należy uważać za aktora tego, kto wprawdzie nie ma nic wspólnego z aktorem zawodowym, lecz jest «działaczem» i oddziałuje bezpośrednio na życie społeczeństwa?” (s. 308).

Ukończywszy podręcznik, którego zadaniem było opisanie ewolucji techniki aktorskiej, Odette Aslan stawia zatem pytanie o prawdziwość aktora. Nie jest w tym oczywiście odosobniona. Wątpliwości ontologiczne często nurtują filozofów teatru. Artyści zaś korzystają nieraz z przywileju odmowy racji bytu faktom niezgodnym z ich wyobrażeniami. Autorka syntetyzującego kompendium, którego treści daleko do filozoficznej głębi czy artystycznej śmiałości, obowiązana była jednak zwięźle zapoznać czytelnika z genezą i perspektywami poruszanych problemów. Próżno szukać czegoś podobnego w *Aktorze XX wieku*. Przemilczano tu wpływ, jaki rozdział wartości etycznych i estetycznych wywarł na określenie aktora mianem artysty. Referując różnorodne metody gry sceniczej, Aslan nie potrafiła ukazać specyfiki kunsztu aktorskiego, w którym artysta opanowuje żywy organizm swojego ciała po to, by uczyniwszy zeń dzieło sztuki, oderwać się od życia. Nareszcie, uwikławszy się w zagadnienia etyki, autorka *Aktora XX wieku* nie próbuje nawet opisać sytuacji człowieka doskonalącego się w udawaniu i popadającego przez to w konflikt ze społecznym postulatem szczerości. Wymienione problemy zgłębić można naturalnie zapoznawszy się z literaturą przedmiotu. Jednak ignorancja Odette Aslan jest w tym zakresie wprost zatrważająca. Zamierzwszy wszechstronnie opisać aktorstwo autorka *Aktora XX wieku* najwyraźniej nie знаła rozpraw Jeana Duvignauda z jego *L'Acteur* na czele, wykazującej związki między teatrem a życiem społecznym trylogii Ervinga Goffmana, ani poświęconej problematyce konwencji teatralnych dysertacji Elisabeth Burns. Jest to tym bardziej niesamowite, że większość pozycji pominiętych w dość obszernej i mało selektywnej bibliografii jest dostępna po francusku, w rodzimym języku autorki.

Odrzucenie balastu erudycji mogło być stać się zasługą, a nie winą

autorki. Kto wie, może tylko nieświadom wielostronnych i bezskutecznych prób wyczerpania jakiejś kwestii twórczy umysł zdoła właściwie postawić zagadnienie i porwać się na syntezy, o których skromny erudyta nie ośmieli się nawet pomarzyć. Niestety, Odette Aslan nawet otwartych drzwi nie wyważa. W związku z tym niektóre problemy nie pojawiły się w jej książce wcale, inne potraktowane zostały jednym zdaniem albo w różnych miejscach rozmaicie były traktowane. Autorka *Aktora XX wieku* zupełnie nie odróżnia przy tym poważnych zagadnień od komunałów. Potrafi napisać, że: „Świadomość zawodowa rozpoczyna się od punktualności, dokładności” (s. 291), a jednocześnie powołuje się na Freuda, Moreno i Junga, którzy „zasygnalizowali człowiekowi niebezpieczeństwo tłumienia uczuć, zapoczątkowując na szeroką skalę tendencję do ich wyzwalania” (s. 237). Nie trzeba dodawać, że żadna z tych myśli nie została szerzej rozwinięta.

