

Dariusz KOSIŃSKI

RESZTA JEST MILCZENIEM

Cisza sceniczna, rozumiana dosłownie i konkretnie jako ścisły brak dźwięku, jest dla teatru stanem bardzo ryzykownym i zdarza się nadzwyczaj rzadko. Teatr jakby odruchowo boi się ciszy i gdy z jakichś powodów postaci na scenie przestają mówić, natychmiast sięga po inne dźwięki, nawet jeśli akcja sceniczna wprost sugeruje wyciszenie.

TEATR MÓWIONY

W teatrze nie milczy się bezkarnie. Milczenie sceniczne to stan nadzwyczajny, wywołujący niepokój, zwracający uwagę. Nawet tam, gdzie – jak w sztuce mimu – z założenia unika się mówienia i stosuje ekspresję bezsłowną doprowadzoną do mistrzowskiej wyrazistości, brak mowy staje się znakiem odmienności i wciąż – wbrew wysiłkom twórców – uznawany jest za podstawową cechę definicyjną. Mimo wielu lat rozwoju pantomimy i jej wspaniałych osiągnięć (zwłaszcza w Polsce – głównie dzięki Henrykowi Tomaszewskiemu), teatr, który milczy, wciąż przyjmuje się w naszym kręgu kulturowym jako anomalie, a milczenie sceniczne jako zburzenie zwykłego toku zdarzeń. Świetnie pokazuje to anegdota, którą niedawno słyszałem: pewien recenzent teatralny wybrał się z dzieckiem na przedstawienie teatru tańca i przeżywał męki, bo syn co chwila pytał go: „Tato, a kiedy oni zaczną mówić?”.

Gdy próbujemy myśleć o teatralnym milczeniu, warto sobie zdać sprawę z podstawowego faktu, na który w wieku dwudziestym zwróciło uwagę wielu artystów poszukujących, na czele z Jerzym Grotowskim i Eugeniem Barbą. Chodzi o podział sztuk przedstawieniowych, który nastąpił i utrwalił się na Zachodzie, i do jakiegoś stopnia wciąż obowiązuje, choć już nie wydaje się oczywisty. To podział na przedstawienia tańczone, tradycyjnie nazywane baletem, dziś częściej sztuką tańca, śpiewane – operę, operetkę (z wstawkami tańczonymi, wykonywanymi przez inny zespół) – oraz mówione. Te ostatnie zwykliśmy nazywać po prostu teatrem i oddzielać od dwóch pozostałych grup, chociaż uogólnione definicje teatru obejmują i balet, i operę. Zamiast używać trzech odmiennie brzmiących słów, właściwiej byłoby mówić o teatrze tańczonym, śpiewanym (lub – jak na początku dziewiętnastego wieku – lirycznym) oraz mówionym, co zresztą pozwalałoby szukać ogólnej definicji i wspólnoty przedstawień teatralnych w czymś tak podstawowym, jak działanie wystawione do oglądania przez innych.

Nie zatrzymujemy się jednak przy definicji teatru, bo nie o nią teraz chodzi, ale o zwrócenie uwagi na fakt, że przynajmniej w naszym, zachodnim kręgu kulturowym, wytworzyła się i zakorzeniła praktyka uznająca mowę sceniczną za podstawę wydzielenia teatru „bezzprzymiotnikowego” w jego najbardziej utrwalonej historycznie i rozpowszechnionej wersji. Krótko rzecz ujmując, niezależnie od wszelkich teorii i nowatorskich poszukiwań dla większości ludzi Zachodu teatr to miejsce, w którym się mówi, milczenie zatem stanowi w nim sytuację specjalną, stan wyjątkowy.

To przekonanie – tak oczywiste, że niekiedy nieuświadomiane – umacnia jeszcze tradycja łącząca na Zachodzie teatr z tekstem literackim, zwanym zwyczajowo dramatem. Historycznie rzecz biorąc, teatr jako miejsce i narzędzie służące wystawianiu tekstu dramatycznego to wynalazek dość późny, związany przede wszystkim z powstaniem nowego medium, druku, jako narzędzia materializującego i archiwizującego dającą się zachować i dystrybuować część ulotnego doświadczenia. Upowszechnienie się teatru w osiemnastym i dziewiętnastym wieku następowało równoległe z rozwojem druku jako medium masowego i taniego oraz z umocnieniem prestiżu literatury jako zdolnej do przetrwania i przekraczania granic czasu i miejsca. Oba te czynniki, wraz z właściwym kulturze mieszczańskiej nastawieniem na ponadczasową trwałość i gromadzenie nieprzemijających dóbr, stanowiących fundament bezpieczeństwa, sprawiły, że teatr – postrzegany zazwyczaj jako ulotny i przemijający – został odesłany na służbę literaturze. Wiązało się to także z dążeniem do poddania go kontroli i ograniczenia możliwości bezpośredniego, improwizowanego odwoływania się do widowni. Proces „cywilizowania”, jakiemu poddawana była w osiemnastym i dziewiętnastym wieku komedia (zwłaszcza w jej wersji ludowej, jarmarcznej, takiej, jak włoskie dell’arte czy polska komedia rybałtowska), pokazuje, jak bardzo obawiano się sytuacji, w której obecny na scenie żywy człowiek może powiedzieć coś „od siebie” do innych ludzi zgromadzonych wokół, i jak się przed taką możliwością zabezpieczano. Słowo pisane – podlegające cenzurze – zostało wykorzystane jako narzędzie dyscyplinowania teatru. Pod pozorem dbania o wartości estetyczne teatr sprowadzono do instrumentarium wykonawczego służącego ożywieniu i ucieleśnieniu „wiecznotrwałego słowa poety”. Umocnione zostało w ten sposób zespolenie sceny z mową, zwłaszcza wiązaną, a zadanie aktorów ograniczone niemal do wypowiadania tekstu z towarzyszeniem gestu i odpowiednio dobranej mimiki.

