

Dobrochna Ratajczakowa

Szarlatan i teatr

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (26), 28-46

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.

Dobrochna Ratajczakowa

Szarlatan i teatr

*O cuda, cuda! O śliczne cuda!
Kto ma pieniądze, niechaj je tu da!*

(Pieśń ciarlatańska na jarmarku)

Przedstawiamy szarlatana

Nie wiadomo dokładnie, kiedy pojawił się w historii szarlatan, oszust podszywający się pod nie swoją profesję, udający, że potrafi, umie i wie znacznie więcej niż w rzeczywistości. Wprawdzie znany wiersz Gałczyńskiego sugeruje odwieczność zjawiska i zawodu („Odpuść grzechy szarlatanom, Panie Boże, wszak Ty jesteś takim samym szarlatanem”), ale nam wypadnie się zainteresować czasem o wiele późniejszym, tzw. mrokami średniowiecza, z których wyłania się postać szarlatana, by w osobliwy sposób spleść swoje losy z dziejami nowożytnej sceny.

Pierwsze „popisy” szarlatana tylko pośrednio wiążą się z teatrem. Średniowieczny teatr oficjalny nie posiadał wszak zinstytucjonalizowanego charakteru, co nie stwarzało szarlatanowi żadnych możliwości rozwoju. Skoro nie było zawodu, trudno udawać w nim mistrza. Nic dziwnego, że zwrócił on uwagę na inne, społecznie już uznane profesje, głównie na medycynę.

Na początku
była medycyna

„(...) medycyna narodziła się razem z bratem bliź-

niakiem, szarlataństwem”¹ — czytamy w encyklopedii Larousse’a. Wyciągając konsekwencje z tej metafory, trzeba by powiedzieć, że byli to bliźniacy o kontrastowo zarysowanych osobowościach. Pierwszy, medyk, był funkcjonariuszem nauki uważanej w wiekach średnich za sakralną sferę działalności ludzkiej i obdarzonej powszechną aprobatą². Drugi, szarlatan, „wędrowny przekupień niezawodnych jakoby środków leczniczych”³, tzw. leków szarlatana, egzystował na marginesie społeczeństwa, uznany za oszusta, pozbawiony prawa do wiedzy, bogaty jedynie w doświadczenie i spryt życiowy. Znamienny opis poczynąń tego „matacza lekarskiego” odnajdujemy w słowniku Lindego:

„Bez nauki lekarskiej wtrąca się w praktykę jej, łudząc łatwowiernych okazałością mniemanych sekretów. Lekarz czarlatan opowiada swoje kuracje, mówi o wielkich rzeczach, kielichy wytrząsa, stroi się w powagę”⁴.

Lekarz-
-czarlatan

Taki właśnie wizerunek sprzedawcy ziół i kamieni leczniczych przynosi XIII-wieczny monolog pióra Rutebeufa *Le dit de l’herberie*, będący hałaśliwą, pseudouczoną i szyderczą autoreklamą szarlatana, który záchwala swoje leki na jakimś placu przed grupką gapiów. Wśród niewybrednych żartów wygłasza błazeńską receptę na ból zębów, wyjaśnia filozoficznie pochodzenie robaków, daje sposób leczenia pasożytów. Aby ten portret uplastyczyć, uzupełnijmy słowo ikonografią. Oto *Szarlatan*, obraz Ge-

¹ *Larousse du XXe siècle en six volumes*. T. 2. Paris 1920, s. 148.

² Patrz A. Crombie: *Nauka średniowieczna i początki nauki nowożytnej*. Przekł. S. Łypacewicz. Warszawa 1960, t. 1, s. 212, 289; t. 2, s. 178; także J. Le Goff: *Inteligencja w wiekach średnich*. Przekł. E. Bąkowska. Warszawa 1966, s. 175—177.

³ M. Arct: *Słownik ilustrowany języka polskiego*. T. 2. Warszawa 1929, s. 869.

⁴ B. Linde: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Lwów 1854, s. 289.

Lekarz i aktor

rarda Dou z 1652 r. Przedstawia on postać ubraną z hiszpańska, osłaniającą się parasolem, stojącą na malej, estradzie ustawionej przed domem. Obok szarlatana, na stoliku, zbiór medykamentów. Wyrazisty gest, barwny kostium, usta otwarte jakby w potoku słów — wszystko zdaje się fascynować ludzi zgromadzonych wokół estrady. Tę scenkę można by bez mała określić mianem „teatru jednego aktora”. Profesja szarlatana wymagała przecież niewątpliwie predyspozycji aktorskich. Gra z widzem polegała tu na ukryciu swojego właściwego „lichego” oblicza, na skutecznym udrapowaniu się w toę znawcy i wyznawcy medycyny. Od aktorstwa zależało więc właściwie wszystko: zainteresowanie odbiorców, sugestia lecznicza, efekt finansowy. Stąd szarlatan wykorzystywał różne środki do osiągnięcia swych celów: ubiór, na tyle niecodzienny i teatralizowany, że stający się już kostiumem, scenkę pomostową, ekspresyjną mimikę, wyraziste słowo. Prowadził oryginalny teatr szarlatana, mający własną publiczność, swoisty sposób gry, oscylujący między magią a rozrywką. W konsekwencji spowinowacał się coraz bardziej z aktorem teatru jarmarcznego.

