

Artur Duda

KORZENIE TEATRU Z PERSPEKTYWY PERFORMATYWNO-MEDIALNEJ

Skąd się wziął teatr? To pytanie fascynuje uczonych od dawna. W badaniach teatrologicznych na Zachodzie zdaje się ostatnio przeważać stanowisko sceptyczne, w myśl którego teorie wysnuwane do tej pory nie mają podstaw, łatwo je obalić. Nie będę omawiał wyczerpująco bogatej literatury przedmiotu¹, skupię się na początku na krytycznej lekturze książki Eliego Rozika *Korzenie teatru*, który w najwyższym stopniu dał wyraz swojemu sceptycyzmowi. Sceptycyzm w nauce nie jest wcale taki straszny – pozornie wytrąca oręż z ręki, tak naprawdę daje impuls do nowej, mocniejszej odpowiedzi na kluczowe pytania.

1. CZY TEATR JEST MEDIUM, A RYTUAŁ NIE?

Kluczowe pytanie w książce Rozika *Korzenie teatru* brzmi z mojego punktu widzenia tak jak wyżej: czy teatr jest medium, a rytuał nim nie jest? Nie zadali sobie tego pytania autorzy podręcznika akademickiego *Theatre Histories. An Introduction*, mimo że zaproponowali periodyzację dziejów teatru uwzględniającą przemiany w sferze mediów (technologii komunikowania). Pisałem o tym szerzej w innym miejscu.²

Jak na to podstawowe pytanie odpowiada Eli Rozik? Zacznijmy od cytatu, który pokazuje tok jego myślenia:

Jednak jeśli założymy, że rytuał to działanie (1), które ma konkretne cele i w konkretny sposób wykorzystuje różnorodne media (2), to samo wykorzystanie owych mediów

¹ Zwrócę tylko uwagę na jeden z przykładów skrajnego sceptycyzmu, w którym pojawia się cała lista nieraz sofistycznych argumentów obalających rzekomo związki teatru z obrzędami dionizyjskimi. Zob. S. Scullion, 'Nothing to do with Dionysus'. *Tragedy Misconceived as Ritual*, „Classical Quarterly” 2002 vol. 52 no 1.

² A. Duda, *Teatr jako technologia komunikacji? Teatr jako medium? Uwagi o „Theatre Histories. An Introduction”*, [w:] *Ustanawianie historii*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Buchwald i D. Kosiński, Warszawa 2010, s. 85–93.

świadczy już logicznie o ich istnieniu. Do grupy mediów (3a), które mogą zostać wykorzystane w rytuale, oprócz zwykłego języka naturalnego, należy zaliczyć również taniec, muzykę, scenografię, rzeźbę, poezję, opowiadanie historii, architekturę i teatr (3b). Starożytny rytuał najprawdopodobniej był zlepkiem tekstów (4) funkcjonujących w różnych podstawowych mediach (3c), jednak, z wyjątkiem teatru, żadnemu innemu medium nie przypisuje się rytualnych początków. Stąd teza, że teatr wziął swoje początki z rytuału (5), pozostaje równie absurdalna, co próby udowodnienia, że język naturalny, muzyka czy scenografia również wywodzą się z rytuału.³

Mamy w powyższym cytacie kategorię odrzucenie tezy z Cambridge, jako-by teatr miał pochodzić z rytuału (5), mamy przekonanie, że rytuał jest działaniem w świecie (1), które wymaga wsparcia mediów podstawowych (3c), w tym teatru, który jak wynika logicznie z tego twierdzenia, istniał wcześniej niż rytuał. Największy kłopot logiczny w tym fragmencie pojawia się w analizie tezy o mediach podstawowych (3a, b, c) i rzekomym zlepku tekstów, którym ma być rytuał (4). Rozik najwyraźniej miesza tu bowiem pojęcia, nade wszystko kodu i medium, a na drugim planie nośnika i przekazu (tekstu). Kodami (systemami znaków) są język naturalny, taniec, muzyka i scenografia (odnajdziemy je w klasyfikacji systemów znakowych Tadeusza Kowzana), dziedzinami użycia wielu kodów są wymienione wyżej sztuki takie jak rzeźba, architektura i literatura (poezja zapewne odnosi się do rodzaju lirycznego, opowiadanie historii – do epiki, a teatr występuje w powiązaniu z dramatem). Pozostawiając tymczasowo na boku teatr, należy stwierdzić, że w żadnym razie Rozik nie wymienił tu mediów podstawowych, dzięki którym kody i dziedziny sztuki mogą zaistnieć w świecie. Przeciwnie, wymienił same kody i teksty (przekazy), pomijając problem ich materialno-społecznego nośnika.

W dalszej części tego wywodu, której nie będę cytował w całości, Rozik wprowadził termin „werbalne i ikoniczne media przekazu”, a także tezę, że rytuał sam miałby być „aktem mowy i medium w skali makro”⁴, co jeszcze bardziej zaciemnia hierarchię zjawisk i ich ontologiczną swoistość. Wyzwanie rzucone tezie z Cambridge, która doczekała się notabene już całych zastępów krytyków, wydaje się zrozumiałe, ale Eli Rozik aby ją obalić, dowodzi, że „praktyki rytualne należą do odmiennej kategorii ontologicznej niż teatr”, gdyż „rytuał to forma działania, a teatr – medium kulturowego przekazu”.⁵ Forma (sposób) działania to z pewnością nie jest kategoria ontologiczna. W dodatku nie wiadomo, dlaczego rytuał miałby być li tylko sposobem działania, a teatr „sposobem myślenia i komunikowania myśli”⁶ bez wymiaru performatywnego działania (aktorzy mieliby być bezcieleśni?).

Kolejna kwestia wiąże się z uznaniem teatru za medium obrazowe, tzn. wystające z ludzkiej zdolności myślenia obrazami. Nie wiadomo, dlaczego rytuał nie

³ E. Rozik, *Korzenie teatru*, przekł. M. Lachman, Warszawa 2011, s. 508.

⁴ Ibidem, s. 508. Zob. także s. 57 i nast.

⁵ Zob. ibidem, s. 23–24.

⁶ Ibidem, s. 509.

został uznany również za medium obrazowe, skoro formami podawczymi mitu mają być według Rozika opowiadanie historii i dramat.⁷ Rytuał wydaje się wszak jednym z najdawniejszych sposobów (wręcz mediów, użyjmy tego słowa) wtańczenia w historii mityczne. Do obu zjawisk pasuje stwierdzenie, że medium to forma zdolna „służyć wszelkim wartościom, każdej filozofii czy ideologii. Można je przejąć bądź odrzucić, kiedy się tylko chce”.⁸ Wreszcie jeśli spojrzymy na definicję rytuału u Eli Rozika:

jest to odegranie (performance) pewnego aktu lub czynności (act/action) przez wspólnotę i na jej potrzeby, z wykorzystaniem różnych mediów, zgodnie z religijnymi lub pozareligijnymi intencjami i celami, których odbiorcą jest sfera sacrum i/lub konkretna wspólnota, w ustalonej i zawsze tak samo powtarzanej formie, mające narastające znaczenie symboliczne i wykonywane w świętym miejscu i czasie⁹,

okaże się, że zarówno teatr, jak i rytuał są:

a) sposobami działania za pomocą performansu na żywo. W obu wypadkach ontologicznym fundamentem, tzn. nośnikiem przekazu, jest sekwencja działań werbalnych i/lub motorycznych;

b) mediami pierwszego stopnia, czyli mediami ludzkimi, a więc według klasyfikacji Harry’ego Prossa i Wenera Faulsticha takimi środkami przekazu, które korzystają z pośrednictwa żywego człowieka. Z perspektywy performatyki w dziedzinie mediów ludzkich kluczowy staje się performans wybranej jednostki. Nie każdy performans na żywo osiąga status medium, każde medium ludzkie natomiast opiera się na sekwencji działań (performansie) żywego człowieka. Medium ludzkie to więcej niż jednostka ludzka, to całe zaplecze społeczno-instytucjonalne, które pozwala tej jednostce funkcjonować jako kanał komunikacji międzyludzkiej

c) mediami obrazowymi – wyrastającymi ze zdolności myślenia obrazami, których można używać dla utrwalenia i przekazu dowolnej tradycji kulturowej (służą ekspresji, refleksji, autorefleksji, przechowywaniu i przekazywaniu, akulturacji, reedukacji, społecznemu, politycznemu, religijnemu uświadomieniu). Nie ma bowiem powodu, żeby twierdzić, że rytuał nie odwołuje się do odwzorowanych obrazów pochodzących z umysłu.

Teatr i rytuał różnią się zatem nie ontologicznie, lecz w aspekcie mocy performatywnej (liminalność kontra liminoidalność) oraz spełnianych w społeczeństwie zadań (w wypadku rytuału nade wszystko religijnych: kontakt z bóstwem, przemiana świata i/lub człowieka, ale także społecznych: podtrzymanie wspólnoty, zmiana statusu społecznego w rite de passage i terapeutycznych: oczyszczenie, uzdrowienie, odnowienie). W wypadku teatru najpierw ludycz-

⁷ Ibidem, s. 473.

⁸ Ibidem, s. 191.