O tym nastawieniu na wypowiadanie tekstu i o traktowaniu teatru jako sztuki mówienia nic może nie świadczy lepiej niż dominujące w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku w Polsce określenie publiczności teatralnej mianem słuchaczy, nie zaś widzów. Oczywiście do teatru chodziło się z wielu powodów, ale to słuchanie było aktywnością zalecaną przez krytykę, która

z kolei od aktorek i aktorów wymagała przede wszystkim dobrego głosu i czystej wymowy. Wiązało się to zapewne z innym przesunięciem, ukrywającym niebezpieczną podniętę dostarczaną przez teatr – pokusę oglądania wystawionych na widok publiczności ciał kobiet i mężczyzn, ciał z założenia atrakcyjnych. Mowa i słuchanie jako etycznie właściwe przesłaniały ryzykowne relacje wzroku i ciała.

Ta dyscyplinująca strategia stosunkowo szybko zaczęła się rozpadać: ewolucja aktorstwa w wieku dziewiętnastym zmierzała ku stopniowemu oswojeniu ciała, nadaniu coraz większego znaczenia środkom wyrazu związanym z jego aktywnością: mimice, gestowi i ruchowi scenicznemu. Oswobodzenie ciała nie oznaczało jednak utraty znaczenia przez mowę. Ta się wprawdzie naturalizowała, ucodzienniała, odchodziła od klasycystycznej melodyjności, ale nadal dominowała na scenach i nigdy została pozbawiona swojej pozycji. Można się czasem spotkać z twierdzeniami, że awangardy teatralne dwudziestego wieku znosiły dominację słowa, że były wręcz antywerbalne. Jest to daleko posunięte uproszczenie, wynikające z niewiedzy lub niechęci. Ani Edward G. Craig, ani Antonin Artaud, ani tym bardziej Jerzy Grotowski czy Tadeusz Kantor nie postulowali rezygnacji ze słowa. Owszem – na różne sposoby dążyli do wyzwolenia teatru spod władzy literatury, ale słowo i mowa były dla nich niezwykle ważne. Liczne nieporozumienia odnoszące się do tych i innych teatrów eksperymentalnych wynikają najczęściej z przywiązania do zasady podporządkowania teatru literaturze i uznania, że mowa pojawiająca się na scenie jako odautorska, pozbawiona odpowiedniej ozdobności i autorytetu „dzieła”, nie jest tą właściwą. Prowadzi to do takich aberracji, jak twierdzenie, że teatr Grotowskiego, w którym mówi się zaskakująco dużo i to w sposób precyzyjnie przemyślany i skomponowany, jest teatrem „fizycznym”, teatrem ciała. W wydanej niedawno w języku polskim książce włoski artysta teatru narracji Gabriele Vacis¹ zdaje sprawę ze swojego zaskoczenia odkryciem, że modelowy przykład „teatru fizycznego”, za jaki uchodzi *Książę niezłomny* Teatru Laboratorium to przede wszystkim wielkie, bardzo długie monologi wypowiedane przez Ryszarda Cieślaka. Problem tylko w tym, że utrwalający legendę Grotowskiego krytycy amerykańscy i europejscy, nie rozumiejąc nic z tych mówionych po polsku monologów, uczynili ze swojej ignorancji (bo przecież Słowackiego i Wyspiańskiego nie znali) fundament rzekomej „fizyczności” Teatru Laboratorium.

Jeśli przyjrzeć się teatrowi dwudziestego wieku bez uprzedzeń, z łatwością można zauważyć, że wielu z jego najbardziej wpływowych twórców z całą konsekwencją i świadomością posługiwało się słowem, mową, opowiadaniem.

¹ Zob. G. Vacis, *Awareness. Dziesięć dni z Jerzym Grotowskim*, tłum. K. Woźniak, Wydawnictwo Paśaże, Kraków 2015.

Wystarczy może wymienić trzy nazwiska zaczynające się na literę B: Brecht, Beckett i Boal. Każdy z nich na własny oryginalny sposób nie tylko nie negocował, ale wręcz umacniał znaczenie i wartości słowa scenicznego i teatralnej rozmowy. W efekcie mimo różnorodnych prób rebelii i reformy, związek teatru z mową i obraz aktora jako człowieka, który wypowiada słowa, jest wciąż centralnym wyobrażeniem zachodniej kultury teatralnej, a w przyzwyczajeniach znacznej części publiczności pozostaje nieodmiennie czymś oczywistym i oczekiwanym.

GRA NIEMA

Piszę o tym wszystkim nie po to, by wznawiać dyskusję o relacji między sceną a słowem czy literaturą, ale by zarysować – jak mi się wydaje konieczne – tło dla rozważań o milczeniu w teatrze. Milczeniu, nie zaś ciszy – bo te dwie sytuacje trzeba w teatrze rozdzielić. Cisza sceniczna, rozumiana dosłownie i konkretnie jako ścisły brak dźwięku, jest dla teatru stanem bardzo ryzykownym i zdarza się nadzwyczaj rzadko. Teatr jakby odruchowo boi się ciszy i gdy z jakichś powodów postaci na scenie przestają mówić, natychmiast sięga po inne dźwięki, nawet jeśli akcja sceniczna wprost sugeruje wyciszenie². Wynika to w jakiejś mierze z bardzo prostych uwarunkowań: nawet pełna kontrola nad dźwiękami płynącymi ze sceny nie gwarantuje ciszy w teatrze. Pamiętam sprzed wielu lat występ w krakowskim Teatrze 38 amerykańskiej aktorki Margot Lee Sherman, współpracującej między innymi z Josephem Chaikinem i The Living Theatre, która w finale swego monodramu zdejmowała sceniczną suknię w akcie uwolnienia się bohaterki od traumatycznej przeszłości. Scena miała być rodzajem afektywnej kulminacji przebiegającej w skupionej ciszy. Nie udało się to jednak, bo dokładnie w chwili rozpoczęcia się tej sceny z pobliskiego klubu „Pod Jaszczurami” dobiegły pierwsze dźwięki koncertu jazzu nowoorleańskiego.