Był to jedyny typ aktora, z którym szarlatan mógł się zbratać. W wyniku przypadającego na wiek XVII procesu różnicowania i instytucjonalizacji teatru scena oficjalna wkroczyła na drogę wiodącą do salonu, tracąc charakter popularnej rozrywki. Aktor stał się tu „jeżeli nie «funkcjonariuszem», to przynajmniej regularnym pracownikiem, który codziennie wytwarza określoną ilość emocji i uzyskuje w ten sposób porządne środki utrzymania”⁵. Fach ten zaczął teraz wymagać wykształcenia zawodowego, a kondycja ujęta w karby rygorów uległa przynajmniej częściowemu zalegalizowaniu społecznemu.

⁵ J. Duvignaud: *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris 1965, s. 74.

Dzięki temu aktor jako funkcjonariusz sztuki mógł wreszcie mieć swego szarlatana, który tymczasem zjednoczył swój los z losem jarmarcznego kuglarza. Łączyło ich wiele: nomadyzm jako sposób życia, jarmark jako teren działania, margines jako miejsce w ówczesnej strukturze społecznej. Obaj spełniali podobną rolę dostarczycieli „niskiej” rozrywki, posługiwali się identycznymi trikami, zwracali się do tego samego odbiorcy, współpracowali z sobą.

Ludzie mar-
ginesu i roz-
rywki

„(...) jest coś w procederze szarlatanów, czego nie można uchwycić — pisze Constant Mic — (...) Na pierwszy rzut oka wydaje się dziwne, że kuglarze nie specjalizowali się jedni w sprzedaży specyfików, drudzy w sztukach i żartach i nie możemy zrozumieć, dlaczego komedianci wędrowni handlowali lekarstwami, a lekarze tańczyli i śpiewali”⁶.

Prawdopodobnie obie profesje wspomagały się w uzyskiwaniu większych dochodów — wyjaśnia Mic, choć nie tłumaczy to wszystkich przyczyn symbiozy aktorskiej zręczności i medycznego szarlatanstwa.

Zwróćmy uwagę, że encyklopedie i słowniki operują na ogół wymiennie słowami „szarlatan” i „kuglarz” eksponując ich identyczne znaczenia przenośne: matacz, krętacz, oszust⁷. Najbardziej malowniczy opis kuglarstwa, zawarty w słowniku Lindego, według którego kuglarz „ludziom tuman w oczy puszcza, oczy im zamydla i ich okpiewa, mysze łajno za pieprz sprzedaje, kota za zająca”⁸, wskazuje nie tylko na ścisły związek obu zawodów, ale przede

⁶ C. Mic (K. Miklaszewski): *Komedia dell'arte czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*. Przekł. S. i M. Browińscy. Wrocław 1961, s. 171.

⁷ Patrz B. Orgelbrand: *Encyklopedia powszechna*. T. 24. Warszawa 1867, s. 232; J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki: *Słownik języka polskiego*. T. 6. Warszawa 1915, s. 567; W. Doroszewski: *Słownik języka polskiego*. T. 3. Warszawa 1961, s. 1265.

⁸ Linde: *op. cit.* T. 2. Lwów 1855, s. 542.

wszystkim unaocznia tę samą zasadę fachu szarlatana i kuglarza: oszustwo wymagające zawsze umiejętności aktorskich, moment udania, zręcznej gry prowadzonej w konkretnym handlowym celu. Dlatego właśnie jarmark ze swoją estetyką zdominowaną przez prawa popytu rynkowego był idealnym miejscem współpracy medyka-szarlatana i aktora-kuglarza.

Jarmark

Jarmarki
paryskie

Dwa były główne jarmarki paryskie: Saint-Laurent i Saint-Germain. Pierwszy trwał od końca czerwca do października, drugi od 3 lutego do Niedzieli Palmowej. Posiadały one wczesny przywilej zezwalający na wykorzystywanie dowolnych środków przy reklamie towarów. Kupcy i aptekarze wynajmowali więc trupy aktorskie, które przeplatały reklamę scenkami mimicznymi, pokazami tresury zwierząt, popisami akrobatycznymi. Specyficzny charakter tych występów, określonych przez cel, jakiemu służyły, realizujących schemat luźnej składanki podporządkowanej bez reszty gustom jarmarcznych odbiorców, zdecydował o powolnym uformowaniu się nowej estetyki gry aktorskiej, mającej coraz mniej cech wspólnych z regułami oficjalnego teatru, który ze swego punktu widzenia uznawał ją za szarlatanstwo. Nazwa „aktorów prawdziwych” przypadła w udziale funkcjonariuszom. Dla aktorów jarmarcznych rezerwowano pogardliwe określenia: „pseudoaktorzy”, „skoczki”, „linoskoczki”. Niezwykle trafną, choć skrótową charakterystykę gry „skoczki” znajdziemy w *Paradoksie o aktorze*. Diderot podkreśla ich niezależność od wszelkich zasad scenicznego działania, nazywa „projektem na aktorów”, „swobodnym szkicem, gdzie wszystko jest zaznaczone, a nic nie rozwiązane”. „Ceń ich za to, czym są, — brzmi kon-