⁹ Ibidem, s. 59–60 (podkreślenie – A. D.).

nych i artystycznych, zwłaszcza te drugie nie wykluczają funkcji społecznych czy politycznych.

Eli Rozik ustanawia niezrozumiałe z punktu widzenia historii teatru, nieprzekraczalne granice między rytuałem a teatrem, w efekcie dochodzi do wniosku, że w teatrze rzekomo nie jest możliwa ekstaza religijna. Reguła czepliwości performansu, tzn. jego zdolność do wchodzenia w relacje z dowolnymi performansami innego rodzaju, działa według Rozika w odniesieniu do rytuału – teatr jako medium może stać się środkiem wyrazu w rytuale, ale już nie w odwrotnym kierunku – rytuał nie może nigdy wejść w obręb przedstawienia teatralnego. Stoi to w sprzeczności z faktami historycznymi, zaprzecza istnieniu teatru religijnego, dwudziestowiecznym rytualizacjom teatru, nade wszystko zaś artystycznym przejawom polskiego Projektu Kulturowego *Dziady*, o którym pisał Leszek Kolankiewicz, czy polskiego teatru przemiany, którym zajmował się Dariusz Kosiński.¹⁰ Zignorowanie potencjału rytuału jako medium ludzkiego, które w różnych kulturach służyć może różnym religiom i ideologiom jako instrument swego rodzaju przepisywania, tzn. kompleksowej reinterpretacji dokonywanej w imię nowej ideologii, nie wydaje się rozsądne. Wystarczy wspomnieć przepisanie obrzędów pogańskich, którego dokonał Kościół w średniowieczu, wpisując w stary kalendarz dawne przestrzenie sakralne i scenariusze obrzędowe nowe treści chrześcijańskie, w efekcie czego kultura europejskiego chrześcijaństwa aż roi się od performatywnych palimpsestów (np. pogańskie elementy chrześcijańskiego ślubu i wesela).

2. JAK GŁĘBOKO W (PRE)HISTORII NALEŻY SZUKAĆ TEATRU?

Drugą kwestią, która po lekturze książki Rozika domaga się dopowiedzenia, jest pytanie o czas, w którym teatr powstał. To jedno z kluczowych pytań także w antropologii (kulturowej czy antropologii teatru lub widowisk). Rozik wybiera stanowisko uniwersalistyczne. Uznaje teatr za formę ahistoryczną, znów w przeciwieństwie do rytuału:

Rytuały ze swej natury są historyczne: ustanawia się je, a po pewnym czasie znikają. W przeciwieństwie do tego teatr jest ahistoryczny, ponieważ jako medium trwa nawet wtedy, kiedy nie jest wykorzystywany.¹¹

Kwestionuje sensowność działań antropologów, którzy próbują ustalić ów mityczny punkt narodzin sztuki teatru („Korzeni teatru natomiast nie da się odnaleźć, ponieważ stanowią integralny składnik ludzkiej psychiki.”¹²). Zarazem jednak, traktując teatr jako emanację ludzkiej zdolności myślenia obrazami, podobnie jak

¹⁰ Zob. L. Kolankiewicz, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, Gdańsk 1999; D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.

¹¹ E. Rozik, op. cit., s. 75.

¹² Ibidem, s. 28.

antropologdy umiejscawia jego początki u zarania ludzkości, w obrębie paleolitycznej kultury człowieka jaskiniowego:

W kulturowo zakorzenionej wersji tego medium działanie odwzorowanych obrazów, pochodzących z umysłu (to znaczy działanie medium ikonicznego), odnajdziemy nie tylko w obszarze teatru, lecz także w dziecięcej grze wyobraźniowej i w rysunkach, w prehistorycznym tańcu mimetycznym, paleolitycznych malowidłach naskalnych i w płaskorzeźbach, a także w starożytnej tradycji opowiadania historii oraz w ukształtowanych i rozwiniętych formach różnych sztuk ikonicznych. Wszystkie te także zróżnicowane działania przetrwały dłużej niż formy kultu, których były oryginalną częścią.¹³

Także podobnie do antropologów Eli Rozik stara się stworzyć monolityczne i ekspansywne pojęcie „teatru”. W polskiej antropologii teatru lub widowisk widać to w kolonizującym zastosowaniu takich terminów jak „prototeatr” czy „metateatr”. Widać to dobrze chociażby w książkach Marty Steiner *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej* oraz Leszka Kolankiewicza *Dziadach. Teatrze Święta Zmarłych*. Marta Steiner precyzyjnie nazywa mechanizm myślenia obrazami interesujący Rozika:

Nasuwa się pytanie o czynniki decydujące o stałej bądź sporadycznej obecności prototeatru w określonych sferach życia oraz nieobecności w innych. Jak się wydaje, jest ona wszędzie tam, gdzie istnieje nieodparta potrzeba materializacji procesu odczuwania rzeczywistości przez człowieka (przede wszystkim w terapii i edukacji), czyli transmisji obrazów mentalnych na obiekty empirycznie postrzegalne. Prototeatr można zatem uznać za hipostazę „rzeczywistości myślanej”. Owa wizualizacja czy materializacja sił związanych z odczuwaniem świata przez człowieka realizuje się w pewnych powtarzalnych obrazach.¹⁴

Wyróżniona przez wrocławską badaczkę „hipostaza «rzeczywistości myślanej»” to ni mniej, ni więcej efekt Rozikowego myślenia obrazami. Pytanie jednak brzmi: czy nadawanie pantomimie pierwotnych myśliwych czy obrzędowi ku czci zmarłych etykiety „teatr”, nie jest nadużyciem?

Dotyczy to także bezsprzecznie błyskotliwej koncepcji Projektu Kulturowego Dziady zaproponowanej przez Leszka Kolankiewicza, który uznał, że obrzędy ku czci zmarłych, w tym wiosenne dziady ateńskie – Antesterie – i dziady białoruskie, o których pisał Adam Mickiewicz, stanowią najważniejsze źródło teatru. Szkopuł w tym, że używane przez Kolankiewicza określenia „teatr”, „prototeatr” i „metateatr święta zmarłych” sugerują nie tylko istnienie odrębnego paradygmatu teatralno-widowiskowego w Polsce (z czym akurat można się zgodzić, jeśli zajrzemy do *Teatrów polskich* Dariusza Kosińskiego, gdzie teza ta znalazła rozwinięcie właściwie w całym wywodzie), ale także wyższy niż w rzeczywistości poziom cywilizacyjnego zaawansowania średniowiecznych Słowian. Polemizuj-

¹³ Ibidem, s. 518.

¹⁴ M. Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s. 259.

jąc z przekonaniem Zbigniewa Raszewskiego o chrześcijańskich początkach teatru polskiego, Kolankiewicz dowodzi ni mniej, ni więcej, że Słowianie żyjący w puszczech, w drewnianych chatach i dość mało skomplikowanych grodach z ziemnymi obwałowaniami mieli już swój teatr. Z performatycznego punktu widzenia tę sytuację należałoby jednak zinterpretować nieco inaczej: Słowianie mieli teatr, a Polacy (którzy, jak pisze Kosiński, ją dziedziczą i rozwijają) bogatą kulturę performatywną, która jednak sama z siebie nie stworzyła teatru. Dopiero za sprawą Mickiewicza, Wyspiańskiego itd. (staro)polska kultura performatywna stała się atrakcyjną kopalnią wzorów dla teatru i tak powstała ta najbardziej wartościowa część polskiej tradycji teatralnej. Nie wcześniej jednak niż w XIX wieku.

Należy tu dodać, że odpowiedź Rozika, że nie ma sensu szukać korzeni teatru, gdyż zdolność myślenia obrazami, czyli *sui generis* świadomość teatralna stanowi istotną część składową ludzkiej świadomości, także pozostawia wiele do życzenia. Po pierwsze, w *Regule Nibelunga* Tomasza Kubikowskiego znajdziemy rozliczne dowody na performatywny, a nie teatralny, charakter świadomości człowieka. Nie miejsce tu na przywołanie błyskotliwych analiz Kubikowskiego na temat warstw ludzkiej świadomości, ich powiązania z obszarami w mózgu i systemie nerwowym człowieka, a także mechanizmów konstruowania rzeczywistości w mózgu. Najważniejsze jest przenikające jego wywód przekonanie, że świadomość nie jest ani substancją, ani sceną teatralną, na której pojawiają się jakieś „postaci”, lecz łańcuchem procesów performatywnych, z których wyłaniają się rzekomo stabilne przedmioty w rodzaju świata zewnętrznego i ludzkiego ja. Jeśli dodamy do tego *passus* ze *Źródeł teatru* Mirosława Kocura o neuronach lustrzanych¹⁵, które sprawiają, że człowiek, który tylko się przygląda, jest tak samo – w swoim mózgu – aktywny jak ten, który realnie działa, odkrywamy przecież nie fakt uniwersalności teatru w kulturach całego świata, lecz fakt uniwersalności performowania na różne sposoby, co otwiera, a nie zamyka konieczność pytania o czas powstania teatru.

