

Kazimierz Gajda

KILKA MYŚLI O TEATRZE (Lack-Sobieniowski-Grzymała)

Tekst stanowi fragment większej całości na temat młodopolskiej krytyki teatralnej. Ograniczenie zagadnienia do analizy jedynie trzech wypowiedzi zwalnia więc poniekąd od obowiązku systematyzacji materiału oraz uporządkowania synchroniczno-diachronicznego "faktów" teatralnych, a także zestawienia obszernej bibliografii przedmiotu. Niniejszy artykuł ma bowiem charakter przyczynku, uzupełnia tylko wiedzę o wielowątkowej refleksji teatrologicznej w czasopiśmiennictwie krakowskim z lat 1890-1918. I tak też należy go czytać - jako cząstkowy rezultat rozstrzygnięć kwestii: Jak teatr istniał w świadomości pokolenia przełomu wieków?

Formułowane przy różnych okazjach przez młodopolskich krytyków poglądy na teatr, już w obrębie leksyki unaoczniają zawiłość konotacji łączonych z tym słowem wyrażień. Nawet niechętny terminologicznej dyscyplinie Stanisław Lack tłumaczył:

"I tylko jeszcze, niestety, w teatrze, tam, gdzie artysta wznosi się na najwznioślejsze szczyty sztuki, jesteśmy tłumem, jednolitym niezróżniczkowanym tłumem. /Mówię o teatrze, nie o dramacie/"¹.

W jego działalności krytycznej pojęcia te funkcjonowały według dość dziwnych zasad. Teksty dotyczące teatru, jakie często zamieszczał na łamach krakowskiej prasy, nie zawiera-

ją jakichś oryginalnych refleksji. A takich należałoby się spodziewać po tym bystrym krytyku, o niekonwencjonalnym sposobie myślenia. Tu konieczne jest pewne wyjaśnienie. Otóż Lack w swoim świecie wartości preferował głównie dramat, co więcej, tę strukturę wykorzystywał jako płaszczyznę porównawczą i punkt odniesienia innych rodzajów twórczości. Oznacza ona u niego nie tylko określoną formę artystyczną, ale w ogóle te środki ekspresji, które sprowadza do postulatu "czystego przedstawiania"², najpełniej realizowanego przez autora "Warszawianki", choć możliwego także na przykład w powieści. Nie dziwi więc fakt, że wypowiedź zatytułowana "O teatrze"³, jest równocześnie wyrażeniem opinii na temat dramatu.

"Nie-Boska Komedia" Z. Krasieńskiego, którą analizuje, interesuje go tylko jako tekst, ważny w swym filozoficznym aspekcie. Od razu na początku Lack poszerza treści przedmiotu, by jednym zdaniem wyrazić sąd o kilku rzeczach naraz: "Hrabia Henryk i hrabia Krasieński /.../ więcej mieli kultury w roku 1834, aniżeli hrabia Tarnowski przy końcu 1899-go"⁴. Oczyszcza w ten sposób przedpole interpretacji, uogólniając na przykładzie jednostkowym prawa rządzące twórczością artystyczną. Człowiek:

"/.../ w każdym rysie odkrywa całość świata. Bogom natomiast zarozumiałym pozostawia chwałę tworzenia »drugich«, on sam siebie chce stworzyć w drugich. Tak więc wszelkie tworzenie, wszelka sztuka jest altruistyczna, w tym znaczeniu, tzn. w znaczeniu nieco bardziej świeżym, żywotnym, więc filozoficznym, a nieco mniej pseudo-radykalnym i burżuazyjnym"⁵.

I dalej:

"Taka jest podstawa dramatu. Realizm wobec niego okazuje się doktryną ludzi, którzy na wszelki sposób chcą żyć, którym nie idzie o Życie samo, lecz o drobną swoją, codzienną egzystencję, którzy odpędzają od siebie marę symbolu, bo ten usuwa im grunt spod nóg i pogrąża ich w przepaściach duszy, bladej, bezkrwistej i bezcielesnej"⁶.