kluzja pisarza sformułowana bardzo w duchu epoki — ale nie stawiaj ich obok skończonego obrazu”⁹. Podchwyciona tu została najcenniejsza w owym czasie cecha jarmarcznych kuglarzy: swoboda, szkicowość, która stanowiła ich siłę, umożliwiała modyfikacje gry uzależnionej od warunków pracy, także przecież płynnych i niepewnych ze swej natury, a określających styl tego teatru. O ile bowiem scena oficjalna zmierzała wówczas w stronę stałego ładu reguł i zasad, zapatrzona w ideał doskonałego kształtu, o tyle teatr jarmarczny żył zmiennością, bujnością, ruchem. Już w pierwszej połowie XVII w. można zasygnalizować te przeciwstawne tendencje, upostaciowane w dwóch wzorach aktorstwa: Rosciusa i Tabarina.

Roscius, słynny aktor rzymski, przyjaciel Sulli i Cyclerona, mający wszelkie predyspozycje na patrona klasycznego aktorstwa francuskiego, doczekał się w tym teatrze godnego następcy. Był nim aktor teatru Marais, znakomity Montdory (Wilhelm Desgilberts), który po rezygnacji z ról farsowych specjalizował się wyłącznie w odtwarzaniu postaci bohaterских. Z tego też względu mianowano go „francuskim Rosciusem” i przeciwstawiano „niskiemu” aktorstwu Tabarina (Antoniego Girard), zwanego „królem paryskich szarlatanów”. Tabarin pojawił się w Paryżu w 1618 lub 1619 r., kiedy to postawił stragan-estrade na Pont-Neuf, a następnie na placu Dauphine, gdzie z bratem Filipem i żoną Francisquiną sprzedawał leki, zachęcając odbiorcę do kupna własnymi monologami, skeczami, scenkami mimicznymi. Bójki, sprośne żarty, niewybredne kalambusy ubarwiały te drobiazgi sceniczne. Ale klasycyzujący w gorsecie nakazów i zakazów teatr francuski musiał odrzucić propozycję szarlatana. Jeden

Król szarlatanów Tabarin

⁹ D. Diderot: *Paradoks o aktorze i inne utwory*. Przekł. J. Kott. Warszawa 1958, s. 95.

z prawodawców klasycyzmu, Jean Chapelain, pisał w 1630 r.:

„Pragnę przedstawić, a nie zamieszać, pragnę, aby poeta dostosował się do upodobań słuchaczy, ale nie do ich przywar i nie doradziłbym nigdy mojemu przyjacielowi, aby stał się Tabarinem raczej niż Rosciusem dla przypodobania się głupcom i tej hołocie, która rzekomo uchodzi za prawdziwy lud, a w rzeczywistości stanowi jego męty i szumowiny”¹⁰.

Siła ekspansywna odrzuconej propozycji utaiła się na kilkadziesiąt lat, by eksplodować z początkiem następnego stulecia. Rozkwit scen jarmarcznych wiąże się z zamknięciem paryskiej „filii” komedii dell’arte — Théâtre Italien — w 1697 r. Wtedy to właśnie Arlekin przeniósł się do budy jarmarcznej, „uszlachetniając” swoim kunsztem popisy kuglarzy i wnosząc do nich przymierze z literaturą. Lesage, Piron, Fuzelier, d’Orneval wspomagają teraz szarlatanów swymi utworami. Wzrastające powodzenie jarmarku widoczne jest w ilości i stanie sal: w 1706 r. sam jarmark Saint-Germain ma już siedem teatrów, a od około 1710 r. zmieniają się one z drewnianych na murowane. Stabilizacja ta nie uchodzi uwagi ówczesnego monopolisty teatralnego, Komedii Francuskiej. W imię sztuki (i ekonomii) rozpoczyna ona (w sojuszu z Operą) walkę z jarmarkiem. Przy pomocy policji egzekwuje coraz to nowe zakazy. Zabrania się używania słowa na scenie jarmarcznej, śpiewu, ogranicza się liczbę aktorów, a nawet uniemożliwia im występy. Aktor-szarlatan broni się jednak jak może. Wprowadza na scenę dzieci i marionetki, słowo zastępuje pantomimą, pisze dialogi na zwojach i transparentach, na zakaz śpiewu odpowiada udzieleniem głosu widowni. Utrudnienia powodują nawet wzrost atrakcyjności scen jarmarcznych, a zaogniająca się walka przyciąga także dobrze urodzoną publiczność. W *Krytyce komedii* «Tur-

Walka z jarmarkiem

¹⁰ Cyt. za A. Kotula (wstęp do:) *Stendhal, Racine i Szekspir*. Warszawa 1957, s. 9.

caret» podchwycił ten moment Lesage: oto don Kleofasowi, zachwycającemu się świetnością widowni Komedii Francuskiej („Wspaniałe zgromadzenie: ileż dam!”) odpowiada diabeł Asmodeusz:

„Byłoby ich więcej, gdyby nie widowiska jarmarczne: większość białogłów biega na nie jak opętana. Zachwycony jestem widząc, jak dzielą gusta swoich lokai i stangretów. Dlatego właśnie opieram się zamiarom panów z Komedii. Co dzień podsuwam linoskoczkom nowe figle”¹¹.

