

Bądź realistą – żądaj niemożliwego. O tzw. realizmie w aktorstwie teatralnym

Najbardziej realnym elementem teatru jest ten, który najtrudniej poddaje się fikcjonalizacji i symbolizacji – żywy człowiek, zarówno ten na scenie, jak i ten na widowni. Ten na scenie – aktorka, aktor – jest w swojej rzeczywistości zjawiskiem szczególnie problematycznym, zwłaszcza dla teatru iluzji, dominującego na Zachodzie od XVIII do połowy XX wieku. Dążąc do stworzenia koherentnej rzeczywistości scenicznej, możliwej do uznania przez publiczność za prawdopodobną, miał on z rzeczywistością aktorek i aktorów zawsze ten sam kłopot – ich prawdziwe ciała i osobowości potencjalnie groziły zdemaskowaniem i rozsadzeniem konstrukcji, która powinna zostać zaakceptowana jako rzeczywistość. Nie mogąc się obejść bez realnych osób, teatr ten poddawał je specyficznemu rygorowi ujętemu w proces edukacji i normatywizacji, starając się połączyć w jedno realne i realnopodobne. Mechanizm ten zarazem wytyczał drogę przemian aktorstwa, wymuszanych przez zachodzące wciąż w życiu społecznym modyfikacje aktualnej wersji akceptowanego obrazu rzeczywistości, w tym szczególnie rzeczywistości zachowań ludzkich. Teatr sceniczny, nie będąc prostym odbiciem teatru życia codziennego, zarazem pozostawał ściśle z nim związany, zwłaszcza w aspekcie stosowanych w odniesieniu do obu sfer ocen fałszu i autentyczności ludzkiego postępowania. Poszukiwanie i stopniowa waloryzacja bezpośrednich objawów uczuć, reakcji i stanów wewnętrznych, rozwój i wzrost znaczenia wiedzy psychologicznej i psychofizjologicznej wpływały na doskonalenie sposobów deszyfrowania znaczeń ludzkich zachowań a zarazem zmuszały do rezygnacji z konwencjonalnych znaków informujących o życiu wewnętrznym.

W efekcie tego procesu narodził się nowoczesny realizm aktorski, za ojca którego uważa się Konstantego Siergiejewicza Stanisławskiego.

W popularnym mniemaniu stworzona przez niego koncepcja „przeżywania” przez wzbudzenie w aktorce/aktorze rzeczywistego procesu psychicznego pozwala na trwałe powiązanie prawdy aktorskiej z doświadczeniem życiowym widza. W koncepcji Stanisławskiego realizm aktorski osiągnąć miał swój punkt kulminacyjny, wiążąc się z rzeczywistością bezpośrednio w miejscu, które pozostawało na scenie najbardziej realne i potencjalnie najgroźniejsze – w ciele i psychice aktorki/aktora.

Wątpiąc w tak prosty związek między teatrem a przeżyciem i rzeczywistością, chciałbym przyjrzeć się wybranym sposobom, jakimi posługuje się w swoich pismach Stanisławski aby zdefiniować realizm i zestawzić je z poglądami wcześniejszymi, XIX-wiecznymi oraz XVIII-wiecznymi, zwłaszcza z poglądami Denisa Diderota, uważanego często za twórcę przeciwstawianej „przeżywaniu” koncepcji gry aktorskiej, także odnoszącej się wszak do rzeczywistego doświadczenia i mającej na celu wywołanie „efektu realności”. Moim celem jest odstąpienie (być może nieuświadomianych) podstawowych założeń koncepcji aktorstwa realistycznego oraz ich konsekwencji daleko przekraczających i – jak sądzę – wręcz niweczających prosty ciąg: rzeczywistość przeżycia → realizm gry → prawda przedstawienia.

1.

Wspominając w *Moim życiu w sztuce* pracę nad inscenizacją *Potęgi ciemnoty* Lwa Tołstoja¹, pracę, która – jego zdaniem – zakończyła się klęską Moskiewskiego Teatru Artystycznego, Konstanty Stanisławski najwięcej miejsca poświęcił historii pewnej starej chłopki, przywiezionej wraz z innymi „eksponatami” etnograficznymi ze wsi leżącej gdzieś na kresach guberni tulskiej. Razem z towarzyszącym jej chłopcem z tych samych okolic tworzyli oni swoisty duet konsultantów do spraw auten-

¹ K. S. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, tłum. Z. Petersowa, [w:] idem, *Pisma*, red. E. Csató, t. I, PIW: Warszawa 1954, s. 306-308 (wszystkie cytaty z opisu prac nad tą inscenizacją pochodzą z tej edycji). Na historię tę zwrócił moją uwagę Ireneusz Guszpit w swym wystąpieniu podczas dyskusji panelowej kończącej festiwal „Misteria, inicjacje”, który odbywał się w Krakowie w 2000 roku. Zob.: *Misteria, inicjacje. Materiały z lat 1999-2000*, red. D. Kosiński, Kraków 2001, s. 268.

tyczności, których zadanie polegało na „reżyserowaniu sztuki z punktu widzenia wiejskiego trybu życia”. Uczestnicząc w próbach, oboje szybko nauczyli się ról, dzięki czemu, gdy aktorka grająca rolę starej Matrony zachorowała, Stanisławski mógł poprosić „kumę” o zastępstwo:

I co się okazało? Improwizacja wiejskiej baby wywarła po prostu wstrząsającą wrażenie. Ona właśnie wskazała, czym jest prawdziwa wieś na scenie, czym jest prawdziwy duchowy mrok i jego władza. [...] Na próbie tej był obecny syn Lwa Tolstoja, Siergiej. Wpadł w taki zachwyt nad grą kumy, że zaczął namawiać nas, abyśmy jej powierzyli rolę Matrony. Propozycja była ponętna. Omówiliśmy sprawę z aktorką grającą Matronę i uzyskaliśmy jej zgodę.