Jest tu wyraźne przeciwstawienie "życia" jako czynności /chcieć żyć/, czy ludzkiej egzystencji, oraz "Życia" /samego w sobie/, które to słowo nabiera u Lacka, dzięki graficznemu

wyróżnieniu, sensu "wyższego", uniwersalnego i odsyła - jak się wydaje - do esencjalnego wymiaru istnienia. Ten młodopolski termin, bardzo nieprecyzyjny, występuje w kontekście "realizmu" i "symbolu". Tym też pojęciom krytyk przyporządkowuje linearnie ową parę opozycyjną. Prawdopodobnie są to echa Miriamowskiego rozumienia symbolu i sztuki symbolicznej. Stąd dość śmiała elipsa, uprawniająca stwierdzenie, że "dramat psychologiczny, poczynszy od Aischylosa /z pominięciem Bałuckiego i Rostanda/ aż do Wyspiańskiego żadną miarą nie może zdobyć sobie »uznania« "7.

Tu dopiero Lack przechodzi do teatru, a konkretnie - widza, odbiorcy dramatu:

"Na ławach teatralnych lud, oznaczony teraz przezwiskiem publiczność, wychowany w zasadach realistycznych, oddający pokłony diabłom i innym stworzeniom »mitycznym«, jako stworzeniom rzeczywistym, chwyta się zdarzeń i ludzi, dorabia im początki i końce, których zaprawdę! nie mają, byle tylko »żyły«, byle tylko nie były upiornymi marami, bo w takim razie sam istnieć przestanie!"8.

Dla takich umysłów realistycznych ideałem jest »czyn«, kolejny składnik światopoglądu krytyki przełomu wieków, przez Lacka pojęty jako efekt wychowania realistycznego, które powoduje, że jednostka "pozbawia się własnej siły twórczej, bo nie potrafi stworzyć w sobie drugich, lecz drugich uznaje"9. Ludzie czymu - powtarza - "za wszelką cenę chcą panować nad »drugimi«. Dramat, o którym pisze, trudno im tedy zrozumieć:

"Ma ich do tego podnieść i wychować teatr. Wychowanie to jest estetyczne na wskrós, więc bezinteresowne, bezużyteczne jak kamień przydrożny, nie może być pomocne na drodze życia jako linia wytyczna, lecz musi być osadem skamieniałym o martwych oczach, które patrzeć będą dla patrzenia, patrzeć będą na skupione całe życie, roztaczające się przed nimi na deskach teatralnych, skupione, więc nie »rzeczywiste«, całe, więc nie »prawdziwe«, a tylko możliwe, reprezentatywne. Wyzbywając się realizmu, pojmie lud znaczenie ludzi przesuwających się na scenie, i zdarzeń, w które ci ludzie są wplątani, bo zdarzenia te nie są tu czymś oderwanym, pchniętym jakąś siłą bezwładności /która nie ma zresztą punktu zaczepienia/ - nad wszystkim zwisa i wszystkim kieruje dusza artysty.

Poznawszy zaś to znaczenie ludzi i rzeczy lud odwróci od nich oczy, dotrze do źródła, z którego wyszły, do źródła woli twórczej, spoi się z artystą w jedno i z tego wzruszenia znowu wyczaruje ludzi i zdarzenia. Jest to bezinteresowne patrzenie estetyczne na przetwarzanie się istot bezimiennych w ścisłe, zamknięte w sobie »indywidualności«, obdarzone cząstką duszy artysty, na którego łono znowu wracają po spuszczeniu kurtyny - szczyt złudzenia!"¹⁰.