Tak więc z pomocą Asmodeusza teatr jarmarczny stanął na pewnych nogach, łokując się idealnie na antypodach oficjalnej sceny. Kanon dobrego smaku i tonu, dyscyplina i porządek, kompromis między regułą a geniuszem, wymóg prawdopodobieństwa — wszystko to zostało zastąpione przez cudowność i grozę, kontrasty serio i buffo; szeroką gamę efektów i silną ekspresję usprawiedliwiała odwołanie się do emocji i przeżyć odbiorcy zamiast do jego rozumu. Feerie i pantomimy, wodewile i parodie przygotowują w ciągu XVIII w. grunt pod rozwój melodramatu, a coraz śmielsze poczynania dekoracyjne zapowiadają świetny rozkwit przyszłej Muzy Bulwarów — Inscenizacji. Na jarmarku rodzi się nowy rodzaj sztuki teatralnej, nowatorski w stosunku do poczynañ teatru klasycznego, a szarlatańska nie-do-wiedza zamienia się w szczególną umiejętność.

Z pomocą
Asmodeusza

Pierwsza przygoda szarlatana: „lekarz mimo woli”

Sytuacja scen jarmarcznych od połowy XVIII w. przypomina w ogólnym zarysie tę, w jaką został uwikłany Molierowski Sganarel, tytułowy „lekarz mimo woli”, pijak i gracz, postawio-

¹¹ A. R. Lesage: *Krytyka komedii «Tucaret»*. Oprac. i przełożyła A. Jakubiszyn. W: A. R. Lesage: *Tucaret czyli finansista*. Wrocław 1951, s. 122. BN II 68.

Wyjście na
bulwary

ny przez mściwą żonę w roli lekarza-cudotwórcy, który dopiero po solidnej porcji kijów robi użytek ze swych talentów. Kuglarz jarmarczny właśnie „mimo woli” znajduje cudowne remedium na dolegliwości „pierwszej sceny Francji”. Lekarstwem tym stanie się inscenizacja, związana nieodłącznie z nowymi gatunkami dramatycznymi (wodewil, melodramat), do których powstania przyczyniły się przecież represje stosowane wobec jarmarku przez teatralnego monopolistę. Trafnie ujął to Wilhelm Schlegel: „Paryskim teatrom narzucono określone gatunki sztuk i tu poetyka pozostaje w kontakcie z zarządzeniami policji. Dlatego domeną małych teatrów były doświadczenia nowych idei i niezwykle łączenie starych elementów”¹². Dalszy rozwój tych teatrów miał jednak miejsce już nie na jarmarku, ale na słynnych bulwarach, które swój charakter kombinatu popularnej kultury w następnym stuleciu zawdzięczały bliskim związkom z „foirami”. Ucieczkę przedsiębiorców teatralnych na bulwary rozpoczął Jan Chrzyciel Nicolet, który w 1759 r. otworzył tam teatr, grający „małe”, swobodne komedie i pantomimy-arklekinady. Również dziesięć lat później poszedł jego śladem Nicolas Médard Audinot, były aktor i autor Komedii Włoskiej, który pominięty w awansie „wyemigrował” swego czasu na jarmark Saint-Germain, gdzie założył scenę marionetek. Teraz uruchomił na bulwarach słynny potem Ambigu-Comique. Oba teatry obsługiwały początkowo bulwar i jarmark, który zresztą do 1791 r., tj. do dekretu o wolności teatrów, ciągle był terenem teatralnie znacznie żywszym. Jak podaje Nicolas Brazier, przed rewolucją były na bulwarach tylko cztery teatry, salon figur woskowych, kilka szynków i kawiarni, parę restauracji, gdzie kończono zabawy

¹² Cyt. za B. Tomaszewski: *Francuski melodramat początku XIX wieku*. „Dialog” 1967 nr 11, s. 115.

podmiejskie¹³. Ale już wówczas rzucała się w oczy ich jarmarczna proveniencja.

„Nieprzebrany tłum ludzi, — pisze Carlo Goldoni — zadziwiająca ilość powozów, mali przekupnie rzucający się pod koła i konie (...); bogato przybrane kawiarnie z orkiestrą, śpiewakami włoskimi i francuskimi, paszteciarnie, restauracje, traktiernie, marionetki, wołyżerki, krzykacze zapowiadający olbrzymów, karzełków, dzikie zwierzęta, potwory morskie, figury woskowe, automaty brzuchomówców; gabinet pana Conus, uczonego fizyka i matematyka, również ciekawy jak przyjemny”¹⁴.

Właśnie tu, wśród jarmarcznego rozgardiaszu, bałaganu i szalbierstwa, narodził się teatr romantyczny, a u jego kolebki, zamiast baśniowej wróżki, stał kuglarz-szarlatan, który otoczył ją aurą swej magicznej sztuki.