Być może znaczącą podpowiedzią byłoby określenie cech świadomości teatralnej i warunków, w których teatr może się narodzić. Nie bez znaczenia wydaje się określenie definicji teatru, co na pierwszy rzut oka skazuje nas na mozolne dociekania. Wspomniane *Źródła teatru* Kocura stanowią właściwie radykalną dekonstrukcję dociekań antropologicznych na ten temat. Myślę zwłaszcza o jego analizie paleoperformansów, czyli próbie rekonstrukcji performansów ludzi z epoki paleolitu w jaskiniach pokrytych malowidłami naskalnymi, o typologii przestrzeni performatywnych (jaskinia, *templum*, *domus* i *theatron*). Pojęcie performansu – prawda, że nieostre, a ponadto także kolonizujące w jakimś sensie obszary kultur, które nie znały takich terminów – ma tę zaletę, że pozwala wycofać się z narzucania metafory teatralnej w kulturach, które do teatru z pewnością jeszcze nie dojrzały. Co nie znaczy, że ludzie wyposażeni w neurony lustrzane,

¹⁵ Zob. więcej na ten temat: M. Kocur, *Źródła teatru*, Wrocław 2013, s. 113–124.

a więc zdolność naśladowania i mentalnego przeżywania zachowań innych ludzi, nie tworzyli własnej bogatej sfery obrzędów i widowisk.

Jak zatem określić cechy świadomości teatralnej i warunki sprzyjające narodzinom teatru? To, co napiszę teraz, nie ma charakteru ostatecznych rozstrzygnięć, będzie raczej szkicem (nieostrym) warunków brzegowych:

1. Przyjmuję, że teatr rodzi się w każdej kulturze w określonych warunkach, ściślej: w swoistym otoczeniu performatywnym.

2. Tak jak Marta Steiner zakładam, że teatr nie powstał z jednego źródła, tylko z wielu (poligeniza) i stąd też bierze się jego polimorficzność.¹⁶

3. Teatr – podobnie jak inne performanse na żywo – cechuje czepliwość (Marta Steiner mówi o adhezyjności¹⁷), czyli zdolność łączenia się z innymi performansami.

4. Konsekwencją czepliwości performansów może być nieczystość form teatralnych. Jeśli odwołać się do terminów medioznawczych, chodzi o łączenie w ramach jednej formy teatralnej kilku różnych mediów, a co za tym idzie, np. kilku konwencji aktorskich czy performatywnych w sferze istnienia postaci.

5. W historii każdej kultury zdarzają się ślepe ścieżki, tzn. rozwój jakiejś formy performansu kulturowego z elementami, które kojarzymy dziś jako (proto)teatralne, nie musi prowadzić koniecznie do powstania w tej kulturze teatru. Pouczającym przykładem była dla mnie analiza kulturowych korzeni piłki nożnej.¹⁸ Wielu badaczy wskazuje na istnienie gier w piłkę kopaną w Mezoameryce, tyle że gry wysoko rozwiniętych kultur Środkowej Ameryki nie przyczyniły się nijak do rozwoju futbolu na świecie. W dzisiejszej piłce nożnej jedynym śladem tamtej kultury jest... kauczuk używany do produkcji gumy, z której powstaje „dusza” piłki, czyli balon w jej wnętrzu.

6. Teatr powstaje nie w kulturach pierwotnych, lecz – tak jak pisał Zbigniew Raszewski – w kulturach zaawansowanych w rozwoju („w historii wielkich cywilizacji teatr pojawia się stosunkowo rzadko i z reguły bardzo późno”).¹⁹

7. Lista istotnych oznak tego rozwoju nie jest jednoznacznie określona. Spróbujmy jednak ją sformułować:

a) rozwinięte rzemiosło, dzięki któremu staje się możliwe tworzenie środków ekspresji (kostiumów, masek, rekwizytów, miejsca prezentacji spektaklu – prowizorycznego lub stałego);

b) wyższa organizacja społeczna – taka, w której istnieje określona hierarchia społeczna i pewien poziom specjalizacji zawodowej. Mówiąc w skrócie: istnieje władza, która potrzebuje mediów (także teatru) i ta komunikacyjno-performatywna potrzeba stymuluje rozwój (najpierw ludzkich) środków przekazu;

¹⁶ M. Steiner, op. cit., s. 262.

¹⁷ Ibidem, s. 261.

¹⁸ Zob. A. Duda, *Sphairomachia, harpastum, football, czyli o kulturowych korzeniach piłki nożnej*. [w:] idem, *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń 2011.

¹⁹ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, list XVI, s. 69.

c) zaawansowana religia – nie poziom animizmu, szamanizmu, totemizmu, lecz religii politeistycznej z rozwiniętą mitologią, która dostarcza pretekstów do nieustannego świętowania; święto funkcjonuje jako medium-katalizator rozwoju form ekspresji obrzędowo-widowiskowej;

d) zaawansowana mediasfera – rozwinięte i ludne państwo wytwarza liczne zinstytucjonalizowane kanały komunikacji służące celom religijnym, politycznym, edukacyjnym, wojennym. Jest kwestią do dyskusji, czy teatr może powstać w kulturze czysto oralnej (w której istnieją wyłącznie media ludzkie), czy też dopiero w kulturze mieszanej oralno-piśmiennej. Wydaje się jednak, że trudno zignorować rolę pisma jako potężnego stymulatora przemian mentalnych i społecznych;

e) świadomość (meta)teatralna – nie wydaje się, aby teatr mógł powstać tam, gdzie dominuje świadomość pierwotna, plemienna, którą cechuje percepcja świata wszystkim zmysłami (multisensoryczna) oraz nieodróżnianie fikcji od sfery faktów. Idąc za Marshalllem McLuhanem i Erikiem Havelockiem należałoby wskazać, jak pismo zmienia świadomość i w jakiej mierze ta przemiana mentalna służy rozwojowi teatru.

Zasadnicza moja wątpliwość dotyczy bowiem tego, czy szaman, którego seans antropologowie gotowi są analizować w kategoriach zdarzenia prototeatralnego, jest świadomy teatralności swoich działań, czy też po prostu zanurza się w świecie duchów, umarłych i żywych, który stanowi jedność. Ten, kto żyje w kontinuum metafizycznym (jedność światów żywych i umarłych) i polisensorycznym (gdzie żaden ze zmysłów nie jest uprzywilejowany), nie odróżnia zmyślenia od rzeczywistości. W tym duchu zresztą analizuje Havelock w książce *The Greek Concept of Justice. From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato* świadomość Greków w czasach Homera: „Nie było oryginalnej greckiej podstawy do wyznaczenia tych różnic pomiędzy sagą, eposem, mitem i podaniem ludowym, które stały się częścią aparatu współczesnej krytyki literackiej”.²⁰

Dla człowieka zanurzonego w kulturze oralnej mit to rzeczywistość, której nie da się zweryfikować. Natomiast trening pisma przynosi kilka istotnych zmian mentalnych: rozrywa kontinuum doświadczenia zmysłowego, faworyzuje doświadczenie audiowizualne, czyli zmysły wzroku i słuchu. Dystansuje do świata, a więc pozwala na krytycyzm wobec rzeczywistości (przypomnijmy sobie słowa niezadowolonego Platona z tego, co o bogach piszą Homer i Hezjod).

Nie bez znaczenia jest także zyskanie świadomości (z tego odkrycia skorzystali sofiści greccy), że istnieje rzeczywistość językowa, którą można manipulować i szermując słowami, osiągać swoje cele w świecie. Od uzyskania

²⁰ E. Havelock, *The Greek Concept of Justice. From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*, Cambridge, Mass. and London 1978, s. 46: „There was no original Greek basis for drawing those distinctions between saga, epic, myth, and folk tale which have become part of the apparatus of modern literate criticism”. Przekłady cytatów, o ile nie zaznaczono inaczej – A. D.

świadomości performatywnej mocy języka już tylko krok do pełnej refleksji nad siłą oddziaływania wszelakich performansów kulturowych: co daje performans sportowy wojownikowi, udział w chorei młodzieńcowi aspirującemu do miana obywatela polis, jak psują obyczaje ateńskie Eurypides, sofisci i Sokrates, nad czym niejedną raz rozwodzi się Arystofanes. Pismo prowadzi do narodzin świata inteligibilnego istniejącego w oderwaniu od bieżącego, zmysłowego świata. Jednym z warunków sine qua non narodzin teatru jest powstanie świadomości (meta)teatralnej, tego unikalnego stanu świadomości, że to, co czynimy w świecie, ma charakter przedstawienia, i że to, co czynimy na scenie, także ma charakter spektaklu. Nie chodzi o samą świadomość występowania przed jakąś widownią, bo to cecha wszystkich performerów, lecz o świadomość kreowania i jednocześnie fikcyjności czy iluzyjności tego aktu kreacji. Wydaje się, że nie ma aktora bez tego rodzaju świadomości. Nie jest chyba przypadkiem wysyp metateatralnych komentarzy w komedii staroattyckiej Arystofanesa i średniowiecznych „metaszukach”, o których pisze interesująco Kocur w książce *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*.²¹ Teatru będziemy zatem szukać nade wszystko tam, gdzie istnieje świadomość (meta)teatralna i warunki dla jej rozwoju.