Nieczęsto w krytyce, u Lacka także, zważywszy na nie zawsze klarowny styl jego komunikatów, tak znakomicie - kilku rozbudowanymi zdaniem - została oddana wieloaspektowość sztuki teatru. Silne zmetaforyzowanie języka wspomaga wyrażenie momentalny akt przejścia przez widza granicy między rzeczywistością przedstawioną a jej tworzeniem w jego wyobraźni. Tak chyba należy tłumaczyć dyskredytację ludzi "czymu", objętych wobec ironii słów z "Nie-Boskiej Komедii": "Dramat układasz". Dla nich rzecz cała dzieje się tylko na scenie. Lack ustatycznia realistyczny sposób czytania dzieła dramatycznego i jego recepcji scenicznej, by potem uruchomić - podkreśla to gramatyczna forma czasu przyszłego - pojęcie, które w tym schemacie już się nie mieści: jest nim powrót do źródła "woli twórczej", czyli autora. Ten atrybut twórczości pozostaje u niego kategorią wszechogarniającą i, zdaje się, prymarną. Bezinteresowne wychowanie przez teatr, o którym mówił, jest więc niejako postulatem oddania idei sprawcy dzieła w postaci nieskażonej. Miejscem, skąd one pochodzą - całości kształt właściwości i procesów psychicznych artysty, ale temu, kto uwolni się od realistycznego sposobu odbioru, będzie dane patrzeć, aby przeżyć ów "szczyt złudzenia", zespolenie się w spektaklu z jego myślą:

"Patrzenie to rozkoszą jest i bólem, nie rozkoszą, wyrażającą się w śmiechu, nie bólem, wyrażającym się w łzach, lecz odczuwaniem życia. Lud więc pojmie, pozna, że, co widział, to nieskończoność duszy ludzkiej, ujętą w czas i przestrzeń, czyli w formę skończoną, a raczej, własnej swej duszy, za której potężną wolą powstał ten cały świat"¹¹.

Lack proponuje tu model percepcji, zawarty pomiędzy intencją utworu a jej każdorazowym odtwarzaniem w psychice widza, zwany przez W. Głowalę "czytaniem zamkniętym"¹². Efekt poznania, zasygnalizowany kursywą, rozszczepia się na te dwie płaszczyzny. Jednym wypowiedzeniem obejmuje krytyk - rzecz charakterystyczna - zespół cech, które według logiki zasad budowy zdania wykluczają się wzajemnie. To, co jednostkowe /pojedynczy widz/, określone czasem i przestrzenią, a zatem posiadające walor skończoności, zawiera potencjalnie - jako świadomość zbiorowa - wartość ponadczasową. Przy takiej lekturze jego tekstu ma dopiero sens uwaga o jednolitości "tłumu" w teatrze. Będąc zbiorowością oznacza on u Lacka ograniczenie zdolności odbioru dzieła sztuki do jego realistycznego poziomu. Widać jednak, że istnieją szanse przekroczenia tego progu. Wtedy Lack powie: "Wielki jest lud czyli publiczność!"¹³. Ze względu na nią teatr może się spełnić. Zadania, jakie z tej racji stają przed nim, są wszakże dla Lacka propozycją dramatocentryczną:

"Teatr zatem musi uwypuklić dramat i jego osoby działające w ten sposób, aby dramat był tworem z jednej strony artysty, jako jednostki, w której wszystko się zdarza, a z drugiej strony tworem, raczej widziadłem ludu jako jednostki, w której wszystko się zdarza. W ten sposób teatr, przychodząc z pomocą dramatowi, urabia jednostkę i poucza ją o jej znaczeniu. Do takiego stanu należy podnieść ten lud, inaczej wszelkie marne powodzenia i oklaski czcze będą i znikome, jak poszumy, które wywołują"¹⁴.

Jeszcze dobitniej wyraził tę opinię gdzie indziej:

"Scena nie jest środkiem realizowania dramatu, lecz środkiem rozpowszechniania dzieła, w którym dramat jest urzeczywistniony"¹⁵.

Tak widzi Lack funkcję teatru. Wyraźnie "rozpisuje" jego możliwości na dwa kierunki oddziaływania, równouprawnione paralelnością konstrukcji w poprzednim cytacie. Konkretyzacja dramatu dokonuje się "poprzez" teatr, gdy "lud" /scil.: widownia/, jako zbiorowość nie jest "tłumem", lecz tylko całością, złożoną z jednostek. Wtedy na styku świadomości jednostki nie

obciążonej realizmem, to znaczy skłonnością do tworzenia siebie w drugich /nie odwrotnie/, i idei autora, zachodzi współuczestnictwo recepcji. Wówczas jedynie uzasadnione staje się przeświadczenie Lacka o znaczeniu publiczności.