„To szarlataństwo powiodło się wspaniale — przyznaje dziewiętnastowieczny autor francuski. Dla widzów olśnionych świetnością dekoracji i bogactwem kostiumów ułomności melodramatu były mniej widoczne. (...) Ich oczy przyzwyczajone do wystawnych spektakli nie chciały dłużej oglądać antycznego pałacu Agamemnona lub starego pokaju Moliera”¹⁵.

Uprawiana na bulwarach „rozpusta dramatyczna”, „olbrzymie bluźnierstwo podzielone na pięć aktów” prezentujące „dymiącą orgię namiętności ludzkich” i „bezpieczne arlekinady”, wprowadzały zwolna szalbierczego ducha jarmarku do „wysokiego” teatru francuskiego¹⁶. Wspaniała kosztowna i trickowa inscenizacja, efektowne aktorstwo połączone z wypróbowanymi metodami handlu teatrem, ze starymi chwytami reklamowymi, rozwojem klaki, z ciągłym

Bluźnierstwo
w pięciu
aktach

¹³ N. Brazier: *Chroniques des Petites Théâtres de Paris*. T. 1. Paris 1883, s. 304—305.

¹⁴ C. Goldoni: *Pamiętniki*. Przekł. M. Rzepińska. Warszawa 1958, s. 445.

¹⁵ Cyt. za M. Descotes: *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827—1839)*. Paris (b.d.), s. 198.

¹⁶ K. Frankowski: *Moje wędrówki po obczyźnie, Paryż*. Opr. J. Odrowąż-Pieniążek. T. 1. Warszawa 1973, s. 243, 245.

wymogiem prosperity, czemu starały się także sprostać pracujące pełną parą „fabryki sztuk” — wszystko to kształtowało stopniowo nowe oblicze oficjalnej sceny. Jej literackim mistrzem obwołano Scribe’a, piszącego zawsze pod aktualny gust swych odbiorców. „Pan Thiers, Pan Scribe, Pan Horace Vernet — to jeden i ten sam człowiek — twierdził Hugo nie bez złośliwości. Talenty łatwe, pewne, zasobne, szybkie, bez wyobraźni, bez poezji, bez nauki, bez stylu”¹⁷. I była to cena, jaką musiał zapłacić szarlatan za swoje zwycięstwo: w romantycznej epoce stał się „wcieleniem antyromantyzmu”, wyrazicielem przekonań i prawd powszechnych, zatracającym swą odrębność w seriach dzieł o optymalnym handlowo kształcie, sprawnie powielających uznane prawdy i schematy. Jednakże dzięki temu już w drugiej połowie wieku mógł wyzbyć się kompleksów. W minionym stuleciu ulegał jeszcze presji płynącej „z wysoka”, zwąc nawet własne gwiazdy pożyczonym mianem (np. Pixérécourt to „Corneille melodramatu”, Cagnez — „Racine melodramatu”, Taconnet — „Molier bulwaru”) — teraz sam tworzył modę i zmuszał innych do naśladowania. Odeon, „drugi teatr francuski”, staje się filią bulwarów, Hugo i Dumas, broniąc swej pozycji zagrożonej przez teatralnego maszynistę, muszą zamienić się w inscenizatorów własnych dramatów¹⁸; powoli niepowstrzymany gigantyzm opanowuje szereg teatrów: powiększane są sceny w celu rozbudowania olśniewających odbiorcę iluzjonistycznych dekoracji, powiększane widownie, by zapłacić kasę i pomieścić tych wszystkich, którzy pragną doznać silnych wrażeń i pełnej ułudy. Epoka, zafascynowana popisami linoskoczka, nobilituje Sganarela. Ale jego lekarstwo szybko okazało się trucizną i samo zaczęło wymagać odtrutki.

Doznać
pełnej
ułudy

¹⁷ Cyt. za M. Descotes: *Le public de théâtre et son histoire*. Paris 1964, s. 297.

¹⁸ M. A. Alley-Viala: *Inscenizacja romantyczna we Francji*. Przekł. W. Natanson. Warszawa 1958, s. 143—152.

Druga przygoda szarlatana: „znachor”

Marzenie o idealnym, małym teatrze, nie mającym pieniędzy, opartym na talencie, ubóstwie i szlachetnym amatorstwie, zrodziło się już w latach szczytowych triumfów inscenizacji pod piórem Théodore de Banville'a, zauroczonego teatrykiem Funambules, ostatnim azyłem dawnego szarlatana w połowie XIX stulecia. Ale realizacja tego marzenia nastąpić miała dopiero po półwieczu, kiedy to niechęć grup twórców do minimalizmu i praktycyzmu teatru oficjalnego, narastający protest wobec jego nastawienia na sukces, na sprawdzonych mistrzów, wygrane „numerki”, tricki, sztampę, krytyczny stosunek do jego pozornej zmienności i barwności, poza którymi czaiła się ukryta stabilność i szarość — ukształtowały nowego szarlatana.