Właśnie w celu doprecyzowania przedmiotu dalszych rozważań poświęciłem tyle miejsca mowie scenicznej i teatrowi mówionemu. Dopiero bowiem w kontekście dominacji mówienia można próbować uchwycić sensy, funkcje i wartości, jakie ma teatralne milczenie. Jak już wspomniałem, da się ono najprościej opisać jako znacząca nieobecność podstawowego narzędzia ekspresji – ludzkiej mowy. W takim określeniu tkwi rodzaj sprzeczności: skoro

² Oto przykład dosłownie z ostatnich dni: w inscenizacji *Bram raję według* Jerzego Andrzejewskiego wyreżyserowanej przez Krzysztofa Rekowskiego w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu (premiera 17 X 2015) jeden ze spowiadających się bohaterów prosi, by spowiednik pozwolił mu przez chwilę pomilczeć. Gdy tylko uzyskuje zgodę na myślenie w ciszy, rozlega się „nastrojowa” muzyka.

teatr dramatyczny jest określany przez mowę, to jej brak powinien oznaczać moment pustki, przerwy, zakłócenia, a nawet wręcz zaniku. Tymczasem ten brak, to zakłócenie, zwraca uwagę, wzmacnia skupienie, prowadzi do wyciszenia widowni, która odruchowo wręcz reaguje na nie jako na coś wyjątkowo ważnego. Oto pierwszy paradoks milczenia teatralnego: brak staje się podstawą komunikacji.

Analizując milczenie w dramacie, Anna Krajewska wyróżniła trzy jego motywacje: filozoficzną, empiryczną i sceniczną, która interesuje mnie tu najbardziej, a którą badaczka powiązała „z przewidywanym efektem teatralnym [...] sceny w kontekście całego ciągu scenicznego utworu”³. Takie milczenie nie jest w teatrze niczym nowym, by przypomnieć tylko milczenie Prometeusza w tragedii Ajschylosa, wzmagające oczekiwanie na słowa bohatera, a więc służące „przewidywanemu efektowi scenicznemu”.

Ów „efekt” może pełnić bardzo różne funkcje. Najbardziej podstawową jest zwrócenie uwagi na osobę milczącą i spowodowanie skupienia się na niej, wzmoczenie napięcia związanego z oczekiwaniem na jej spodziewane słowa lub też podkreślenie odmienności jej stanu czy sytuacji. Na tym fundamencie wyróżnienia przez milczenie rozgrywać można już całą gamę dramatycznych konstrukcji: od niesamowitości i wzniosłości, przez krytyczny dystans, po śmieszność. Niezależnie od tematu sytuacje takie od dawna były szczególnym przejawem i dowodem umiejętności aktorskich, sprawdzanych i potwierdzanych – co znów wydawać się może paradoksalne – nie tyle w podstawowej czynności mówienia, co właśnie w sytuacjach tak zwanej gry niemej.

Zyskała ona szczególne znaczenie pod koniec wieku dziewiętnastego i na początku dwudziestego wraz z pojawieniem się dramatu naturalistycznego i symbolistycznego, które – z różnych powodów – chętnie posługiwały się milczeniem. O grze niemej jako o „koronie” sztuki aktorskiej i dowodzie na najwyższe mistrzostwo artystyczne pisano jednak już kilkadziesiąt lat wcześniej. Teatr mieszczański cenił mowę sceniczną i zdecydowanie oponował przeciwko jej lekceważeniu. Piórami krytyków piętnował bezlitośnie jej skazy i pilnował, by zachowana była jej szczególna tradycja. Jednocześnie jednak samo mówienie sceniczne nie wystarczało, by zostać uznanym za „artystę dramatycznego”. Dobry głos i czysta dykcja to warunki podstawowe, zaledwie narzędzia do realizacji najważniejszego celu – przeistoczenia się w postać. Potwierdzeniem, że się tego dokonało, nie były już wyraziście, dobitnie, z odpowiednią intencją wypowiedziane słowa, ale mimika i gest, a w szczególności gra niema, a więc gra poza słowami, niezależna od nich, tworzona samoist-

³ Cyt. za: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, t. 1, s. 149. Zob. A. K r a j e w s k a, *Milczenie w dramacie*, „Teksty” 1978, nr 5(41), s. 140-152.

nie przez aktorki i aktorów tam, gdzie tekst dramatyczny zarysowywał tylko ogólne ramy lub w ogóle (co zdarzało się i zdarza wcale często) zapominał o postaci, której akurat nie dał nic do powiedzenia.

To właśnie w takich sytuacjach wielu aktorzy dowodzili w oczach dziewiętnastowiecznej publiczności, że są artystami w pełnym tego pojęcia rozumieniu, a więc, że nie tylko wykonują z powodzeniem cudzy twór, ale sami kreują własną sztuką nieistniejącą wcześniej rzeczywistość. Aktor mówiący tekst napisany przez kogoś innego, nieodmiennie uznawany był za „talent odtwórczy”. Kiedy jednak bez słów tworzył wyraziste sceny i budował z nich niepowtarzalną postać, przyznawano mu tytuł twórcy, a czasem nawet „geniusza”.

Tak właśnie działo się w przypadku największego polskiego komika Alojzego Gonzagi Żółkowskiego (1814-1889). Oto dla przykładu jedna tylko opinia o jego grze bez słów: „Gdyby ktoś inny próbował długich przestanków zapelnionych u Żółkowskiego wyrazistą grą rysów i gestami wyszukanymi w najgłębszych tajniach charakterystyki przedstawionej przez siebie postaci, mogłoby się to wydać za długie i przewlekłe może; ale Żółkowskiemu wolno jest nie mówić przez całą chociażby scenę, a przykuta do niego uwaga widzów będzie ciągle wyszukiwała czegoś nowego i co ważniejsze nie zawiedzie się w oczekiwaniu”⁴.

O wykonywanych przez Żółkowskiego scenach niemych pisano, że były to jego „czyste i bezwarunkowe utwory”⁵, ponieważ tego, co w ich trakcie wyrażał, „nie znalazł w tekście”⁶. Dowodem osiągnięcia mistrzostwa było wypełnione życiem sceniczne milczenie...