Zasadniczy zręb podjętej przez Odette Aslan próby monograficznego przedstawienia problematyki aktora stanowi przegląd metod szkolenia artystów scenicznych. Referuje się tutaj w sposób bardzo pobieżny, daleki od rzetelności, a często mylący: system Stanisławskiego, teorię Brechta, poglądy Artauda, doświadczenia Grotowskiego i praktyki wielu innych reformatorów aktorstwa. Odette Aslan chętnie przytacza wypowiedzi wielkich gwiazd. Mówi też coś o dwu przeciwstawnych stylach gry scenicznej. Łatwo domyślić się, że w tym względzie nie wykracza poza klasyczne rozróżnienie, *nota bene* nie przywołanego w tekście ani w bibliografii, *Paradoksu o aktorze* Denisa Diderota. W dialogu tym autor *Kubusia fatalisty* rozróżnił emocjonalny sposób gry od bliższego mu, bardziej intelektualnego stylu gry z dystansem.

Pisząc, że „Dwie znane dziś metody gry scenicznej stanowią wytwór przeciwstawnych sobie prądów, jest to brechtowska gra z dystansem, świadomość krytyczna, albo gra w transie z nawiązaniem do Artauda, psychoanaliza, odrodzenie pewnej formy ekspresjonizmu” (s. 227), a wkrótce potem dodając, że: „Artaud i Brecht przekazali mu (współczesnemu reżyserowi — A.T.K.) negatywną postawę wobec psychologii i identyfikacji” (s. 277), Odette Aslan budzi podejrzenia, że nawet klasycznej antynomii Diderota nie zgłębiła gruntownie. W rezultacie nader powierzchownie zapoznawszy się ze współczesną estetyką teatru, starając się ów podział rozwinąć, zaciemnia obraz dawno już namalowany. Chaos bierze się stąd, że oparłszy swoje rozróżnienia na pojęciu postaci, autorka *Aktora XX wieku* niedokładnie rozumie tę kategorię.

Herecká postawa, rollentraeger — słowem postać sceniczna rozumiana bywa semiotycznie, personalistycznie, psychologicznie lub fenomenologicznie. Za każdym jednak razem termin ten oznacza twór pośredni między fikcyjnym bohaterem literackim a fizycznie realnym aktorem. Postać sceniczna to ów Hamlet, który przez kilka godzin mówi, oddycha i żyje na scenie. Postulat pełnej identyfikacji

aktora z postacią uzyskał najpełniejszy wyraz w lansowanej przez Stanisławskiego metodzie tzw. twórczego przeżywania. Związany z naturalizmem psychologiczny styl gry umiarkowanie emocjonalnej spotkał się natomiast z całościową opozycją w propagowanej przez Brechta metodzie gry z dystansem do opowiadanej przez aktora postaci. Opozycja ta stanowi być może współczesną formułę owej prastarej antynomii Diderota. Jednak czytelnik, który poznaje to zagadnienie z książki Odette Aslan, ma pełne prawo pogubić się całkowicie. Dowiedziawszy się, że teorię Artauda można uprościć do „ekstazy i transu”, może przypuszczać, iż poglądy autora książki *Teatr i jego sobowtór* stanowią prostą kontynuację systemu Stanisławskiego. Odette Aslan dotkliwie spłyciła teorię Artauda. Nie spostrzegła również, że o ile opozycja Stanisławski — Brecht polegała na różnym podejściu do postaci, o tyle u Artauda pojęcie to uległo całkowitemu zniesieniu. Aktor jako konkretna osobowość stał się jedynym obiektem swoich działań. Można więc z równym powodzeniem powiedzieć, że wychowany na Artaudzie aktor Grotowskiego jest nastawiony niechętnie do identyfikacji z postacią sceniczną, jak też stwierdzić przeciwnie, iż dąży on do identyfikacji z samym sobą.