Różnił się on znacznie od swego poprzednika, mimo że zachował pewne jego cechy, takie jak nieprofesjonalizm, ubóstwo i prostotę środków, miejsce na marginesie głównego traktu artystyczno-handlowego epoki. Jednakże szarlataneria nie była jego zawodem, była rolą, którą mu narzucono i którą odegrał w imię swego powołania, misji uprzednio spełnianej „mimo woli”, teraz zaś realizowanej świadomie. Zajęta od początku pozycja amatora, dla którego motorem działania jest miłość do sztuki, dawała mu znamienity status uzdrowiciela teatru nie ze stanowiska znawcy obiegowych chwytów i tajemnic Fakultetu, ale podejrzanego o szalbierstwo „znachora duchowego” (określenie Ludwika Krzywickiego). Podstawą tego znachorstwa stała się erudycja krytyczno-teoretyczna, pozbawiona zawodowego charakteru „antywiedza”, która wzbudzała wśród przedstawicieli „starego” teatru nieufność i opór analogiczny do tego, z jakim traktowano XVIII-wiecznego kuglarza. Szarlatan epoki przełomu twierdził prze-

Nowy
szarlatan

Złoto i ołów
teatralny

cież, że posiada kamień filozoficzny teatru, zna formułę przetapiania na złoto teatralnego ołowiu. Tymczasem w oczach fachowców był co najwyżej kimś podejrzanym o nieodpowiedzialność, stawiającym się poza obowiązującą konwencją, nie hamowanym przez reguły zawodu, kimś uzurpującym sobie prawo do przekraczania granic uznanej teatralności. Taką punkt widzenia reprezentowali strażnicy fachu: u nas Wincenty Rapacki, kpiący z „tak zwanych dyrektorów «papierowych» czyli wszelkich teoretyków”¹⁹, Kazimierz Kamiński, atakujący „wszelakiej maści” „owczarzy teatralnych”, usiłujących „nieudolnie” i bez kwalifikacji zawodowych naprawiać scenę polską²⁰, Gabriela Zapolska, nazywająca działalność Pawlikowskiego zabawą „panicza”²¹, cenionego przez aktorów „głównie za jego rozrzutność i gest wielkopański w stosunku do artystów”²².

Przeciwdziałając takim opiniom, zwolennicy przemian zmitologizowali pozycję reformatora, traktując go jako „męczennika swego powołania”, przedstawiciela „rewolucji artystów zwróconej przeciwko zuniformowaniu i zniwelowaniu indywidualności”²³. W tych warunkach wyznanie Diagilewa: „Jestem: 1. Szarlatan, zresztą pełen brio, 2. Charmeur (czaruś), 3. Arogant (...)”²⁴ można potraktować nie tylko w wymiarach kokieteryjnej autoironii. Powstała bo-

¹⁹ W. Rapacki: *100 lat sceny polskiej w Warszawie*. Warszawa 1925, s. 192.

²⁰ Kazimierz Kamiński o teatrze warszawskim, odpowiedź Kornelowi Makuszyńskiemu. „Świat” 1911 nr 39.

²¹ G. Zapolska, list do S. Jankowskiego z dn. 28 VI 1899 r. W: G. Zapolska: *Listy*. Zebrał S. Linowska. T. 1. Warszawa 1970, s. 661.

²² L. Schiller: *Buntownik i marzyciel. Urywki ze studium o Stefanie Jaraczu i jego czasach*. W: L. Schiller: *Teatr ogromny*. Opr. Z. Raszewski. Warszawa 1961, s. 344.

²³ S. Przybyszewski: *List o reformie teatru*. „Kraj” 1903 nr 5.

²⁴ Cyt. za T. Wysocka: *Dzieje baletu*. Warszawa 1970, s. 152.

wiem sytuacja, która uprawniała przysłowiowego everymana do zajęcia się teatrem. Człowiek „z ulicy” grał naraz główne role (tak pisano o aktorach Antoine’a), malarz sztalugowy wypracowywał ideę „dekoracji artystycznej” (nabiści), tancerka „bez techniki” rozpoczynała reformę tańca, wielki reżyser wchodził do teatru wprost z recenzenckiego fotela, boczym wejściem przez kabaret lub scenę amatorską. Poza zawodem, w oparciu o swoiste „znachorstwo”, kształtował się odmienny od istniejącego status twórcy teatru. Twórcy, który nie był już nastawiony przede wszystkim na wykonywanie swojego fachu, nie miał być funkcjonariuszem, ale sługą sztuki, realizującym bliską sobie ideę, stawiającym na swoje powołanie i rezygnującym z zysku. To założenie w połączeniu z wysokością celów artystycznych sytuowało go wobec alternatywy tak ostro zarysowanej w przypadku „papieża” Reformy, Craiga: geniusz czy szarlatan.