W tym "estetycznym utylitaryzmie" - jeśli tak można rzecz ująć - rolę wychowawcy powierza aktorowi, wprost przypisując mu "istotę symbolicznego pojmowania świata"¹⁶. Jego zadania są szczególne:

"Nie może tworzyć typów, bo sztuka ich nie zna. Typ jest czymś cząstkowym, a jednostka mocą swej wyjątkowości jest całością, powiedzmy w miniaturze, jest centrem, z którego ogarnia się cały widnokrąg. Dlatego najdoskonalej wyodrębniona jednostka jest też najbardziej reprezentatywna. /.../ Aktor musi więc wiedzieć, że jako osoba działająca ma inne jeszcze znaczenie, prócz tego, które nadają mu wypadki. Jest bowiem skończoną w sobie całością, jednostką, lecz musi okazać się człowiekiem nie »rzeczywistym«, a oznaką jakiejś siły wewnętrznej artysty, który ją w ten sposób, uzmysłowił, czyli czasem i przestrzenią ograniczył"¹⁷.

Aprobując symbolizm, według modernistów znamię autentycznej twórczości, bez wahania zmierza do postawienia następującej diagnozy:

"Taki jest teatr nowożytny, tzn. datujący się mniej więcej od początku swego istnienia, a jest możliwy tylko po pokonaniu realizmu"¹⁸.

Gwałtowne wystąpienie Lacka przeciw realizmowi trudno jednak uważać za bezkompromisowe. Co prawda, stanowczo odcina się od "bezwartościowych" dzieł i - pośrednio - teatru, ale też nie pomniejsza autorytetu realistów, "którzy są artystami"¹⁹. Dla umotywowania takiego stanowiska, zdając sobie sprawę, że tłumaczy idem per idem, powołuje się na Marksowskie pojęcie wartości, rozumiejąc przez nią "część każdego utworu, która w nim tkwi z konieczności". Wyjątkowo Lack wykorzystuje takie źródło, dlatego zaraz uzupełnia, iż myśli tu o "idei", choć "niekoniecznie z tych, które poruszają masy i pobudzają do - reform społecznych /czasy rewolucji już do legendarnych należą zaczątków: tempora mutantur/"²⁰.

Jest mu to potrzebne, by wykazać, co brzmi paradoksalnie, że teatr największe powodzenie zapewnia utworom bezwartościowym /znaczenie jak powyżej/, stojącym "w oderwaniu od swego właściwego gruntu"²¹. Najczęściej - sztukom tendencyjnym. One bowiem odmawiają "prawa bytu jakiegokolwiek jednostce /tzw. sympatia autora dla swych postaci/". Ich ocena, tak czy inaczej opiera się na kryteriach realizmu, doktryny zdolnej przecież objąć jedynie "względne stosunki i względne związki rzeczy"²².

Jej załóżek dostrzega Lack u odbiorcy, ale przede wszystkim w teatrze, ponieważ ten dotąd "nie świątynią jest sztuki, lecz domem zabawy i rozrywki"²³, miast przejąć nadrzędną funkcję estetycznego oddziaływania. A był on wtenczas - zdaniem krytyka - realistyczny. Skoro tak, znaczy, że w ogóle nie istnieje, gdyż dla Lacka teatr, jako dziedzina sztuki, mógł być tylko symbolicznym. Radykalne uogólnienie wydaje się zatem oczywiste:

"Teatr należy więc do przyszłości, dzisiaj nie ma go wcale, a to, co tym mianem oznaczają, trzeba zaliczyć do instytucji, mających znaczenie zaledwie przygotowawcze"²⁴.

W swoich rozważaniach nad teatrem Lack wyszedł od dramatu. Źródłem rzeczywistym rozmyślań Floriana Sobieniowskiego²⁵ był również dramat i perspektywy jego realizacji scenicznej. "Legion" S. Wyspiańskiego - bo ten utwór jest obiektem obserwacji - jeszcze przed premierą prowokował do wydania sądu, że to dzieło niesceniczne, przypomina krytyk, Co więc będzie z reżyserią, grą aktorów? Zwłaszcza, iż wciąż słyszy się o "sztuce teatru", o "reformie teatru", że Wyspiański był najlepszym reformatorem itp.²⁶.