3. CZY TEATR WYWODZI SIĘ Z RYTUAŁU, TZN. CZY POWINNIŚMY SZUKAĆ KORZENI AKTORSTWA W EKSTAZIE?

Autor *Korzeni teatru* wprowadza ostre rozróżnienie między teatrem a rytuałem, odwołując się do pojęcia gry aktorskiej:

Pojęcie „gry aktorskiej”, które powinniśmy rozciągnąć na wszystkie przedmioty znajdujące się na scenie, okazało się najlepszym narzędziem przy rozróżnianiu teatru i innych obrazowych mediów komunikacji od wszelkich innych działań, czyli rytuału, innych dziedzin sztuki, a nawet rzeczywistych zachowań. W szczególności stosuje się to do jego definicji formułowanej za pomocą takich pojęć, jak obrazowe budowanie znaczenia, ikoniczne odwzorowanie i odchyłona referencja.²²

Konsekwencją tego sposobu myślenia jest odrzucenie możliwości zaistnienia w teatrze aktorstwa ekstatycznego. Ekstaza (np. szamańska) ma bowiem zdaniem Rozika charakter autoreferencyjny, nie prowadzi zatem do powstania iluzyjnego świata przedstawionego:

²¹ M. Kocur, *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław 2012, zob. szczególnie obszerną analizę *Mankynde*, s. 139 i n.

²² E. Rozik, op. cit., s. 509.

Ekstaza (stanowiąca jeden ze środków wyrazu w rytuale) pozostaje ze swej natury indeksalna i autoreferencyjna, natomiast gra aktorska jest ikoniczna i oparta na odchylonej referencji.²³

Z tego stanowiska wynika, po pierwsze, że możliwy jest jakoby tylko czysty teatr iluzji, co stoi w sprzeczności z różnorodnością historycznych konwencji aktorskich, które mogły być bardziej ekstatyczne lub zdystansowane (od Grotowskiego przez Stanisławskiego po Diderota i Brechta), o różnym stopniu autoreferencyjności, różnych proporcjach między elementami iluzyjnymi i performatywnymi. Po drugie, o czym przekonałem się, badając korzenie piłki nożnej, zdarza się, że zjawiska dobrze nam znane i wykrystalizowane (w tamtym wypadku kopanie piłki „wyłącznie” za pomocą nogi) rodzą się ze zjawisk „zmieszanych”, „zmaczonych” i w żaden sposób niepodobnych do współczesnych (przemieszczanie piłki pieszo i konno, za pomocą nóg i kijów, a zwłaszcza rąk).

Z tego właśnie powodu, a także z powodów historycznych, nie sposób wykluczyć, że aktorstwo iluzji (ikoniczne i oparte na odchylonej referencji) zrodziło się z doświadczenia obrzędowej ekstazy, które tak sugestywnie opisuje Kolankiewicz na przykładzie dionizyzmu, w którego obrzędach bóg zstępuje między tańczących. W *Dziadach. Teatrze Święta Zmarłych* mamy aż nadto dowodów na rozpowszechnienie ekstazy w kulturze greckiej. Wraz z choreą doświadczenie transu wchodzi wszakże do ateńskiego teatru i zajmuje w nim centralne miejsce na orcestrze. Zarazem jednak Kolankiewicz dość gładko formułuje tezę o przejściu od obrzędowego *enthusiasmos* (ewidentnie obecnego w doświadczeniu greckich aktorów-tancerzy i w tragedii, i w komedii) do bliższego nam „zdystansowanego” aktorstwa – *hypokrisis*. Nie wiemy jednak, jaką drogą to się stało. Kiedy powtórzenie obrzędowego wzorca na serio (zdarzenie w obiektywnie istniejącym według wierzących w Dionizosa świecie) przemieniło się w powtórzenie nie na serio, z poślizgiem, tzn. z utratą mocy performatywnej i odchyleniem referencji w kierunku (fikcyjnego – podkreślmy to) świata przedstawionego?

Dodam od razu, że dualizm: powtórzenie na serio – powtórzenie z poślizgiem, nie oddaje całej palety możliwości zachowań performatywnych. Weźmy przykład performansu wojennego greckiego wojownika. Na wojnie chodzi o maksymalizację skutecznych (czytaj: zabójczych dla przeciwnika) działań z zastosowaniem technologii zabijania (ostra broń, tarcza, elementy zbroi, rydwan). W czasie wojskowego treningu powtórzenia mają charakter równie intensywny, a jednak w starciu towarzyszy broni trzeba unikać obrażeń. Obejdzie się bez zranień w niektórych konkurencjach agonu atletycznego, np. w biegu w zbroi, ale już nie w zapasach, boksie czy tym bardziej brutalnym pankrationie. Mimo że powtórzenia mają charakter ludyczny, to zarazem w dużej mierze zachowują pełną moc performatywną (ryzyko śmierci). Idąc dalej dochodzimy do tańca z bronią – słynnej pyrrichy, która wygląda na czysto ludyczną sekwencję działań, ale przecież i tutaj

²³ Ibidem.

zachowania tańczących stanowią rodzaj wartościowego przygotowania do potencjalnej walki na wojnie. Jeszcze dalej znaleźlibyśmy zapewne „podwórkową” zabawę dzieci z kijkami zamiast prawdziwej broni.

Piszę o tym przykładzie wojenno-sportowym z jeszcze jednego powodu. Otóż – jak to było już widać w odwołaniu do *Źródeł teatru* Kocura – warto myśleć o teatrze greckim przez pryzmat pojęcia przestrzeni performatywnej, a nie od razu stricte teatralnej przestrzeni iluzji, która powstała w nowożytnej Europie (włoska scena pudełkowa). Wtedy bowiem okaże się, że i w starożytności, i potem w średniowieczu (o czym później) nie ma miejsca na czysty teatr. Istnieje raczej sztuka (*techné*) zmieszana z różnych sztuk (tzn. performatywnych umiejętności). Rozik znajduje się zresztą na tropie tej konstatacji, kiedy wylicza przejawy myślenia obrazowego:

Stawiam tezę, że korzeni teatru należy szukać w śladach wrodzonego myślenia obrazowego. Dowody na jego istnienie są obecne w wielu wytworach wyobraźni: w snach, marzeniach na jawie, grze wyobraźniowej, dziecięcych rysunkach, naśladowaniu, przedrzeźnianiu (karykaturze, parodii), opowiadaniu historii (w formie ustnej prezentacji) i w działalności mitotwórczej. Nie zamierzam udowadniać, że jakakolwiek z tych czynności doprowadziła do powstania teatru. Chcę jedynie powiedzieć, że wszystkie one mają te same korzenie.²⁴

Wymienione formy „myślenia obrazowego” (a właściwie obrazowania ucieleśnionego, performatywnej praktyki pokazywania obrazów „na sobie” czy „w sobie” jakimś widzom) ukazują całą paletę możliwych nieekstatycznych przedstawień innego człowieka: przyjęcie nowej tożsamości w czasie gry (nie jest to aktorstwo, lecz rodzaj sztuki performera polegającej na wypełnianiu roli ludomotorycznej – Czarownika, Tego, który goni, Strażnika czy Bramkarza), przyjęcie czyjejś tożsamości poprzez naśladowanie zachowań, zwykle prześmiewcze (parodia konkretnej osoby lub profesji), epickie przedstawienie jakiejś osoby (lub wielu osób), w którym tożsamość opowiadającego zazwyczaj nie znika (lub znika na krótko) pod tożsamością postaci (de facto rodzaj gry z dystansem). J. Michael Walton pisał o praktyce rapsodów i bardów, że dawny opowiadacz wciela się owszem w postać, ale

pozostaje wciąż rozpoznawalny dla swojej widowni jako narrator we własnej osobie. Nie podejmuje on żadnych prób ukrycia swojej prawdziwej tożsamości ani też nie stara się przejmować natury osoby naśladowanej.²⁵

Już to dalekie od kompletności wyliczenie pokazuje, jak mylnie jest ciągle używanie monolitycznego określenia „(czysty) teatr” czy „(czyste) aktorstwo”. Korzeni teatru należy więc szukać nie tylko w rytuale, ale w całym środowisku performatywnym w danej kulturze, a korzeni aktorstwa nie tylko w ekstazie (choć tam także), ale w całym zbiorowisku performerów, którzy dają występy publiczne, przyjmując w jakimś stopniu (może nawet niewielkim i niewprawnie) inną tożsamość.

²⁴ Ibidem, s. 29.

²⁵ J. M. Walton, *Greek Theatre Practice*, Westport 1980, s. 51, cyt. za: E. Rozik, op. cit., s. 252.