Alternatywa
papieża
Reformy

Wybór odpowiedzi był w tamtym czasie niewątpliwie wyborem stanowiska. Tu wszakże, przy przyjęciu punktu widzenia wykraczającego poza obiegowe rozumienie szarlatanstwa i akceptacji trochę innej perspektywy w refleksji nad rolą nieprofesjonalizmu w teatrze, uznać można obie odpowiedzi. Bowiern idea odrodzenia teatru poprzez pasję i zaangażowanie, możliwa tylko wówczas, gdy proces pracy nad dziełem ważniejszy bywa od rezultatu, a miejsce tworzenia nie podlega instytucjonalizacji, była przy swoim utopijnym charakterze z ducha szarlatkańska. Sprawdzał to na własnej skórze „znachor”-odnowiciel, powołując do życia typ teatru zwany najpierw „wolnym”, „niezależnym”, „artystycznym”, a potem „laboratorium” czy „studium”, oferujący jedynie złudne i niepewne poczucie wolności twórczej, pozorne wyzwolenie od widma komercjalizmu, fikcyjne wyjście z zakłętego kręgu produkcji i sprzedaży. Reformatorzy usiłowali wprawdzie ten problem rozwiązać w sposób możliwie najbardziej szla-

chetny. Z jednej strony rozwijali refleksję teoretyczną, która umożliwiła artyście oderwanie się od codzienności teatru, z drugiej zaś „sprzedawali się” wyłącznie wąskim grupom przyjaciół, rodzin, twórców i sympatyków, to jest elicie, która w założeniu miała towarzyszyć wiernie małym, „wolnym” scenom. Skazując się na dumną biedę, wierzyli w mit współpracy i zaufania, porozumienia i miłości między sceną a widownią. W tym jednak momencie zaczęła się tragedia „znachora”. Jego impreza miała tylko dwie drogi przed sobą: albo przegraną ambicjonalną, albo klęskę instytucjonalizacji. Świadectwem tego stanu rzeczy niech będzie choćby bezradne wyznanie Copeau, podsumowujące lata jego zmagañ i trudnych doświadczeń: „Wszystkim nam grozi porażka w nieustannym konflikcie między wolnością twórczą a wymaganiami eksploatacji”²⁵. Oczywiście pewne sprawy były mimo wszystko nieodwracalne: artystyczny charakter spektakli, pozycja reżysera, rola i miejsce scenografii, wejście do teatru aktorów wykształconych w nieoficjalnych uniwersytetach Reformy — w studiach, laboratoriach, warsztatach. Ale ciągle trwała niepodważalna zasada „sprzedajności” zawodu teatralnego, a wzrost instytucjonalizacji uniemożliwiał urzeczywistnienie scenicznych ideałów, nadal obowiązywała wrogość wobec „cywila”, który w imię sztuki podniósł bunt przeciwko funkcjonariuszom.

Nieoficjalne
uniwersytety
Reformy

Trzecia przygoda szarlatana: „lekarz swojego honoru”

Porażka poniesiona przez Reformę w próbie przekształcenia struktury teatru i rzemiosła scenicznego zadecydowała o powstaniu

²⁵ J. Copeau: *Historia pięciolecia 1924—1929*. W: *Naga scena*. Przekł. M. Skibniewska. Warszawa 1972, s. 179.

swoistej hybrydy: teatru twórczego i oryginalnego dzięki pracy reżysera i scenografa, lecz w istocie duszącego się w starym budynku, grzęznącego niejednokrotnie w inscenizacyjnej sztampie, epigońskiego wobec zamkniętych już działań odnowicieli, ograniczonego planem usług i organizowanymi kontaktami z widownią. W sytuacji skostnienia i sformalizowania profesjonalizmu musiała pojawić się ponownie potrzeba szarlatana, który wprowadziłby ferment w uporządkowane życie teatru. To metaforyczne już określenie przypada w udziale twórcy z tzw. scen studenckich.

Trudno dziś sportretować współczesnego „szarlatana”. Nie tylko brakuje nam przecież dystansu czasowego, a jego wielokształtna działalność opornie poddaje się w tej chwili wysiłkom i zabiegom portrecisty. Nie została również sprawdzona do końca nośność szarlatkańskiej metafory. Spróbujmy jednak zebrać to, co o nim wiemy, dając choćby niedokładny szkic, namiastkę wizerunku.

Na czoło cech „charakteru” naszego „szarlatana” wysuwa się, jak się zdaje, mitotwórstwo. Uprawia je on tak samo jak poprzednicy, mimo iż nie jest mitotwórcą ani tak naiwnym jak siedemnastowieczny kuglarz z jarmarku, ani tak artystowskim jak teatralny „znachor” okresu przełomu, tworzący już w rejonach wysokiej sztuki i programowo dążący do odnowienia teatru. Współczesny „szarlatan” jest maksymalistą: nie chce ograniczać się do sztuki, pragnie „leczyć” rzeczywistość, człowieka, „obnażając” go do „człowieczeństwa”. Akcją tę zaczyna od samego siebie. Jego działalność reguluje zasada analogiczna do tej, która rządzi Calderonowskim „lekarzem swojego honoru”: żądanie poświęcenia i ofiary w imię mitu. Bohater Calderona leczy swój honor przez morderstwo, przez arbitralny gest złożony w darze zmistyfikowanemu obowiązkowi zemsty. Dzisiejszy „szarlatan” tworzy mit o świecie, jakim chciałby go widzieć, i podporządkowuje

Mitotwórca
maksymali-
styczny

temu mitowi wszystko: swoją misję, siebie — słuzebnika owej misji, teatr — jej instrument. W imię pozateatralnych ideałów zdolny jest do poświęceń, aktów agresji i ofiar — przekonany, że motorem sztuki może być tylko „dążenie do współdecydowania o wartościach, które wymagają zdobycia — choćby wbrew pasom cnoty, w jakie wyposażyły nasze ciała i myśli obowiązujące hierarchie i wytyczne. Jej honorem jest ryzyko odpowiedzialności. Jej nadzieją — człowiek wolny i autentyczny”²⁶. Stąd najbliższy temu teatrowi, „dzikiemu teatrowi bez kapłańskich święceń utartych szkół”²⁷, mógł się stać model szarlatańskiego działania poza profesją, poza instytucją, poza oficjalną wiedzą, urzędowym ideałem i estetyką.