"Przypuśćmy, że tak jest istotnie" - powiada Sobieniowski - i wysuwa problemy, które implicite są zawarte w takich stwierdzeniach. Zatem, czym charakteryzuje się reforma Wyspiańskiego? Ale by na to odpowiedzieć, wtrąca krytyk, trzeba zdać sobie sprawę z "istoty reformy teatru w ogóle" - a tu, mimo bogatej literatury, nie ma przekonujących argumentów, ponie-

waż "jakikolwiek będzie punkt wyjścia, dotrzemy zawsze do potrzeby definicji sztuki teatru"²⁷. Pod tym względem wnioski mogą być następujące:

"Jest to jedna z dziedzin sztuki w ogóle, posiadająca z jednej strony swoiste cechy, z drugiej strony kojarząca w sobie znamienne momenty innych sztuk poszczególnych"²⁸.

Jednak taka definicja pociąga za sobą pytanie następne: "co to jest sztuka w ogóle"²⁹. Więc Sobieniowski, chętnie przy innych okazjach odwołując się do wpływowych podówczas poglądów estetycznych M. Sobieskiego, cytuje z "Interludiów":

"Artysta, dzieło jego rąk i widz - sto trzy fundamentalne momenty, domagające się w całej pełni uwzględnienia, by dać odpowiedź na tak proste pytanie: co to jest sztuka?"³⁰

Eliminując kolejno wymienione składniki toku myślenia, przyjmuje krytyk, iż powyższa formuła, obejmująca "teorię sztuki w ogóle", obowiązuje również "teorię sztuk poszczególnych, a więc i teorię sztuki teatru"³¹. Tylko że ta nazwa dotyczy tu dwóch przejawów aktywności. Apriorycznie przeto zakłada Sobieniowski, iż "Legion" - jako tekst - należy do dzieł nacechowanych artyzmem, co uzasadnia szczegółowo, zgodnie z koncepcjami Sobieskiego. Jednocześnie tworzy hipotetyczną konstrukcję »'Legionu'-teatru«, zanim jeszcze ten wszedł na scenę; choć nie bez zastrzeżeń:

"Sprawa sztuki teatru komplikuje się /.../ o tyle, że mamy tu do czynienia także z odtwórczością, która, jak wiadomo, jest jeno słabszą odmianą twórczości. Powiększa się więc tylko ilościowo materiał empiryczny, lecz istota jego pozostaje ta sama"³².

Pojęcie "sztuka teatru" ogarnia swoim zakresem tak dramat, jak teatr. W odniesieniu do Wyspiańskiego jako dramaturga implikuje ono zdolność tworzenia, ze względu zaś na teatr - może oznaczać twórczość:

"Z chwilą wprowadzenia utworu na scenę, poczyną się jego nowe stwarzanie, w nowych warunkach i nowymi środkami. Miejsce Wyspiańskiego ma zająć aktor, a względnie aktorów zespół. Czynność ich musi być zarówno twórcza, jak nią była ar-

tystyczna czynność Wyspiańskiego. Stworzone przez nich dzieło ma być odpowiednikiem artystycznej wartości dzieła Wyspiańskiego. Odtwórczość jest tu momentem drugorzędny, sumą środków artystycznych, podobnie jak dla Wyspiańskiego sumą takichże środków była historyczna rzeczywistość. Celem musi pozostać wyodrębnienie z całokształtu duchowego życia tych przeżyć indywidualnych, które są pełnym wyrazem uczuciowego stosunku aktora do stworzonej przez siebie postaci³³.