4. JAK POWSTAŁO ZSZYWANE MEDIUM TEATRU?

Mój pogląd na proces powstania zszywanego medium teatru przedstawiłem już w innym miejscu.²⁶ Tu zatem skupię się tylko na elementach najważniejszych, bez egzemplifikacji z komedii Arystofanesa. Pisałem o narodzinach teatru w starożytnej Grecji, tu dodam także część poświęconą teatrowi średniowiecznemu, która wzmocni, jak mi się zdaje, moją argumentację, pokazując pewne powtarzalne mechanizmy, aczkolwiek wciąż bez pretensji do uniwersalności.

a. Środowisko performatywne i kompleks performansów

Kultura starożytnych Aten należy do rozwiniętych kultur performatywnych, nie ma więc kłopotu z wyliczeniem praktyk performatywnych, w tym mediów ludzkich. Do mediów ludzkich w starożytnych Atenach można zaliczyć, odwołując się do rozważań niemieckiego medioznawcy Wernera Faulsticha²⁷, następujące media pierwszego stopnia:

1. święto – w interpretacji performatycznej rodzaj kompleksu performansów;
2. taniec – ściślej w odniesieniu do Grecji: trójjedyna chorea;
3. list – chodzi oczywiście o posłańca, który niesie w swojej pamięci komunikat w formie oralnej. Szczególną figurą performera, który dostarcza wiadomości, rozkazy i ogłasza prawa, jest herold;
4. kapłan, lekarz, wróżka, prorok itd. – chodzi o wszelkie wyspecjalizowane role kapłańskie;
5. nauczyciel – jako strażnik (*gate-keeper*) dający dostęp do prawdziwej wiedzy, taki jak Sokrates, sofisci czy pitagorejczycy;
6. aoid/rapsoj – śpiewak przechowujący w swojej pamięci skarby oratury, z których spora część ma charakter religijnego performatywu („Werbalne krystalizacje pierwotnej kultury oralnej – zaklęcie, baśń, mit, pieśń – nie są żadną literaturą, są oraturą. I pewna łacińsko-polska dwuznaczność tego terminu, kojarząca się z zarówno z ustnością, jak i modlitwą, jest tu całkiem właściwa”²⁸) lub ustnej encyklopedii (tak jak epos – magazyn „wiedzy plemiennej – mitycznej i technicznej, symbolicznej i praktycznej, metafizycznej i społecznej”²⁹).

²⁶ A. Duda, *Performerzy i media ludzkie a teatr w starożytnej Grecji*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał i W. Świątkowska, Kraków 2013.

²⁷ Zob. W. Faulstich, *Das Medium als Kult von den Anfängen bis zur Spätantike (8. Jahrhundert)*, Göttingen 1997.

²⁸ A. Mencwel, *Antropologia słowa i historia kultury*, [w:] idem, *Wyobrażenia antropologiczne*, Warszawa 2006, s. 82–83.

²⁹ Ibidem, s. 84.

Nie jest to lista kompletna, gdyż w Grecji klasycznej pojawiają się bardziej złożone całości o charakterze kompleksu performansów takich jak wspomniane wyżej święto. Pojęcie kompleksu performansów pochodzi z książki Josepha Roacha *The Cities of the Dead*. Otóż kompleks performansów, u Roacha nazywany metaforycznie wirum zachowań („vortex of behaviour”), to uporządkowane na swój sposób nagromadzenie performansów kulturowych różnego rodzaju, które przyciąga szerokie rzesze artystów, uczestników i obserwatorów i pełni ważne funkcje kulturowe. Jak pisze Roach:

Wir jest rodzajem wywołanego w przestrzeni karnawału, centrum kulturowej inwencji dokonywanej za pomocą powtarzania/zachowania zachowań. Magnetyczne siły handlu i przyjemności zasysają w wir zachowań zarówno tych, którzy chcą, jak i tych, którzy nie chcą. Chociaż tego rodzaju strefa lub dzielnica zdaje się wytwarzać miejsce transgresji dla zjawisk, które nie mogłyby się wydarzyć w inny sposób lub gdzie indziej, w rzeczywistości to, czego dostarcza wir, jest o wiele bardziej elementarne: dostarcza on miejsca, w którym codzienne praktyki i postawy mogą być legitymizowane, wydobyte na jaw, wzmocnione, celebrowane lub intensyfikowane. W rezultacie powstają, tak będę je nazywał, zdarzenia zagęszczone (*condensational events*). Najważniejszą cechą takich zdarzeń jest to, że wywierają na tyle silny wpływ na pamięć zbiorową, że są w stanie przetrwać transformację lub zmianę przestrzeni, w której po raz pierwszy rozkwitły.³⁰

W wypadku kompleksu performansów rzuca się w oczy fakt pełnienia funkcji środka przekazu (choć na pierwszy rzut oka wir zachowań ma charakter przyziemny – handlowo-rozrywkowy), a także efekt konwergencji wywołany nagromadzeniem wielu mediów ludzkich. Ten efekt konwergencji to klucz do zrozumienia cudu greckiego, czyli narodzin teatru w obrębie kultury śródziemnomorskiej.

Zanim przejdę do kolejnego punktu, chciałbym tylko pokrótce wspomnieć o innych niż święto (Panatenaje, Wielkie Dionizje, Antesterie) kompleksach performansów ważnych dla Ateńczyków. W ramach świąt mogły się odbywać bowiem igrzyska (agon nie tylko sportowy) lokalne lub panhelleńskie, istotny czynnik kształtujący grecką tożsamość i sferę wyznawanych wartości. Drugi kompleks performansów, wręcz modelowy z punktu widzenia definicji Roacha, to sympozjon: arystokratyczne medium służące transmisji wartości społecznych i wojskowych. Sympozja tworzyły w szczycie rozwoju panhelleńską sieć („pan-Hellenic network” według określenia Kennetha S. Rothwella³¹), która z punktu widzenia narodzin teatru stanowiła także centrum inwencji w sferze rozrywek performatywnych. Obok siebie w jednej przestrzeni pojawiały się performanse na serio (religijne: modlitwy, libacja, czyli ofiara płynna, przysięgi mające zapewnić przychyłność bogów) i ludyczne (tancerki, agon deklamacji i popisów oratorskich, scenki komiczne). Trzeba także już w tym momencie podkreślić, że w świecie greckim istniały – przed tragedią i komedią klasycznych Aten – jakieś

³⁰ J. Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York 1996, s. 28.

³¹ K. S. Rothwell jr., *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy*, Cambridge 2007, s. 13.

formy aktorstwa, tyle że w warunkach lokalnych te praktyki ludyczne funkcjonowały raczej na marginesie kultury performatywnej, będąc mieszanką elementów obrzędowych, tanecznych i teatralnych. Myślę o korynckich tancerzach z wypchanymi brzuchami, o których Kocur pisze:

Nakładanie karykaturalnego kostiumu, przynajmniej w Koryncie, pełniło zapewne funkcje transformujące. Człowiek ze sterzącym zadkiem i brzuchem przemieniał się w „dzikusa”, antyideal greckiego mężczyzny.³²

Warto wspomnieć również o spartańskich *deikeliktai*, imitatorach w maskach odgrywających złodziei zepsutego mięsa. Wchodzili oni w skład niezliczonych solowych performerów wszelakiej maści ubarwiających helleńskie kultury performatywne, zanim powstał teatr jako medium religijno-państwowe.

b. Czynniki stymulujące konwergencję mediów ludzkich w starożytnych Atenach

Rozsiani w świecie helleńskim solowi performerzy, których profesja polegała na wcielaniu się w postać, nie stworzyli silnego instytucjonalnie medium teatru. Dopiero starożytni Ateńczycy, którzy z tego punktu widzenia nie byli wynalazcami teatru, uczynili z niego medium religijno-państwowe, dokonując połączenia, „zszycia” kilku mediów ludzkich. To zszywanie mediów ludzkich, w analogii do zszywania pieśni przez rapsodów, dokonało się pod wpływem kilku czynników. Nie będę pisał o nich obszernie, bo są to dobrze znane kwestie. Zasadniczym atraktorem, który przyciągał wszelkiego rodzaju performerów, było święto religijno-państwowe (np. Wielkie Dionizje) jako kompleks performansów. Poza naturalną chęcią wystawienia się na pokaz, autoprezentacji siły polis, w ramach której pojawia się komponenta rozrywkowa, działały także – jak w każdym vortex of behavior – atrakcyjne siły ekonomiczne. Choregowie sypali groszem na przygotowanie chórów, ważny był także moment, w którym to największe święto się odbywało:

Dionizje Miejskie przypadały na początek wiosny, kiedy po burzliwych miesiącach zimowych można było już rozpocząć żeglownię. W tym czasie członkowie Związku Ateńskiego przysyłali swoje coroczne, obowiązkowe daniny, a miasto zrzęcznie wykorzystywało okoliczność święta do narodowej autoprezentacji. Święteczne zgromadzenie w amfiteatrze, które jednocześnie funkcjonowało jako zgromadzenie ludowe, w którego środku znajdowali się jeszcze liczni cudzoziemcy, tworzyło imponujące kulisy dla kilku aktów państwowych o w pełni światowym charakterze. Tak więc w imieniu suwerennego narodu honorowano wieńcami zasłużonych obywateli, a synowie poległych, którzy osiągnęli dorosłość, otrzymywali broń i byli przy tej okazji przedstawiani zgromadzonemu ludowi. Więcej – Isokratesowi zawdzięczamy znaczącą notatkę, że coroczne nadwyżki

³² M. Kocur, op. cit., s. 381.

w przychodach polis, podzielone na talenty, były prezentowane na orkestrze w koszach, czego nie można uznać za działanie taktowne wobec obecnych tam współobywateli. Takie wystawienie na pokaz bogactwa i pełni władzy niejako w obecności bóstwa nosiło znamię wysoce politycznej demonstracji.³³