Chętnie posługując się kategorią postaci, Aslan nigdzie tego terminu nie określa. Trudno zresztą tego oczekiwać od osoby, która, pisząc książkę o aktorze, powiada raz, że „Aktor jest tym, który odłącza się od grupy mówiąc: «Słuchajcie mnie, patrzcie na mnie, będę działał wobec was wszystkich»” (s. 157), by w zakończeniu stwierdzić, iż jest on tym: „kto proponuje (...) wymianę, kto ofiarowuje się innym, otrzymuje i oddaje się na nowo, niezależnie od rodzaju swego posłannictwa” (s. 310). Można na tym przykładzie dostrzec wyraźnie, jak streszczając manifesty sztuki aktorskiej Aslan uległa ich frazeologii. Pierwsze określenie miało jeszcze charakter czysto techniczny, dotyczyło konkretnej czynności i gdyby je precyzyjniej sformułować, mogłoby stworzyć podstawę metodologiczną dla adekwatnego opisu aktorstwa. Natomiast teza kończąca książkę ma już wydźwięk postulatyczny. Określa, co ma z tej czynności wynikać i jakie intencje powinny towarzyszyć osobie aspirującej do godności aktora. Omawiając elementy dwudziestowiecznej reformy, autorka *Aktora XX wieku* coraz silniej wiąże aktora z etycznym ideałem poświęcenia. Wynika to oczywiście stąd, że nie będąc w stanie zbudować teoretycznego modelu swojego bohatera, Odette Aslan naczytała się wzniosłych deklaracji. Nie potrafiła w nich jednak odróżnić istotnych, powtarzających się elementów sztuki aktorskiej od przemijających sformułowań związanych z ideologią, modą czy taktyką. Otrzymaliśmy w rezultacie ni to eklektyczny manifest, ni to kompendium naukowe, którego autorka nie rozumie, że różnice stylu gry aktorskiej w romantyzmie, naturalizmie, ekspresjonizmie i w chwili obecnej mają czysto historyczny charakter i sugeruje w związku z tym, że aktorstwo polegało na czymś zupełnie innym w 1850, 1890, 1930 i 1970 r.

Nie zdoławszy namalować wiernego obrazu ewolucji i wzajemnych związków poszczególnych metod gry aktorskiej, zamotawszy same pojęcie aktorstwa Odette Aslan wikła się dodatkowo w problematykę religijnych i politycznych funkcji aktora. Dotyka kwestii granic sztuki, granic teatru, granic aktorstwa. Podnosi zagadnienie możliwości wykorzystania umiejętności nabytych przez aktora w teatrze w celach nie mających wiele wspólnego ze sztuką. Zauważywszy możliwość wplątania oceny artystycznej występów aktorskich w system wartości moralnych, pomna złowróźbnych, choć z artystowskiego punktu widzenia świetnie reżyserowanych występów Goebbelsa i Hitlera, Odette Aslan pisze: „W okresie powstania nazizmu w Niemczech Brecht demaskuje teatralne zabiegi Hitlera, który przygotowuje się do zahipnotyzowania tłumów. (...) W dobie tragicznej teatralizacji życia — deteatralizuje teatr” (s. 147).

Teza to śmiała, ale kontrowersyjna zarazem. Nie wolno też jej było bez głębszego uzasadnienia postawić. Jednak jej obecność dowodzi niezbicie, że trudno dziś napisać nawet najbardziej popularną książkę o teatrze bez rozstrzygnięcia kwestii, czy będzie się go traktować jako przybytek kultury, czy też jako instrument władzy. Bez wyjaśnienia, czy w aktorze widzi się wybrańca muz, czy agitatora. Bez oparcia się na określonej literaturze, określenia metodologii, wpisania się w wybraną tradycję lub przedstawienia własnych, merytorycznie uzasadnionych wywodów. Odette Aslan niczego takiego nie zrobiła.