Odtwórczość pozostaje nieodłączną cechą teatru. Sobieniowski widzi ją na dalszym planie, co trochę zastanawia, zważywszy, że dotyczy ona sposobów ekspresji. Jaśniej wygląda to dopiero wtedy, gdy się zauważy, iż w dramacie jej analogonem jest uzmysłowienie "szeregu zjawisk historycznych", również nie będące miarą twórczości dramatopisarza. Inscenizacja, sugeruje krytyk, staje się sztuką, jeśli zdoła oddać to, co u Wyspiańskiego już było aktem kreacji, znaczącym "stosunek uczuciowy autora do rzeczywistości"³⁴. Rzeczą aktorów jest, by tę ideę urzeczywistnić w spektaklu, czyli - innymi słowy - powtórzyć czynności twórcze autora // "Legionu". Tu przewiduje Sobieniowski największe trudności.

Przy takim ujęciu teatru, często przewijające się gdzie indziej określenia twórczego lub odtwórczego jego charakteru nabierają odmiennego sensu. U Sobieniowskiego spełniają się one, jak widać, w utworze dramatycznym. I odtąd przemyślenia krytyka nasuwają szereg nie rozstrzygniętych wątpliwości. Projekcję sceniczną dramatu rozważa on w kontekście ogólnych sformułowań, niełatwych do wyrażenia językiem teatralnym.

Zatem gdzie jest teatr? Czym jest i czy istnieje samodzielnie jako sztuka? Jakby dla podkreślenia wieloznaczności samego pojęcia, nadał Adam Grzymała-Siedlecki jednemu ze swoich artykułów prowokujący tytuł: "Co jest teatrem w teatrze"³⁵. Kompozycja jego wypowiedzi przypomina nieco rozumowanie Sobieniowskiego. Polega na redukcji i odrzucaniu kolejnych desygnatów słowa "teatr".

Tak więc potoczne pojęcie teatru, jako budynku, w którym grywa się sztuki - tłumaczy Siedlecki - nie jest wystarczająca, gdyż wiadomo, że miejsca przedstawień bywały nieraz przy-

padkowe. Ten najbardziej oczywisty, bo materialny, wyróżnik teatru, nie określa go jeszcze dostatecznie.

Teatru nie stanowią też aktorzy, grający »sztuka dla sztuki«, tj. przed pustą salą widzów³⁶. I nie tu należy go szukać. Aktor taki i pomieszczenie, gdzie może on wystąpić, stanowią teatr tylko nominalnie. Ale właściwie nie ma go jeszcze w tych okolicznościach.

Uwagę kieruje z kolei Grzymała-Siedlecki ku widowni:

"A więc czy teatrem jest obecność zbiorowa setki lub tysiąca ludzi, patrząca na to, co się dzieje na scenie? Tak i nie. Obecność to mało" ³⁷.

By objaśnić, co musi się zdarzyć oprócz takiego - jak należy rozumieć - fizycznego uczestniczenia widza, opuszcza na moment przestrzenno-czasowy aspekt teatru i przechodzi do sfery pozateatralnej. Czytelnik jego tekstu musi teraz zgodzić się na perswazję ze strony krytyka, aranżującego elementarną sytuację socjologiczną - kontemplację krajobrazu przez osobę, którą ktoś drugi obserwuje. Przygodny świadek może tylko "domyślać" się jej zachwyty, na przykład z wyrazu twarzy. Jeśli jednak ten sam pejzaż zaczął oglądać razem - ich reakcja będzie inna. Wspólnie, odbiorą więcej wrażeń, które objawiają się w formie gestów, podziwu, wyrażonego słowem etc. Z czego to wynika? Odpowiedź jest jedna: cała ta "agitacja psychiczna" była "bezwiednym ujawnieniem instynktu aktorskiego /.../, który tkwi w każdym niemal człowieku /.../, stanowi nieodłączną część naszego temperamentu"³⁸.

Obszar teatru kurczy się. Siedlecki zawiąza go do relacji interpersonalnych. Ma to konsekwencje w terminologii:

"Krajobraz, widziany przez każdą z tych dwóch osób, to była rola jego instynktu aktorska, obecność zaś, a raczej współwrażenie towarzysza - to była arena, mikroskopijna sala widzów"³⁹.