Kolejny czynnik, stanowiący jedną z tajemnic sukcesu kultury greckiej, to agon, permanentne nastawienie na rywalizację – na wojnie i w szkole, w sądzie i sporcie, a także poezji, religii i teatrze. Agon w kulturze Greków odgrywa rolę stymulatora innowacji społeczno-kulturowych, wirusa w ciężącej ku konserwatywnej prezerwacji kulturze oralnej. W sferze obrzędowo-widowskiej jednym z owoców agonu była improwizacja. To właśnie wymienione wyżej czynniki sprawiły, że doszło w kulturze Aten do konwergencji kilku mediów ludzkich, w efekcie czego powstał teatr.

c. Media wchodzące w skład teatru ateńskiego

Za Wernerem Faulstichem można stwierdzić, że teatr powstał z połączenia trzech mediów: śpiewaka oraz wywodzących się z kultu Dionizosa obrzędu ofiarnego i tańca³⁴ (niemiecki medioznawca uznaje taniec za archaiczne, pierwsze medium ludzkie w historii kultury³⁵, w kulturze greckiej przybrało ono dojrzałą postać trójjedyniej chorei). Teatr nie jest zatem czystym środkiem przekazu, lecz medium „zszywanym”, jednym najstarszych przykładów konwergencji, czyli wzmocnienia siły oddziaływania pojedynczych mediów w efekcie ich połączenia. Siłę oddziaływania temu teatrowi zapewniało ponadto funkcjonowanie w ramach święta jako kompleksu performansów, a także wciąż obecny – atrakcyjny i dla twórców (nagrody) i dla widzów (dodatkowe emocje) sportowy w swej istocie element agonu mający też najpewniej proveniencję wojenną. Rywalizację wojowników widzimy w rozbudowanej wersji igrzysk już w *Iliadzie* Homera. Zawo-

³³ H. D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1984, s. 18: „Die städtischen Dionysien fielen auf den Frühjahrsbeginn, wenn die Seefahrt nach den stürmischen Wintermonaten wieder eröffnet wurde. Um diese Zeit sandten die Bündnispartner Athens ihre alljährlich zu entrichtenden Abgaben, und die Stadt nützte die Gelegenheit des Festes geschickt zu nationaler Selbstdarstellung. Die Festversammlung im Theater, die gleichzeitig als Volksversammlung fungierte und in deren Mitte sich gerade jetzt zahlreiche vornehme Fremde befanden, bildete eine eindrucksvolle Kulisse für einige Staatsakte von durchaus weltlichen Charakter. So wurden in Namen des souveränen Volkes verdiente Männer mit einem Kranz ausgezeichnet, und die Söhne gefallener Bürger erhielten, wenn sie des Erwachsenenalter erreichten, eine Waffenrüstung verliehen und wurden bei dieser Gelegenheit dem versammelten Volk vorgestellt. Mehr noch – wir verdanken Isokrates die bemerkenswerte Notiz, dass man die jährlichen Überschüsse aus den staatlichen Einnahmen, körperweise aufgeteilt in Talente in der Orchestra vorzeigte, was nicht gerade als ein Akt von Fingerspitzengefühl gegenüber den anwesenden Bundesgenossen gelten kann. Solches Zurschaustellen von Reichtum und Machtfülle gleichsam unter den Augen der Gottheit trug einen eminent machtpolitischen Charakter“.

³⁴ Zob. W. Faulstich, *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700*, Göttingen 2006, s. 52.

³⁵ Ibidem, s. 44.

dy urządzone przez Achillesa nad zwłokami Patroklosa wchodzą w skład spektakularnego kompleksu performansów żałobnych. U tego samego Homera teatru właściwie nie ma. Mamy za to sceny tańca.

Bez wątpienia newralgiczny element kultury greckiej i kluczowe medium stanowi chorea. Na początku być może istniała monomedialna wersja teatru utożsamiona z choreą, o czym świadczy kształt tragedii Ajschylosa, którą Hans Thies Lehmann nazywa predramatyczną formą teatru³⁶, zdominowaną przez liryczne monologi chóru. O dominacji chorei świadczy także terminologia: poeta chcący wziąć udział w agonii „ubiegał się o chór” u archonta, a później „prowadził chór” w znaczeniu „wystawiał tragedię (komedię)”³⁷. Chór był medium spełniającym funkcje reprezentacyjne (jako głos wspólnoty), a także religijne (jako pośrednik w kontakcie z bogami). Najlepiej tę medialność chóru widać w fenomenie *theoria*, czyli obyczaju wysyłania chóru z darami i modlitwą do sanktuarium jakiegoś bóstwa. W ten sam sposób grecka wspólnota delegowała chór na wszelakie uroczystości lokalne.

Zarówno tragedia, jak i komedia zawdzięczają wiele chorei, zwłaszcza jednak obrzędowo-ekstacyjny charakter sporych partii przedstawienia. Obrzędowość ujawnia się w partiach chóralnych, które przyjmują kształt modlitwy, przysięgi, lamentu, tańca transowego, w czasie którego pomiędzy tańczącymi zstępuje bóg. Zgadza się z Kolankiewiczem, że ta ekstaza choreutów ma charakter realnego, a nie naśladowanego, doświadczenia obecności Dionizosa. Podzielam także pogląd Adolfa Bierla, kiedy pokazuje pieśni chóru w komedii starej jako działania rytualne („Zasadniczym celem komedii Arystofanesa pozostaje niezmiennie rytualne besztanie, wzywanie, prośby i modlitwy”³⁸), choć nieco przeocza epifanię, performatywną moc tańca, a także za daleko idzie w tezach o wyłącznie obrzędowych korzeniach komedii. Owszem, w przestrzeni miasta i na orchesterze chór jako medium wysyłał wciąż ku bogom performatywy (modlitewne prośby, błagania, dziękczynienia i przysięgi³⁹). Chorea oddziaływała za pomocą słów połączonych z performansem muzyczno-ruchowym: muzycy dawali popis swoich realnych umiejętności, partytura ruchowa tancerzy wносиła do występu element cielesno-energetyczny, a także metafizyczny – bogowie stawali się obecni tu i teraz.

³⁶ H. Th. Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, s. 46.

³⁷ Zob. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 61; R. R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 124.

³⁸ A. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München–Leipzig 2001, s. 114.

³⁹ Bardzo ciekawa wydaje się książka Judith Fletcher *Performing Oaths in Classical Greek Drama* (Cambridge University Press 2012) poświęcona analizie kulturowej roli przysięg w starożytnej Grecji. Jednak mimo zapowiedzi autorki, że jej „project in this book is to reconstruct what the oaths of drama would mean to the members of an audience in the theater of Dionysus” (s. 2), uwaga autorki koncentruje się na znaczeniu przysięg w świecie przedstawionym greckich dramatów, a nie na próbie odpowiedzi na pytanie, które z przysięg wypowiedzianych np. w komediach Arystofanesa mają pełną moc performatywną, tzn. stanowią akty realnego działania religijnego. Zob. także tom zbiorowy *Horkos. The Oath in Greek Society*, ed. A. Sommerstein, J. Fletcher, Bristol 2010.

Jednak obok tych elementów autoreferencyjnych pojawiały się także sceny teatralne z odchylną referencją, jak powiedziałaby Rozik. Szczególnie w komedii staroattyckiej, którą można postrzegać w całości jako obrzędową formę zaklania pokoju (modlitwy o pokój), odbywa się nieustanny ruch pomiędzy obrzędem a teatrem. Pisałem o tym szerzej w innym miejscu⁴⁰, analizując przykłady z komedii Arystofanesa. Tu zatem przedstawię tę kwestię w skrócie, ale też z odwołaniami do innych lektur. Oto na przykład w *Żabach* pojawia się bóg Dionizos w dwóch wcieleniach: Iakchosa w pieśni i tańcu mistów, numinotycznego bóstwa, które wciela się w tańczących, oraz dramatis personae śmiesznego, tchórzliwego przebierańca. Skąd się mogła wziąć taka figura i jej odważny odtwórca – aktor, to pytanie nurtujące badaczy od dawna. Nie sposób wykluczyć, że aktor (*hypokrites*) wyłonił się po prostu z chóru, ale moim zdaniem, nawet jeśli tak było, ta ewolucja wymagała wsparcia w postaci licznych wzorców solowego performansu polegającego na reprezentowaniu Innego.

Widowisko chóralne w ramach święta miało moc zasysania zarówno wzorów performansu ludycznego, jak i samych jego wykonawców. Dzisiaj łatwiej nam wskazać w zachowanych tekstach ślady tego pierwszego procederu. Na przykład Lehmann, analizując obszernie gatunek tragiczny jako formę predramatyczną, pokazuje, jak długo tragedia nie miała rozpoznawalnych dla nas cech formy dramatycznej. Brak było w niej dialogu, nawet wtedy, kiedy pojawił się drugi aktor. Deuteragonista nie został bowiem wprowadzony po to, by toczyć rozmowę z protagonistą, ale jako posłaniec. Schadewaldt określa z tego powodu posłańca jako „prarolę tragedii”⁴¹, a chciałoby się od razu dopowiedzieć, że posłańcy i heroldowie byli niezwykle ważnymi mediami ludzkimi w greckiej kulturze (jako media władzy wykonawczej i sądowniczej – władca bez herolda to nie władca, performatywem herolda ustanawia zwycięzców i przegranych, wywyższonych i poddanych ostracyzmowi, a także zmienia wysokość podatków).