Można pewnie powiedzieć, że autorka podręcznika nie była obowiązana na każdym kroku odwoływać się do literatury. Chcąc wszechstronnie omówić każdy z poruszanych czy tylko zasygnalizowanych problemów, trzeba by było rozszerzyć książkę do niezwyklej rozmiarów. A wtedy nie otrzymalibyśmy tak bardzo potrzebnej syntezy. Aktorstwo zaś jest głównie zawodem. Zbiorem technicznych reguł i ćwiczeń służących do ich opanowania. I rzeczywiście *Aktor XX wieku* staje się prawdziwie ciekawy, gdy te zasady przytacza. Zdołałem się z tej książki dowiedzieć, że: „Komedię należy zaczynać wysoko” — Jouvett (s. 25); „Kiedy napotkasz kropkę, oddychaj i licz do czterech; dwukropkę — licz do trzech; średnik — licz do dwóch; przecinek — licz do jednego” — Le Roy (s. 29); „Istnieją cztery zasadnicze siedliska napięcia psychicznego: skronie, miejsce między oczami, z każdej strony nosa i na karku” — Strasberg (s. 241); a w końcu, że aktor powinien być niegdyś poruszać się „po zaokrąglonej trasie” (s. 278). Przypominając klasyczne reguły artykulacji, gestu scenicznego, zasady koncentracji, książka Odette Aslan mogłaby stać się cenną pomocą dla współczesnego aktora, reżysera, scenografa. Z pewnością mogą one z pożytkiem funkcjonować nawet w awangardowym teatrze. Niestety i w tej mierze nie rozpieszcza nas autorka grubej książki o aktorze. Rozprawa ma stron z górą trzysta, a zasad można z niej wyłowić parę. Podręcznik dotyczy zawodu, o którym sama autorka powiedziała, że trudno odróżnić go od amator-

stwa. Ma służyć nauce w czasach, gdy: „Wszystkie szkoły uważa się za przestarzałe, pod pretekstem improwizacji czy ekspresji spontanicznej tolerując brak jakiegokolwiek doświadczenia” (s. 310). Otrzymaliśmy zatem monografię źle pomyślaną, bardzo nierzetelną, chwilami żenująco naiwną i, na dobitkę, fatalnie przez Marię Olgę Bieńkę przetłumaczoną. Ale czyż i tak nie jest to wiele, skoro już nie ma aktora?

Andrzej Tadeusz Kijowski

Berent dla trzech

Wacław Berent: *Próchno*. Opracował Jerzy Paszek. Wrocław 1979, ss. XCV, 1 nlb., 388, 4 nlb., ilustr. na wklejce. Biblioteka Narodowa, seria I nr 234.

Próchno w opracowaniu Jerzego Paszka jest drugim — po *Oziminie* Michała Głowińskiego — wydaniem Berenta w „Bibliotece Narodowej”. Można z tego faktu wyciągnąć już pewne wnioski dotyczące współczesnych losów powieści znakomitego pisarza o dyskretnej, lecz mocnej legendzie. Przede wszystkim jej wydanie w „Bibliotece Narodowej” jest rodzajem nobilitacji: organizatorzy tradycji literackiej przynoszą szerszej publiczności to, co wydaje się im godne przebywania w owej tradycji i czego owa publiczność zdaje się domagać. W rozpatrywanym wypadku fakt edycji świadczy jednak bardziej o intensywniejszym zainteresowaniu Berentem na poziomie badań naukowych (świadczy o tym liczba ostatnich publikacji berentologicznych, w tym i rozpraw Paszka) niż o żywszej obecności jego pisarstwa w obiegu „potocznoodbiorczym”. Decyzja o włączeniu dzieła w ten obieg (obieg o zamierzeniu przecież nie tylko polonistyczno-dydaktycznym) nie jest tu na ogół skutkiem wcześniejszych „chęci” tego obiegu, lecz właściwie ich przyczyną, ich wmawianiem czy zgadywaniem. Nie gorszymy się tym przecież, bowiem jest to normą przy takim postępowaniu — i mało chyba w „Bibliotece Narodowej” wydań będących skutkiem presji „z dołu”. W czym innym tkwi tu problem: otóż takie funkcjonalizowanie zjawiska potocznie nie funkcjonującego powoduje pewną chybotliwość czy rozstępy między poszczególnymi częściami edycji. Wydania w „Bibliotece Narodowej” — jak wiadomo — zawierają bowiem tekst obłożony z jednej strony wstępem, z drugiej komentarzem (pod tekstem), a z trzeciej — czasem jeszcze aparatem tekstologicznym. Zatem ów tekst funkcjonuje tu razem z rozbudowaną, a przecież fikcyjną (w neutralnym sensie tego słowa) kon-