Wspominam o Żółkowskim, by nieco zrównoważyć istniejący w badaniach nad milczeniem teatralnym pogląd, że zyskuje ono szczególne znaczenie dopiero wraz z kryzysem teatru realistycznego dziewiętnastego wieku, a więc z pojawieniem się dramatu naturalistycznego i symbolistycznego. To oczywiście prawda, że przemiany w dramacie warunkowane zmianami w życiu społecznym doprowadziły do istotnego wzrostu znaczenia gry niemej, nie można jednak zapominać, że była ona na scenie obecna i ceniona już wcześniej, stanowiąc wyjątkowy przejaw aktorskiego kunsztu. Zasadnicza różnica, jaka pojawiła się na przełomie stuleci, polegała zaś na tym, że gra niema stała się wymogiem podstawowym, z czasem wręcz ważniejszym niż odpowiedni głos i dykcja. Jak pisał znakomity znawca tematu Jan Michalik, „ekspresję pozasłowną uważano wtedy nie tylko za równouprawnioną, ale nawet doskonałą od ekspresji słowa, którego możliwości niektórzy uważali za ograni-

⁴ W. S z y m a n o w s k i, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 67, s. 174n.

⁵ K. K a s z e w s k i, „Kłosa” 1879, nr 716, s. 191.

⁶ Tamże.

zione⁷⁷. Według badacza dynamiczny rozwój gry niemej będący wynikiem tego przekonania miał dwojakie konsekwencje: „z jednej strony zwiększała w nieznanym poprzednio sposób swój udział w budowaniu roli, mogła poważnie modyfikować, często «dowartościowywać» tekst literacki, poważnie zwiększając walory postaci, z drugiej prowadziła do nobilitacji epizodu, pozwalała tworzyć arcydzieła bez udziału jednego słowa⁷⁸”.

Jako klasyczny przykład takiej sceny przywoływany jest najczęściej epizod Starego Wiarusa w *Warszawiance*⁹ Stanisława Wyspiańskiego, ale ja chciałbym to zjawisko planowanego i oddawanego aktorkom i aktorom milczenia zilustrować przykładem dużo mniej znanym, może artystycznie banalnym, a zarazem jakby bardziej typowym. Oto fragment *Topieli* Stanisława Przybyszewskiego:

EUGENIA

sama, patrzy błędnie dookoła, zrywa się jakby chciała gdzieś natychmiast z czemś ważnym biedz – to znówu, jakby chciała przed czemś uciec. Z salonu dolatuje gwar, śmiechy, rozgłośny toast: nasza solenizantka panna Ludmiła niech żyje! Chór: niech żyje i muzyka. Eugenia chwyta się za serce-zatacza ku ogrodowej ławeczce i pada na nią bezsilna¹⁰.

Scen podobnych było w dramatach Przybyszewskiego i współczesnych mu pisarzy bardzo wiele. Sytuacja w niej tworzona jest typową sytuacją monologu, a dokładnie soliloquium: Eugenia, uwikłana w niezwykle skomplikowaną sytuację zmuszającą ją do nieustannego udawania przed najbliższymi, może wreszcie w samotności dać wyraz swym lękom i rozpacz. Jednak zamiast monologu Przybyszewski zapisał jedynie zewnętrzne przejawy wewnętrznego stanu postaci, niejako pozostawiając całą tę scenę do twórczego dopełnienia przez aktorkę (zgodnie z tezami, które sam głosił¹¹).

Pozornie zmiana polega tylko na zastąpieniu jednego środka wyrazu, czy też – jak powiedzieliby przed laty semiotycy – jednego systemu znaków innym. W rzeczywistości jest to zmiana zasadnicza, bo brak słów do wypowiedzenia zdecydowanie zwiększa swobodę twórczą aktorów, rezygnacja z panowania pisarzy nad sceną, tworzy zaś swoistą pustkę, w którą już za chwilę wejść mieli reżyserzy, przejmując na dobre i złe władzę nad scenami teatralnymi. Ryzyku-

⁷⁷ J. M i c h a l i k, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915*, cz. 1, *Teatr miejski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, t. 2, s. 111.

⁷⁸ Tamże, s. 114.

⁹ Por. S. W y s p i a ń s k i, *Warszawianka*, w: tenże, „*Warszawianka*”. „*Wesele*”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 23.

¹⁰ S. P r z y b y s z e w s k i, *Topiel*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 43 (zachowano pisownię oryginalną).

¹¹ Zob. t e n ż e, *O dramacie i scenie*, w: *Mysł teatralna Młodej Polski*, oprac. I. Sławińska, S. Kruk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966, s. 62n.

jąc pewne historyczne uproszczenie, ale zarazem dając się skusić wyrazistością tezy, powiedziałbym, że to właśnie milczenie stało się tym wyłomem w literackim murze, przez który wdarła się do teatru nowoczesna sztuka inscenizacji. Niezależnie od tego, jak bardzo poszczególni inscenizatorzy interesowali się i interesują słowami, ich specjalnością, znakiem rozpoznawczym stała się gra niema – to, co dzieje się na scenie poza mową. Teatr inscenizatorów nie wierzy słowu (tak jak i my w większości słowom nie wierzymy), dąży więc poza nie: ku obrazowi, muzyce, ciału. Ku milczeniu.

MILCZY I NIE PRZEPADA

A może to dążenie nie stanowi wyłącznie cechy „teatru inscenizatorów”? Może paradoks, który usiłuję tropić, dałoby się ująć w taki sposób: Teatr Zachodu, teatr mówiony jest otoczony milczeniem i zawsze do milczenia zdąża, w przekonaniu – jakże dla naszej kultury podstawowym – że niezależnie od wartości i wagi słów, milczenie jest od nich cenniejsze? Gdyby tak było, to zarazem dążyłby on ku swojej zagładzie, miałby w sam swój rdzeń wpisane własne zaprzeczenie – milczenie, które jest złotem i zarazem śmiercią.