Programowo
młody

Powołany do życia przez pozaartystyczną konieczność jest „szarlatan” naszego teatru programowo młody i programowo otwarty. Nie chce się zestarzeć i stać się „żywym trupem”, nie dąży więc ku stabilizacji za wszelką cenę ani do trwałości. Zespoły „dzikiego teatru” zamierają (bądź przynajmniej powinny zamierać) z chwilą, gdy nie mają już nic do powiedzenia. Odzeggują się od wszelkiej usługowości (jakkolwiek u nas bywają subwencjonowane), starając się o zachowanie odświętnego, wydarzeniowego charakteru swych spektakli, nie regulowanych sztywnym terminarzem. Grają poza konwencjonalną salą, nie traktują teatru jako źródła utrzymania, a sztuki jako towaru (choć uczestniczą w dzisiejszym jarmarku sztuki). Nie jest to zatem struktura teatralna nastawiona na cowieczorną doskonałość i wirtuozerię. Liczy się przede wszystkim myśl, która przenika spektakl. Stąd częste amatorstwo, mimo iż przeciwstawienie amatorstwo — zawo-

²⁶ B. Litwiniec: *Do przyjaciół i uczestników wrocławskiej przygody*. „Polska” 1974 nr 2, s. 34.

²⁷ J. Afanasjew: *Bread and Puppet Theatre*. „Orientacja” kwiecień—maj 1970, s. 72.

dowstwo nie jest tu najważniejsze: opozycyjność tego teatru wobec scen profesjonalnych realizuje się w innej płaszczyźnie: człowieczeństwa i kontaktów międzyludzkich.

Ars totum requirit hominem — słowa dawnego alchemika mogłyby stać się zawołaniem współczesnego „szarlatana”, który pragnie przebić się przez zewnętrzną powłokę człowieka i zagarnąć całą jego istotę. Protestując, szukając wyjścia, proponując i błędząc, zwraca się do bliskich mu ludzi i chce nawiązać z nimi kontakt uczuciowy. Sam pełen ekspresji i zaangażowania, wymaga od nich tego samego, zakładając możliwość współuczestnictwa w akcie teatralnym, wyjścia poza oficjalny rytuał i stereotyp teatralności. Zgodnie więc z przyjętymi założeniami uczestnik spektaklu powinien poddać się jego magii, uwierzyć nieomal w prawdę, jaką dzieło ma przekazać — inaczej związek psychiczny między twórcami a odbiorcami nie powstanie, instrumentalność teatru zaś jako narzędzia poznania i terapii zostanie zakwestionowana.

Dążenia te podbudowane są próbą nawiązania do starej tradycji szarlatańskiej, co widoczne jest szczególnie w wypowiedziach zachodnich twórców „dzikiego teatru”. „(...) zawsze miałem wrażenie, — stwierdza Peter Schumann — że aktorzy teatru lalek i cyrkowcy są najbliżsi Bogu i ludzkości, bo nie kupczą fałszywym złotem, bo ofiarnie niosą swe dary na dłoń, bo rozbawiają, bo kiedy poświęcają się czemuś, to nie zajmują się czymś innym”²⁸. Czyżby można odczytać w tym wyznaniu tęsknotę za franciszkańskim z ducha ideałem „jongleur de Dieu”? I jeszcze jedna wypowiedź: „obnażam się całkowicie w akcie twórczym, będącym publiczną spowiedzią, świadectwem politycznym i ludzkim odkryciem. — mówi aktorka portugalskiego Teatro

Wyjść ze
stereotypu

²⁸ Cyt. za U. Czartoryska: *Od pop artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973, s. 295.

a Comuna — Nie uznaję artysty, a zwłaszcza aktora, którego życie nie odpowiada jego sztuce”²⁹.

Współczesny szarlatan ucieka więc sam ze sceny, nie wypędzany stamtąd nazbyt gorliwie. Ale też jego punktem dojścia wydaje się być obecnie totalna eliminacja zasad, na jakich nadal opiera się nie tylko zawód aktora czy reżysera, ale przede wszystkim egzystencja teatru „w ogóle”. Sztuka ma się stać sposobem życia poza jakąkolwiek formą instytucjonalizacji. Co wyniknie jednak z tego dla teatru? Na razie niech wystarczy uwaga, że samo istnienie „szarlatana” dopełnia w sposób konieczny regularność, uporządkowanie i urzędowość oficjalnego teatru, rysując tym samym szansę wyjścia poza codzienny uniform. Pomimo iż szarlatan wyzbyty został od dawna ciała. Kołacze jednak jego duch. I znaki daje.

Sztuka (ma być) sposobem życia

²⁹ M. de Freitas: *Drogi porozumienia*. „Polska” 1974 nr 2, s. 3.