Pojęcia, które zwykle są odnoszone do teatru jako miejsca zdarzeń, tu obsługują rzeczywistość świata realnego. W nim też, według krytyka, trzeba dostrzec fenomen zjawiska,

zwanego teatrem. Wyzwalając w ten sposób adresata swojej wypowiedzi od szablonu tradycyjnych przekonań, może nareszcie mu uświadomić, że czynnik teatralny jest, ściśle biorąc, interakcją społeczną między tymi, którzy są na scenie i widowni. Obie bowiem strony łączy to samo - instynkt aktorski; oczywiście pod warunkiem, iż do teatru nie przychodzi się tylko dla towarzystwa. Teraz łatwiej zrozumieć tytuł jego wypowiedzi:

"Teatrem w teatrze jest nie co innego, tylko ten moment, kiedy pod wpływem gry zawodowych artystów na scenie budzi się na sali, wśród widzów, zbiorowe, choć niewidzialne i niedoświadczione pragnienie naśladowstwa tej gry, kiedy odczuwać zaczynamy, że i my widzowie wchodzimy już w skórę i duszę bohaterów /.../"⁴⁰.

Jest więc teatr formą komunikacji, tak jak nią była gestyczna i słowna chęć przekazania przeżyć wywołanych oglądaniem krajobrazu. Postacie z tej modelowej sytuacji oznaczają aktora i widza. Łączność psychiczna, jaka powstała między nimi, powoduje, że dzieląca ich granica zostaje zniesiona. I to jest właśnie teatr. On - czyli ta sytuacja - istnieje w budynku, który część swojej powierzchni oddaje aktorom, a resztę widowni.

Tak oto tłumacząc zagadnienie, wzmacnia Siedlecki raz jeszcze, powyższe rozumowanie:

"Teatrem w teatrze jest więc nie nasza obecność i nie gra artystów brane w oderwaniu od siebie, lecz właśnie ta chwila, kiedy niejako zatracamy swą obecność, przestajemy być słuchaczami i widzami, a sami stajemy się aktorami, a potem i więcej: współpracownikami autora dramatu"⁴¹.

Zdecydowanie, trzeba stwierdzić, waloryzuje krytyk rolę widza, bez którego teatr nie może zaistnieć. Jemu przypisuje, w procesie odbioru, możliwości konkretyzacji utworu dramatycznego, gdyż wtedy to:

"[...] aktorzy na scenie są tylko jakby zastępcami naszego instynktu, dramat zaś gra się w gruncie rzeczy naszą utajoną żądzą areny"⁴².

Udział aktora pod tym względem uważa za niepodważalny,

ale istotny jedynie wtenczas, gdy działa on wobec aktywnego widza. Taki był zresztą punkt wyjścia całej refleksji. Na poły żartobliwy rys publiczności, w dużej swej części traktującej teatr jako okazję do spotkań /"d a r m o c h a", "w a t a"/, oznacza element składowy teatru, tylko nie tego, o który chodzi Siedleckiemu. Jego definicję teatru wyznaczają: instynkt aktorski i żądza areny, nawiasem mówiąc, uznane za przaprzyczynę wszelkiej twórczości artystycznej. Są to dwa czynniki osobowości, ujawniające się w "zbiorowiskach"; wszędzie tam, gdzie grupa ludzi - według Grzymały "morfologii" teatru: dwie osoby - zostanie poddana działaniu jakiegoś faktu, skupiającego ich uwagę. Może nim być fragment rzeczywistości realnej, równie dobrze jak "rola dowcipnych ludzi w towarzystwie"⁴³. I zawsze wtedy, gdy jedna ze stron, jak aktor podczas spektaklu, jest zdolna spowodować ową agitację psychiczną, ukierunkowaną na aktywnego współpartnera.