Związek między milczeniem – czy nawet ciszą – a śmiercią jest oczywisty, wręcz banalny, ale w kontekście teatralnym „cisza śmierci” ma szczególne brzmienie i wartości. To związek znów – paradoksalny. W teatrze, którego wyróżnik i wartość podstawową stanowi w rozpowszechnionym i nieustannie powtarzanym przekonaniu to, że jest sztuką żywą, a nawet – jak dowodzi przekonująco w wydanej niedawno świetnej książce Tomasz Kubikowski¹² – sztuką przeżycia, śmierć pojawia się, może się pojawić jedynie jako efekt, fikcja, symulacja. Jest „odgrywana”, to znaczy wywoływana przez żywych jako wrażenie lub coś, co jest nieobecne, ale na co się wskazuje. Jednym z najważniejszych narzędzi tego wskazywania i wywoływania jest właśnie cisza, milczenie, które – jak pisałem wcześniej – ma szczególny status na scenie, niemal tak pełnej dźwięków, jak wyspa Prospera. Oczywiście od wieków pojawiała się też w teatrze śmierć jako osoba bardzo wymowna (przypomnijmy choćby posiadającą znamiona teatralne *Rozmowę mistrza Polikarpa ze Śmiercią* czy ludową śmierć z jasełek i herodów), ale wówczas ma też znamiona groteski. Gadatliwa śmierć jest czymś niepoważnym...

Podstawowa konwencja ukazywania na scenie postaci osób umarłych i związanych ze śmiercią opiera się właśnie na milczeniu. Milczy duch Banka w *Makbecie* i naśladujący go duch Aliny w *Balladynie*. Milczy (do czasu) posąg Komandora

¹² Zob. T. K u b i k o w s k i, *Przeżyć na scenie*, Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2015.

w Molierowskim *Don Juanie*, milczą pozostające w cieniu jeszcze nieuświadomionej śmierci postaci widoczne za oknami *Wnętrza* Maurice'a Maeterlincka. Jedną z najdoskonalszych może realizacji tego typu milczących osób i scen jest Protesilas z dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Wzywany przez tęskniącą za nim żonę, Laodamię, przychodzi do niej przyprowadzany przez Hermesa, ale odmiennie niż w antycznym micie, przychodzi nie jako człowiek ożywiony na jedną noc na prośbę małżonki, ale jako ktoś całkowicie obcy, odziany w stalową zbroję i równie stalowe milczenie. Protesilas nie mówi nic – całuje tylko żonę, a ten pocałunek jest dla niej początkiem drogi ku śmierci¹³.

Przypominam *Protesilasa i Laodamię* nie tylko dlatego, że to jedno z wciąż niedocenionych arcydzieł polskiego dramatu i teatru, ale także dlatego, że dramat ten zawiera bezpośrednie odwołanie do najważniejszego dzieła polskiej sztuki teatralnej – *Dziadów* Adama Mickiewicza. Przywołanie tego, jak go kiedyś nazwałem, „matecznika” polskiego teatru w kontekście teatralnego milczenia i jego paradoksów wydaje mi się konieczne, ponieważ jeden z przewodnich tematów dzieła stanowi relacja między sferami słowa i milczenia. Wszak modelowy dla całości obrzęd, tworzący fundament i źródło tego, co Leszek Kolankiewicz nazwał „teatrem Święta Zmarłych”¹⁴, polega na przełamywaniu bariery milczenia między żywymi i umarłymi. O wyjątkowości nocy *Dziadów* decyduje wszak to, że umarli pozostający bez głosu mogą w tę jedną jedyną noc zostać do niego dopuszczeni, by opowiedzieć swoją historię i wygłosić wynikające z niej pouczenia dla żyjących. Niezwykłość i zarazem wciąż płodna teatralność *Dziadów* polega właśnie na tym, że przekraczając „próg milczenia”, widma mogą wejść na scenę i odegrać na niej swój dramat, wypowiadając to, co w zwykłych warunkach i w nieświętecznym czasie pozostaje w ciszy. Ta właśnie podstawowa sytuacja czyni z arcydramatu Mickiewicza wręcz archetyp teatru jako pustej, wyciszonej i wydzielonej z rzeczywistości przestrzeni, w której ktoś się pojawia, by wypowiedzieć siebie. Ten archetyp przerwanej ciszy i archetyp postaci, która tu właśnie, na teatralnej scenie ma wyjątkowe prawo przemówić, wykorzystywali najwięksi twórcy polskiego teatru. W szczególny sposób przyswoił go i twórczo przetworzył Stanisław Wyspiański, nie tylko w *Weselu* i *Wyzwoleniu*, które wprost nawiązują do *Dziadów*. Być może najdalej poszedł on za dziełem Mickiewicza w *Akropolis*, gdzie teatr udziela głosu i ciała postaciom nieludzkim – dziełom sztuki z Katedry Wawelskiej – milczącym przez cały rok z wyjątkiem tej jednej jedynej nocy, „godziny żywej”¹⁵, kiedy świat oczekuje na Zmartwychwstanie. Opozycja

¹³ Zob. S. W y s p i a ń s k i, *Protesilaos i Laodamia*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, oprac. L. Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, t. 2, Kraków 1958, s. 77-130.

¹⁴ L. K o l a n k i e w i c z, *Dziady. Teatr Święta Zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

¹⁵ S. W y s p i a ń s k i, *Akropolis*, w: tenże, *Dramaty wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 12.

milczenia i głosu jako metonimii martwoty i życia jest tu rozgrywana na wielu planach, z odwołaniem do starożytnych gatunków mowy, w tym proroctwa i psalmu. Po wielu latach ta sama podstawowa sytuacja została wykorzystana przez Jerzego Grotowskiego do ewokacji niesamowitego spotkania z niewypowiadalnym i niewypowiadającym doświadczeniem Zagłady...

Zanim jednak zakończy się zaduszny obrzęd – przedstawienie milczących, którym udzielono głosu, by mogli wyrazić zdobytą przez śmierć wiedzę – Adam Mickiewicz inicjuje nagle jeszcze jeden dramat milczenia, przekraczając i dopełniając stworzony przez samego siebie archetyp. Pamiętamy to wszyscy dobrze, nie zaszkodzi jednak przypomnieć:

GUŚLARZ

[...]

Dziatki! patrzajcie, dla Boga!
Wszak to zapada podłoga
I blade widmo powstaje;
Zwraca stopy ku pasterce,
I stanęło tuż przy boku.