Takich solowych performerów, którzy posiedli umiejętność manipulowania słowem i własnym ciałem, było w starożytnych Atenach mnóstwo: w domenie oratury aoidowie, rapsodzi i solowi śpiewacy liryczni, którzy nieśli dorobek pamięci zbiorowej społeczeństwa, w sferze społeczno-politycznej: wspomniani posłańcy i heroldowie, mówcy, sofisci (płatni nauczyciele), sykofanci (donosiciele), w sferze religijnej: kapłani, wróżbici, lekarze-uzdrowiciele, w sferze wojenno-sportowej; atleci (sport grecki był arystokratyczny i skrajnie indywidualistyczny). W *Żabach* Ajschylos oskarża Eurypidesa o sprowadzenie Ateńczyków na złą drogę, miasto:

Gryzipiórków różnych jest pełne,
I błaznów i świętokradców,
Co zwodzą lud łatwowierny,

⁴⁰ A. Duda, *Performerzy i media ludzkie a teatr w starożytnej Grecji*, op. cit.

⁴¹ H. Th. Lehmann, op. cit., s. 45.

Pochodni już nikt nie uniesie,
Bo ćwiczeń i siły im brak.⁴²

Jeśli więc mielibyśmy gdzieś szukać matecznika aktorstwa, to właśnie z jednej strony w sferze ludycznego użycia słowa i z drugiej strony ludycznego użycia ciała w tańcu, pantomimie itd. To właśnie poeci, sofiści, opowiadacze przyczynili się do rozpowszechnienia użycia języka w funkcji poetyckiej, do przemiany performatywów w pozbawione mocy performatywnej quasi-sądy (wyjęte spod władzy testu dwojakiego rodzaju: „prawdziwe-fałszywe” i „fortunne-niefortunne”). Za ich sprawą szerzyła się w kulturze greckiej fikcja zwodząca „lud łatwowierny”, a także zdolność zagrania fikcyjnej postaci dramatu bez utożsamiania się z nią w obrzędowym *enthusiasmos*. Wydaje się, że takie akcentowanie nieidentyczności wykonawcy i postaci z elementem opisu było możliwe właśnie w żywiole komicznym, w tej części oratory, w której królował śmiech (poezja jambiczna, fallika), w maskaradzie, której uczestnicy „przebrani za demony dionizyjskie”⁴³ parodiowali autentyczny trans kobiet-bachantek.⁴⁴

Jeśli więc gdzieś szukać teatru, to nie w głębi jaskiniowej prehistorii, lecz w rozwiniętej kulturze Greków, w której zderza się tradycyjna domena komunikacji oralnej z niespiesznie, acz znacząco zmieniającą świat, kulturą pisma. Spójrzmy bowiem, jakimi kompetencjami musi dysponować aktor Arystofanesa „naładowany” literackim dowcipem, aluzjami do tragedii, komedii, pieśni, tańców, znanych wszystkim modlitw. Cytujący seriami fragmenty tragedii Ajschylosa i Eurypidesa w *Żabach*, a tego drugiego w *Thesmoforiach*. Wyposażony w dar imitowania i parodiowania ludzi z krwi i kości (polityków i wojowników, np. Kleona czy Lamacha, tragediopisarzy – Ajschylosa, Eurypidesa, Agathona) i bogów (Dionizosa, Hermes). Parodiujący sposób mówienia i zachowania performerów z otaczającego go świata (heroldów, posłów, mówców, sykofantów i sędziów, poetów i tragiców⁴⁵) i całe performanse (obrzędy ofiarne, procesy sądowe, sympozja). W *Thesmoforiach* arystofanejski aktor urządza jeden wielki teatr kpin z Agathona-tragediopisarza, przebranego za kobietę, wyglądającego jak „kurwa Kyrena”⁴⁶, grającego na kitarze i śpiewającego na przemian męskim i kobiecym

⁴² Arystofanes, *Żaby*, [w:] idem, *Komedie*, Warszawa 2001, tom I, przekł. J. Ławińska-Tyszkowska, ww. 1084–1088. Wszystkie kolejne cytaty z Arystofanesa według tego wydania.

⁴³ L. Kolankiewicz, op. cit., s. 47.

⁴⁴ Platon pisze w *Prawach* o tym dionizyjskim fenomenie dość obcesowo: „Otóż jest to taniec bachantek i tych tam, co za nimi idą, a nazywają się Nimfami, Panami, Sylenami i Satyrami, jak się to mówi – dość, że udają pijanych i dokonują jakichś tam oczyszczeń i święceń”. Platon, *Prawa*, [w:] idem, *Państwo. Prawa*, przekł. W. Witwicki, Kęty 2001, fragm. 815C.

⁴⁵ Z mediów ludzkich do wynajęcia podkpiwa Arystofanes w *Ptakach*: z Poety, który chwali Chmurokulęczyn w pieśniach, hymnach dziewczęcych, odach „jak Simonides” (*Ptaki*, w. 919), dostaje chiton w prezencie; z Kinesjasa, autora dytyrambów, pobitego przez Pejsthetajrosa („Tak się nie robi z poetą kolistym! / O mnie się biją wszystkie greckie gminy”, ibidem, w. 1403–1404), podobnie jak zawodowy (do)nosiciel performatywów Sykofanta.

⁴⁶ Arystofanes, *Thesmoforie*, w. 98.

głosem. Podobnie czyni z Eurypidesem: w *Żabach* Ajschylos obśmiewa jego teksty, muzykę, pieśni chóralne i solowe, m.in. metodą „flakonika”, w *Acharnejczykach* Dikajopolis wykpiwa kostiumy i rekwizyty z inscenizacji tragedii Eurypidesa (łachmany, czapkę, kij żebraka, koszyczek, kubek, dzbanek, suche liście i... majeranek „po mamusi”).

Wszystkie te formy naśladowania, parodii, karykatury, naśladowanie ptasich głosów pozwalają widzieć w aktorze komedii staroattyckiej performera o wielu twarzach: śpiewaka, tancerza, recytatora, parodystę, wchodzącego na niebezpieczny teren pamfletu politycznego czy świętokradztwa (kpiny z wyroczni w *Rycerzach*), a zarazem skłonnego do scenicznych popisów. Performer ten reprezentuje żywioł wyzwalającego z wszelkich ograniczeń śmiechu, który przenosi odbiorcę w domenę iluzji. Odważnie staje naprzeciw chóru, wykonawcy tańczonej modlitwy, strażnika religijnej powagi. To zresztą typowe zjawisko dla kultury greckiej: aktywność ludyczna (ucztowanie, rywalizacja sportowa, widowiska) rozkwitająca pod parasolem religii. Moim zdaniem, nowoczesne aktorstwo (hypokrysis) rodzi się właśnie w dziedzinie komedii, w każdym razie tam znajduje największe pole wolności, otwarte na innowacje i zmiany.

d. Teatr średniowieczny jako teatr bez aktorów

Na koniec chciałbym zapytać, czy przypadek grecki był odosobniony, czy też podobne mechanizmy działały także w czasie tzw. ponownych narodzin teatru w Europie w czasach chrześcijańskiego średniowiecza. Nie rozwinę tego tematu w pełni. Chciałbym jednak, odwołując się do książki Kocura *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, przekazać kilka spostrzeżeń. Rzecz wymaga bowiem z pewnością głębszych studiów. Podstawowy dylemat w odniesieniu do teatru średniowiecznego wiąże się z następującą alternatywą: czy teatr ten stanowi kontynuację teatru starożytnego Rzymu za sprawą wędrownych histrionów, którzy przetrwali jego upadek, czy też doszło do ponownych narodzin teatru, np. z liturgii. Jeśli przyjrzymy się bliżej temu problemowi, okaże się, że taka alternatywa jest nie do utrzymania, gdyż nie mamy do czynienia z jakimś uporządkowanym, systemowym procesem ewolucji od załazków teatru do jego dojrzałej postaci. W myśl przyjętej wyżej koncepcji narodzin teatru z wielu źródeł – religijnych i ludycznych praktyk performatywnych oraz roli, którą w tym procesie odgrywa jakiś kompleks performansów, nie da ułożyć logicznego łańcucha zdarzeń, ale można wskazać pewne siły i tendencje.