Czytając teraz wypowiedź Grzymały-Siedleckiego przez pryzmat wcześniej rozważanych wątków myślowych, dostrzega się jej odmiennosc. Wypreparowana w swojej treści z jakichkolwiek odwołań do sytuacji ówczesnego teatru, czy jego dramaturgicznych uwarunkowań, jest propozycją niejako wzorcową. Wypadałoby powiedzieć, że wyróżnia ją brak skłonności do częstego w takich przypadkach sięgania po nazwy i pojęcia z zakresu sztuki, terminologii sensu stricto teatralnej. Jego interesuje teatr tylko jako zjawisko, a pojmuje go na sposób socjologiczny. I co ciekawe, wydaje się, że świadomie zaciera różnice gatunkowe pomiędzy teatrem a rodzajem sytuacji parateatralnych⁴⁴. Teatr okazał się dlań fenomenem, sprowadzonym do rozpoznania tego, co jest najbliższe życia.

Uwzględnione tu materiały czasopiśmiennicze, analizowane pod kątem przedmiotu, którego dotyczą /ontologia teatru/, mogą chyba zainteresować jako świadectwa krytycznoteatralne sprzed lat kilkudziesięciu. Zarazem dają one wyraz różnorodności form przekazu informacji /języka/: od "młodopolskiej" jeszcze retoryki Lacka do bardziej już współczesnej reflek-

sji Grzymały-Siedleckiego. Stąd właśnie taki ich dobór oraz kolejność omawiania.

PRZYPISY

1. S. L a c k. /w dziale:/ Przegląd przeglądów, "Życie" 1899, nr 7, s.144.
2. Zob.: W. G ł o w a l a, O krytyce Stanisława Lacka, w: S. L a c k. Wybór pism krytycznych, Kraków 1979, s.26.
3. S. L a c k, O teatrze, "Życie" 1899, nr 17 i 18, s.349-350.
4. Tamże, s.349.
5. Tamże.
6. Tamże.
7. Tamże.
8. Tamże.
9. Tamże.
10. Tamże.
11. Tamże.
12. Określenie W. G ł o w a l i, op.cit., s.32.
13. S. L a c k, O teatrze, loc. cit.
14. Tamże.
15. S. L a c k, O pamfletach, "Nowe Słowo" 1903, nr 10, s.240.
16. S. L a c k, O teatrze, loc. cit.
17. Tamże.
18. Tamże. Dla porównania wystarczy przypomnieć znane hasło Z. Przesmyckiego /Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej/: "Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowymi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne zmysłowe horyzonty". Cyt.wg: Z. P r z e s m y c k i /Miriam/, "Wybór pism krytycznych", oprac. E. Korzeniewska, t.1, Kraków 1967,s.306.
19. S. L a c k, O teatrze, loc.cit.
20. Tamże, s.350. /Rodowód pojęcia wartości nie został ustalony/.
21. Tamże.
22. Tamże.

23. Tamże, s.349.
24. Tamże, s.350.
25. F. B a t y ż o w i e c k i /F.Sobieniowski/, "Legion" i scena, "Goniec Poniedziałkowy" 1911, nr 34, s.6-7; nr 35, s.5.
26. Tamże, nr 34, s.6.
27. Tamże, s.7.
28. Tamże.
29. Tamże.
30. M. S o b e s k i, Interludia. Z pogranicza sztuki i filozofii, Kraków-Warszawa 1912, s.86-87. /Praca ukazała się później niż artykuł Sobieniowskiego/.
31. F. Sobieniowski, loc.cit.
32. Tamże.
33. Tamże, nr 35.
34. Tamże.
35. A. G r z y m a ł a-S i e d l e c k i, Co jest teatrem w teatrze, "Chwila Aktualna" 1910, nr 1, s.16-18.
36. Tamże, s.16.
37. Tamże.
38. Tamże, s.17. /Identyczną formę tłumaczenia istoty teatru zastosował A. G r z y m a ł a-S i e d l e c k i w późniejszym o dwa lata artykule pt. Nowe teorie reżyserii, cz.3, "Świat" 1912, t.14, nr 33, s.8-9/.
39. A. G r z y m a ł a-S i e d l e c k i, Co jest teatrem w teatrze, loc. cit.
40. Tamże, s.17-18.
41. Tamże s.18.
42. Tamże.
43. Tamże.
44. Na ten temat zob. np.: A.T. K i j o w s k i, Chwył teatralny. /Zarys instrumentalnej teorii teatru/, Kraków 1982, s.79 i nast.