[...]

Pokazał ręką na serce,
Lecz nic nie mówi pasterce

[...]

CHÓR

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

GUŚLARZ

Odpowiadaj, maro błada!
Cóż to, nic nie odpowiada?

CHÓR

Cóż to, nic nie odpowiada?

[...]

GUŚLARZ

Przebóg! cóż to za szkarada?
Nie odchodzi i nie gada!

CHÓR

Nie odchodzi i nie gada!

GUŚLARZ

Duszo przeklęta czy błoga,
Opuszczaj święte obrzędy!
Oto roztwarta podłoga,

Kędy wszedłeś, wychodź tędy.
Bo cię przeklnę w imię Boga,
(*po pauzie*)
Precz stąd na lasy, na rzeki,
I zgiń, przepadnij na wieki!
(*Widmo stoi*)
Przebóg! cóż to za szkarada?
I milczy, i nie przepada!

CHÓR

I milczy, i nie przepada!¹⁶

Zainscenizowawszy rudymmentarny dla teatru¹⁷ dramat wywołania głosu z ciszy, Mickiewicz powraca do milczenia, tym razem jednak wprowadzonego w przestrzeń uprzywilejowanej mowy. Wieńcząca druga część *Dziadów część II* sytuacja budzi przerażenie Guślarza i Chóru, a więc twórców i zarazem współuczestników przedstawienia. Ukazuje paradoks scenicznego milczenia, o którym mówiłem na początku: milczenie w teatrze to stan nadzwyczajny, a im dłużej trwa, tym bardziej jest niepokojące. W teatrze *Dziadów* – teatrze, którego celem i podstawową wartością jest mówienie, do którego wkracza się, by mówić i słuchać – milczenie rodzi już nie tylko niepokój, ale wręcz przerażenie, ponieważ zaprzecza sensowi istnienia tego teatru. Widmo, które wkracza na scenę, ale nic nie mówi, pozostaje radykalnie i całkowicie poza spotykającymi się tu światami: żywych i umarłych. Przychodzi skądinąd, a tego „skądinąd” nawet Guślarz nie może sobie wyobrazić, bo całkowicie nie mieści się ono w dualistycznym wyobrażeniu „tego” i „tamtego” świata, nawet jeśli – jak to jest w *Dziadach* – oba te „światy” mają swoje wewnętrzne hierarchie i sfery pośrednie.

Tym, co decyduje o niesamowitości Widma, są dwie jego paradoksalne (nie)aktywności. „Nie odchodzi i nie gada!” – wołają z przerażeniem Guślarz i Chór. Tym, co nie mieści się w ich rozumieniu, jest właśnie m i l c z a c a o b e c n o ś ć widma. Zjawia, nawet najokropniejsza, ale mówiąca, wypowiadająca swoją prawdę – jest możliwa do pojęcia. Ale zjawia jako postać objawiająca się, wystawiająca wręcz nachalnie swoją obecność, lecz milcząca, staje się czymś więcej niż tajemnicą, czymś o wiele trudniejszym do zniesienia

¹⁶ A. Mickiewicz, *Dziady, cz. II*, w: tenże, *Dzieła*, t. 3, *Utwory dramatyczne*, oprac. L. Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 33-35.

¹⁷ Tym razem już nie tylko zachodniego. W kontekście *Dziadów* jako teatru święta zmarłych przywoływano często japońskie nō jako przedstawienie odwołujące się do analogicznego wzoru dramaturgicznego – spotkania żywych z istotami należącymi do innej sfery rzeczywistości: duchami zmarłych, demonami, bóstwami. Przy wszystkich różnicach, nō wiedzie ku tej samej sytuacji, która stanowi rdzeń *Dziadów*: do wyjątkowej i umożliwianej przez teatr sytuacji odzyskania własnego głosu.

– tajemnicą wystawioną. To być może jest dla milczenia teatralnego sprawa kluczowa: wkraczając w przestrzeń sceny, przestrzeń szczególnej aktywności semiotycznej i performatywnej jednocześnie, postać niejako zobowiązuje się do ekspresji i działania. Tymczasem zjawia doskonale milcząca, a więc też nietworząca komunikatu za pomocą takich ekwiwalentów mowy, jak gest, mimika, czy muzyka, zrywa ten kontrakt, tym samym niejako zrywając przedstawienie. Co gorsza, Widmo jednocześnie „i milczy, i nie przepada”, zrywa więc umowę fundującą teatr, a jednocześnie podtrzymuje jego trwanie, nie opuszczając sceny. W ten sposób – że pozwolę sobie na dopowiedzenie do Mickiewicza – wprowadzany jest jakiś inny rodzaj teatru, w którym milczenie pozostaje na scenie, a nie jest tylko tym, co ją otacza, i z czego się ona rodzi, co przez różnicę ją umożliwia. Odważyłbym się nawet powiedzieć, że to finał części drugiej stanowi fundament dla teatru części czwartej i trzeciej. Oczywiście można powiedzieć, że w części czwartej Pustelnik-Gustaw – ten „aktor straszny”¹⁸, jak go nazwał Słowacki – działa jak pozostałe, „zwykle” widma z części drugiej: przychodzi w noc zaduszną, by przerwać milczenie i opowiedzieć swoją historię, powracając w finale do ciszy i ciemności. Powiedziałbym jednak, że odmienność jego scenicznej obecności polega na tym, że jego arcy popisowy występ obejmuje także tajemniczą ciszę, w jakiej pojawiał się w części drugiej. Potok słów, śpiew i nadzwyczajna aktywność Pustelnika (tak dynamicznie i współcześnie rozegrana ostatnio przez Bartosza Porczyka w *Dziadach* w reżyserii Michała Zadary w Teatrze Polskim we Wrocławiu¹⁹) nie tyle wynika z jego milczenia, ile je otacza i zawiera. Tamto milczenie stanowi jakby puste i wciąż niedostępne jądro rozgrywanego w chatce księdza autoperformansu. Mówienie Gustawa zdaje się wciąż na nie wskazywać, paradoksalnie umacniając jego niesamowitość. Im więcej Gustaw mówi, im bardziej wyjaśnia, tym mniej zrozumiałe jest jego milczenie w kaplicy Dziadów.