Kościół średniowieczny stanowił rodzaj atraktora przyciągającego różne formy zachowań performatywnych, w orbicie jego oddziaływania tworzył się gąszcz performansów, które dziś nie przenikają w obręb świątyni chrześcijańskiej. Jak pisze Kocur, kościół pełnił wiele pozareligijnych funkcji:

Parafianie szli do kościoła, aby słuchać mszy, wybierać urzędników, brać udział w sesjach sądu, zarówno eklezjastycznego, jak i świeckiego, ale też żeby spotkać znajomego, dobić interesu, znaleźć narzeczonego, po drodze kupić coś na targu, napić się piwa, potańczyć, zrobić próbę sztuki czy obejrzeć występy artystów.⁴⁷

I dalej mamy prezentację tego kościelnego „vortex of behavior”, w którym spod szlachetnej warstwy sakralnej przebijają przyziemne funkcje rozrywkowe i komercyjne:

W wiekach XV i XVI lokalne kościoły przemieniły się w centra zarządzające licznymi imprezami charytatywnymi: festynami, świętami i widowiskami, których głównym celem była zbiórka pieniędzy. Rozrywka, zawsze powiązana z działalnością charytatywną i rytmem oficjalnych świąt, stała się jednym z pięciu głównych źródeł dochodów parafii – obok darów, wynajmowania mienia, sprzedaży produktów czy bezpośrednich zbiórek pieniędzy, zwykle na konkretne cele.⁴⁸

Zajmując się korzeniami piłki nożnej, ukazałem wiele przykładów gier w piłkę (la soule na terenie Francji czy różne formy „folk footballu” na Wyspach Brytyjskich) rozgrywanych wokół kościołów i w ich wnętrzu od średniowiecza. W odróżnieniu od starożytnych kompleksów performansów, kościół średniowieczny odnosił się do gier i widowisk ambiwalentnie: przyciągał je i odpychał, nieczym medialny „bramkarz” selekcionował według kryteriów racjonalnych i irracjonalnych uprzedzeń. Np. dla słynnego biskupa Chabhama świat widowisk – także teatru – nie miał charakteru przezroczystego wehikułu (jak sądzi Rozik): niektóre jego wcielenia (histrionów w maskach) były zupełnie nie do przyjęcia, inne (przyzwoitych bardów) pożyteczne.

W *Teatrze bez teatru* szczególnie ciekawy wydaje się przykład kościelnego festynu piwnego (*church ale*), a więc konstruowanego obok kościoła, poza ścisłą przestrzenią sakralną, rozrywkowo-komercyjnego kompleksu performansów. Aby zebrać fundusze na własne cele, parafie budują drewniane *church houses*, specjalne budynki, w których funkcjonuje mały browar, kuchnia, a także miejsce do tańczenia i urządzania przedstawień teatralnych.⁴⁹ Kocur najbardziej interesuje fakt tworzenia spektakli w przestrzeniach nieteatralnych (na ulicach, placach, łąkach) oraz w gotowych niejako przestrzeniach ludycznych (świątynny przykład obwałowanych kręgów ziemnych w Kornwalii zwanych po angielsku *game place*, a po kornwalijsku *plen an gwery*, które służyły pierwotnie do gry w hurling, lokalną odmianę *mob football* z gromadą graczy uderzających piłkę kijami).⁵⁰ To właśnie teatr bez gotowego budynku teatralnego aranżowany siłami wspólnot parafialnych.

⁴⁷ M. Kocur, *Teatr bez teatru*, op. cit., s. 61.

⁴⁸ Ibidem, s. 61.

⁴⁹ Zob. ibidem, s. 143–144.

⁵⁰ Ibidem, s. 84.

Dla mnie jednak bardziej interesujący jest ukazany przez Kocura teatr... bez aktorów, powstający dzięki „zszywaniu” różnych praktyk performatywnych, dzięki „pospolitemu ruszeniu” aktorów-amatorów i performerów-zawodowców. Mirosław Kocur ma bowiem rację pisząc:

Średniowieczni twórcy wykazywali zadziwiającą kreatywność w manipulowaniu publicznością, mistrzowsko przekraczali granice pomiędzy iluzją i rzeczywistością, fikcją i liturgią, teatrem i metateatrem.⁵¹

Osiągali oni ten efekt zmieszania „gatunków” performansu ludycznego i religijnego, angażując liczne media ludzkie swoich czasów (minstreli, histrionów, błaznów, medyków hochsztaplerów, wędrownych kaznodziejów), performerów-„sportowców” (zapaśników, szermierzy, łuczników, treserów zwierząt w szczuciu niedźwiedzi) oraz duchownych w ich funkcjach kościelnych. Wszyscy oni nie tylko stali się postaciami dramatu, ale także nieraz współtwórcami publicznego widowiska. W tyglu performerskim krystalizowała się sztuka aktorska.

W tekstach średniowiecznych przedstawień, które wnikliwie analizuje Kocur, wciąż powracają wzmianki o heroldach ze sztandarami (*vexillatores*), heroldach miejskich (*town criers*) i minstrelach z instrumentami, o zręcznym łuczniku i zapaśniku koniecznym w popularnych sztukach o Robin Hoodzie, bo tylko prawdziwy, sportowy pojedynek dostarcza odpowiednich emocji („Zawody Robina z rycerzem czy pojedynek z braciszkiem Tuckiem nie mogłyby być udawane, bo ich celem nie było budowanie iluzji, ale emocjonalne poruszenie widzów, które miało zaowocować hojnym datkiem dla parafii”⁵²), czasem także o wędrownym kaznodziei, którego kazanie inspiruje twórców ludowego teatru (zdarzało się zatrudnianie kaznodziejów przy pisaniu tekstów do przedstawień⁵³). Oczywiście, fikcja wciąż miesza się z rzeczywistością. W *Mankynde* roi się od bezpośrednich zwrotów do publiczności, nie ma granic między sceną i widownią, nie ma przestrzeni fikcyjnej, rzecz dzieje się tu i teraz, w *church house* aktorzy wołają karczmarza, wychodzą na podwórze, gdzie grają w *folk football*:

Aktorzy nie definiują charakteru swoich występów jako działania mimetycznego – aktor grający Miłosierdzie rozpoczyna performans tak, jakby rzeczywiście był wędrownym kaznodzieją i zamierzał wygłosić tradycyjne kazanie, inni aktorzy ingerują w spektakl pośród widzów.⁵⁴

⁵¹ Ibidem, s. 13.

⁵² Ibidem, s. 75.

⁵³ „Kazania braciszek wędrujących od wioski do wioski i przemawiających do wiernych w lokalnym narzeczu uznaje się dziś za jedno z głównych źródeł inspiracji teatru ludowego, komponowanego w języku lokalnym. Zachowały się też ślady udziału kaznodziejów w produkcji przedstawień teatralnych. W XV wieku w Exeter sztukę wystawili dominikanie. W roku 1423 «Ojciec Kaznodzieja» Thomas Bynham otrzymał zapłatę za „skomponowanie” zapowiedzi (banns) do sztuki wystawianej na Boże Ciało w Beverley.” (M. Kocur, *Teatr bez teatru*, op. cit., s. 145).

⁵⁴ Ibidem, 167.

Nie ma powodu sądzić, że fałszywy medyk w miraklu *Play of the Sacrament* czy w *Mankynde* to nie postać grana przez aktora⁵⁵, ale już Biskup dla wzmocnienia przejścia ze świata iluzji w sakralną realność procesji Bożego Ciała mógł być grany – jak przekonuje Kocur – przez prawdziwego kapłana.⁵⁶ Wystarczy zresztą wspólnie śpiewany hymn *Te Deum laudamus* w finale *Castle of Perseverance*, aby widowisko przemieniło się w liturgię. Taka jest siła modlitewnego performatywu. Uderzające jest natomiast to, że nie każdy w średniowiecznym teatrze może (umie) grać na instrumencie, popisywać się łucznictwem czy zręcznością zapaśnika, natomiast każdy może zostać aktorem – w tym zupełnie podstawowym sensie rzemiosła, a nie sztuki: wyuczyć się roli na pamięć, wystąpić w kostiumie, peruce i reprezentować na scenie jakąś postać. Kiedy jednak chodzi o wywołanie śmiechu, natychmiast pojawia się figura zawodowego komedianta czy błazna.

Jeśli więc nawet teatr starożytny (szczególnie mim) przetrwał w osobach minstrelów, tych mobilnych i przedsiębiorczych mediów ludzkich, rozrywkowych i wywrotowych, gotowych służyć władzy i z niej szydzić w nieprzystojnych piosenkach, które jak zaraza szerzą się wśród ludu, to aktorstwo miało wtedy także swój wariant amatorski, długo – równoległe do tego starożytnego – dojrzewający do rangi profesji godnej uznania. Nawiasem mówiąc, wspomniani minstrelle to matecznik potencjalnych aktorów z prawdziwego zdarzenia, wszak to artyści wszechstronni: muzycy, błazny, akrobaci, śpiewacy i recytatorzy, umiejący występować w maskach, znający tajniki pantomimy, parodii, apologii i satyry, sztuki słowa na serio i na żarty. Może zbyt pochopnie wpisaliśmy ich do encyklopedii literatury (oratury) i muzyki, skoro w tym wyliczeniu umiejętności widać, że byli nade wszystko performerami, choć niekoniecznie w dziedzinie iluzji, raczej w sferze sprawczej mocy słowa i ciała.

Staralem się pokazać korzyści poznawcze, które płyną z przyjęcia perspektywy performatywno-medialnej w rozważaniu jednego z wielkich problemów teatrologii, który wciąż pozwala na wiele spekulacji i – jak się zdaje – należy do teatrologicznych nierozstrzygalników. Nie znaczy to jednak, że nie warto podejmować prób konstruktywnej odpowiedzi na pytanie, kiedy i jak powstał teatr. Na przekór sceptykom i dzięki nim. Rzecz bowiem nie w tym, że poznamy ostateczną i zadowalającą odpowiedź na nurtujące nas pytanie, lecz że w ten spekulatywny sposób spojrzymy z nieco innej perspektywy na dobrze znaną sztukę teatru.

⁵⁵ Ibidem, s. 155 i 185.

⁵⁶ Ibidem, s. 189.