Teatr uobeczonego milczenia i jego tajemnicy stanowi też rdzeń najważniejszej części *Dziadów*, części trzeciej. Tym razem jednak jest to milczenie osoby nieobecnej pod żadną postacią, przywoływanej jedynie głosem tego, który się do niej zwraca. To – rzecz jasna – milczenie Boga, do którego zwraca się Konrad w „Wielkiej improwizacji”²⁰. W stosunku do części drugiej następuje tu swoista zamiana miejsc: tym razem to Konrad usuwa „zakłóć” milczącą postać, by przemówiła, ale jego rozpaczliwe próby nie przynoszą żadnego efektu. Dramatyzm tej sytuacji polega jednak nie tylko na tym, że Bóg milczy, ale na tym, że „i milczy, i nie przepada”. Brzmi to ryzykownie – wiem, ale

¹⁸ J. Słowacki, *Dziady*, w: tenże, *Dziela*, t. 8, *Dramaty*, oprac. W. Hahn, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 422.

¹⁹ Premiera 20 II 2016.

²⁰ Por. A. Mickiewicz, *Dziadów część III*, w: tenże, *Dziela*, t. 3, s. 158-167.

sięgam po tę analogię formuły, bo przecież jest jasne, a jednocześnie jakby nie dość wydobyte, że siatka scenicznych napięć przebiega w tej scenie nie między obecnością a nieobecnością, ale między mową a milczeniem. Konrad ani przez chwilę nie wyprowadza z milczenia Boga przypuszczenia o jego nieistnieniu. Nie ma żadnych wątpliwości, że Adresat jego monologu jest obecny w przestrzeni scenicznej. Jest, ale milczy. „Nie odchodzi, i nie gada” – i to właśnie jest źródło męki i bluźnierstwa Konrada. Tak jak Guślarz wobec Widma wpadł w przerażenie w obliczu całkowitej Inności, tak i Konrad, nie mogąc pojąć inności Boga wyrażającej się w obecnym milczeniu, bluźnierczo sprowadza ją do kategorii znanego sobie przeciwieństwa, do „cara”²¹.

Pamiętać trzeba, że słowo to podpowiada i wypowiada Szatan – a zatem, że jest ono nie tylko bluźnierstwem, ale też błędem, być może zejściem z drogi, na której można się do Boga zbliżyć, a która wiedzie przez akceptację Jego milczącej obecności. Taką drogą idzie Ksiądz Piotr, otrzymując w zamian dar udzielenia odpowiedzi na oskarżenia i pytania Konrada. Relacja między „Wielką improwizacją”, a „Widzeniem Księdza Piotra”²² wydaje mi się w tym kontekście analogiczna do relacji między częścią drugą a czwartą: co w pierwszej jest przerażającym milczeniem, w drugiej wytwarza słowo, którego milczenie nie jest zaprzeczeniem, ale istotną częścią, źródłem.

Mickiewicz tworzy w ten sposób niejako wyższy poziom teatru milczenia, który nie polega już na grze niemej (a więc zastępowaniu słowa innymi, mniej jednoznacznymi środkami wyrazu, symptomami stanów sytuacji), ani na przerażającym, uobecnionym przerwaniu przedstawienia. Jest to teatr milczenia paradoksalnie obecnego w słowie, milczenia, które umożliwia wypowiedzenie słowa, samo będąc przez słowo ujawniane, uobecniane – już nie jako niepokojące zerwanie, ale jako niewypowiadalne „nie to”. Nie pustka i nie umykająca werbalizacji „resztką”, ale pełnia.

Takie milczenie lokowałoby się na przeciwnym biegunie „ciszy śmierci”. Nie byłoby już zagrażającym teatrowi brakiem, ale możliwą do doświadczenia dzięki niemu całością. Nie oznaczałoby jego zagłady, ale wręcz wskazywało na jego niezwykłą wartość jako miejsca i wehikułu umożliwiającego dotarcie do punktu, w którym brzmienie wielości osiąga harmonię obejmującej je ciszy.

MILCZĄCY ŚWIADKOWIE

Zdaję sobie sprawę, że wszystko to brzmi „metafizycznie”, co pewnie jest wynikiem ułomności słów, a może po prostu mojej własnej słabości, utrud-

²¹ Tamże, s. 167.

²² Por. tamże, s. 189-192.

niającej znalezienie sposobów wypowiedzenia tego, do czego prowadzi mnie myślenie o milczeniu w teatrze. Tymczasem mowa tu o zjawiskach wcale konkretnych, które już na najprostszym poziomie sprawiają, że teatr jest doświadczeniem jedności w wielości. Pewien językowy i myślowy nawyk każe w tej jedności widzieć jakąś metafizyczną istotę, rzecz jednak w tym, że niczego takiego nie ma, że wielości tworzącej przedstawienie teatralne nie jedno czy coś, jakiś „byt”, ale paradoksalna pustka mająca własną wartość i własne piękno. Nie znajduję lepszego słowa na opisanie tego może najważniejszego paradoksu teatralnego niż „cisza”. Cisza jest brakiem – brakiem dźwięku, ale przecież nie myślimy o niej jako o niczym. Wprost przeciwnie – wydaje się czymś wartościowym i pożądanym.

Powiedziałem wcześniej, że w teatrze cisza jest ryzykowna, a więc rzadko spotykana. To prawda – ale zarazem fałsz, bo przecież cisza jest w teatrze obecna stale, pożądana, a nawet wymuszana. Tyle, że nie dotyczy sceny, lecz widowni. Myśląc o milczeniu i ciszy – tak jak w ogóle myśląc o teatrze – skupiamy się na scenie. Tymczasem druga z podstawowych grup współtwórców wydarzenia teatralnego, publiczność, pozostaje ukryta w półmroku i – właśnie! – milcząca. To wprawdzie też wynalazek zachodni i stosunkowo późny, bo jeszcze pod koniec wieku osiemnastego nikt widowni przymusowo nie uciszał, a aktorki i aktorzy musieli wysilać talenty i płuca, by zwrócić na siebie uwagę. Zmieniło się to, gdy zlikwidowano miejsca stojące na parterze, a widownię usadzono na krzesłach i w ławach. Ponieważ „reprezentacji teatralnych” przede wszystkim słuchano, a nie było żadnych mikrofonów i mikroportów (o szczęśliwe teatralne czasy!), domagano się od widowni zachowania ciszy, która też stopniowo zapanowała i króluje w teatrze typu zachodniego po dziś dzień.

Kiedy więc mówię, że teatr taki „jest otoczony milczeniem i zawsze do milczenia zdąża” i że cisza jest tym, co łączy teatralne, zwielokrotnione reprezentacje wielości, to na poziomie bardzo konkretnym mówię o milczeniu i ciszy widzów. Jeśli popatrzeć na przeciętną salę teatralną w czasie przedstawienia, to ukaże się obraz prosty, wręcz banalny: rozjaśniona, pełna ruchu scena otoczona przez pełną salę milczących ludzi, zjednoczonych w ciszy. I pewnie tylko w ciszy, bo naiwnością byłoby sądzić, że widzowie przeżywają to samo, tego samego doświadczają poza tym jednym, podstawowym – ciszą własną, własnym milczeniem.

Uciszenie widzów postrzegano się dawniej i postrzega się dziś jako wadę teatru, jego słabość. Oczywiście: z pewnego punktu widzenia milczenie publiczności teatralnej jest obrazem i mikrodoświadczeniem władzy i uległości wobec niej. Może być też i bywało ono wykorzystywane jako narzędzie swojej pedagogiki, dyscyplinowania ciał i umysłów w zgodzie z ideologiami i wzorcami życia propagowanymi przez władców wyobraźni i jej machin. Dziś

jednak, gdy żyjemy w „społeczeństwie spektaklu”²³, gdy nieustannie działa „wyzwanie performansu” – nakaz występu, popisywania się, wykazywania się własną skutecznością²⁴ – milczenie i znalezienie się w sytuacji dystansu wobec widowiska zaczyna mieć inne znaczenie i inne wartości. Pozwala choćby częściowo wyjść poza „bycie widowiskowe”, ale bez zrywania z nim relacji. Pozwala być wobec widowiska w sposób, który na co dzień nie jest nam dany, a który wydaje się konieczny, byśmy mogli poznać całą jego urodę i nędzę, wielkość i śmieszność. Milczenie widowni teatralnej nie jest dziś milczeniem poddanych, edukowanych za pomocą fascynujących osób i „czarownych chwil”. To raczej milczenie re-edukowanych, rodzaj czasowej alternatywy teatralnej, wytwarzającej krytyczny dystans i zdolność poddania refleksji widowisk, w których żyjemy i które – chcąc nie chcąc – współtworzymy.

Jeśli próbować połączyć wszystko, co do tej pory o milczeniu w teatrze próbowałem powiedzieć, to właśnie w milczeniu widzów spotyka się i śmierć, i niesamowita inność i paradoks milczącego Adresata. Widzowie są wszak poza życiem sceny, są w jej świecie radykalnie obcy (ich pojawienie się na scenie prowadzi do zerwania przedstawienia), a jednocześnie wszystko, co się na scenie dzieje, jest na nich nakierowane, do nich adresowane. Nie zajmują przy tym – co trzeba koniecznie doprecyzować – pozycji boskich, gdyż nie są twórcami tego świata i nie panują nad nim²⁵. Ich miejsce i rola są inne: otrzymują przywilej innego spojrzenia na ludzką rzeczywistość, ludzkie marzenia i pożądania. Stereotyp głosi, że mają możliwość oglądać i oceniać samych siebie. To chyba zbyt proste, bo od podobieństwa w doświadczeniu teatralnym ważniejsza wydaje mi się różnica, zasadzająca się na tym, że nie robimy tego, co ludzie widoczni na scenie. Wprawiamy się natomiast w stan szczególnej niespektakularnej aktywności – jesteśmy obecni, ale nie występujemy, nie działamy. Nie tylko symptomem, ale wręcz środowiskiem i narzędziem tego aktywnego niedziałania jest milczenie, w którym sami pozostajemy. To właśnie ono spaja doświadczenie teatralnej wielości, otacza teatr i umożliwia go.

Wśród wielu stereotypowych, często zbanalizowanych sposobów mówienia o ciszy jest też i taki, który wskazuje na wartości płynące z jej słuchania. „Posłuchaj ciszy” to wyzwanie do uspokojenia wewnętrznego i zewnętrznego hałasu, otwarcia się na to, co poza słowami i poza dźwiękami, co nie jest

²³ To oczywiście termin Guya Deborda. Zob. G. D e b o r d, „*Społeczeństwo spektaklu*” oraz „*Rozważania o społeczeństwie spektaklu*”, tłum. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006.

²⁴ Diagnozę tę z całą precyzją prezentuje i rozwija Jon McKenzie w książce *Performuj, albo... Od dyscypliny do performansu* (tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011).

²⁵ Stąd w metaforze theatrum mundi, realizowanej z całą precyzją przez Pedra Calderona de la Barcę w *Wielkim teatrze świata*, Bogu przypada pozycja Autora. Zob. P. C a l d e r o n d e l a B a r c a, *Wielki teatr świata*, tłum. L. Biały, w: tenże, *Autos sacramentales*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 3-70.

„tym” – czymkolwiek byłoby znane nam „to”. Nawet jeśli w teatrze próbuje się czasem taki stan osiągać, to nawoływanie do posłuchania ciszy wydaje mi się w tym przypadku niefortunne. Teatr nie jest miejscem słuchania ciszy, ale czymś znacznie cenniejszym niż takie sentymentalne sytuacje. Teatr stanowi miejsce aktywnego wcielania i przeżywania ciszy, która jako „nie to” otacza, przenika i nadaje jedność „temu” życiu. Czy to oznacza, że teatr jest miejscem filozoficznym? Chcę wierzyć, że tak.