Zdecydowaliśmy się wpuścić na scenę nowo upieczoną artystkę. Ze staruchą mieliśmy tylko jedną nieprzewycięzoną trudność. W scenach, gdzie kuma miała kogoś łajać, odstępowała od tekstu Tolstoja i posiłkowała się własnym repertuarem, składającym się z tak doborowych wyzwisk, że żadna cenzura nie mogłaby ich przepuścić. Na próżno prosiliśmy ją i przekonywaliśmy, żeby takich ordynarnych słów nie używała na scenie – według jej zdania byłoby to nienaturalne w ustach prawdziwego człowieka wsi. [...]

Z bólem serca musieliśmy skreślić kumę z listy wykonawczyń, tym bardziej że wymyślała coraz okropniej. Przeniosłem ją do tłumu zbierającego się przed chatą zmarłego Piotra, męża Anisji, który przez nią został otruty. Umieściłem ją w samej głębi tłumu, lecz i tam jedna nuta jej płaczu zagłuszała wszystkie pozostałe głosy. Wówczas nie mając sił rozstać się z nią, wymyśliłem specjalnie dla niej maleńką wstawkę: przechodziła samotnie przez scenę mruczając piosenkę i wzywając kogoś z oddali. Dźwięk starczego, słabego głosu dawał taką pełnię prawdziwego, rosyjskiego wiejskiego życia i tak zapadał w pamięć, że potem nikt prócz niej nie mógł już pojawić się na scenie. Zrobiliśmy ostatnią próbę: nie pokazywać jej, a kazać tylko śpiewać za sceną. Lecz i to okazało się niebezpieczne dla aktorów. Nagraliśmy więc na płycie gramofonowej jej śpiew i wreszcie owa pieśń na tle akcji przestała zagrażać całości zespołu.

Stanisławski pozbył się porażająco prawdziwej „kumy”, ponieważ demaskowała ona konwencjonalność rzekomo prawdziwego przedstawienia, groziła ujawnieniem i rozbrojeniem efektu realności, który starał się osiągnąć. Niezależnie od tego, kogo uznamy za sprawcę tej eliminacji (Stanisławski bierze winę na siebie i swoich aktorów), faktem jest, że ustąpić musiało realne. To rzeczywista chłopka opuściła teatr reprezentujący wieś, zaś jej miejsce zajął zapośredniczony technologicz-

nie ślad – głos z gramofonu, który posłużył jako maszyna do likwidacji autentyczności. Rzeczywistość przegrała. Pozostaje pytanie: z kim?

Zanim spróbujemy na nie odpowiedzieć, wyciagnijmy z przywołanego przez Stanisławskiego przykładu pierwszy, najprostszy wniosek. Dotyczy on różnicy między podobnie brzmiącymi słowami „realne” i „realistyczne”. Różnica ta jest często w myśleniu (zwłaszcza potocznym) zacierana. Wiedzie to do przekonania, że realność prowadzi prostą i bezpośrednią drogą do realizmu, że – by rzecz wyrazić innymi słowy – wszystko, co odbierane bywa jako realne, jest tym samym realistyczne. W tym przeformułowaniu pojawia się niemal samowolnie słówko „odbierane”, które – niezależnie od intencji mówiącego – odsuwa od siebie oba niby-bliźniacze pojęcia. Każe ono bowiem przyznać, że realizm to nie wszystko, co w teatrze wiąże się z realnymi przedmiotami, jakościami, działaniami czy emocjami, ale raczej to, co wiedzie do wywołania „efektu realności” – wrażenia obcowania z rzeczywistością. W tej perspektywie realizm można by określić jako ogół strategii mających na celu przekonanie widzów, że to, z czym mają do czynienia, nie jest stworzone („sztuczne”), lecz faktycznie istniejące i – jedynie – zostało wystawione na pokaz.

Deklarowanym celem artystów podejmujących praktyki realistyczne jest stworzenie obrazu czy sytuacji, które pozostają w ścisłym związku z rzeczywistością pozateatralną oraz aspirują do przekazywania jakiejś prawdy na jej temat. Nastawieni realistycznie twórcy działają więc w zgodzie z własnym wyobrażeniem o rzeczywistości, z jej własną definicją, którą albo podzielają, albo starają się narzucić widzowi jako wspólnocie reprezentującej określoną kulturę w jej historycznie zmiennym kształcie. Ambicją realizmu nie jest wyłącznie wywoływanie „efektu realności”, ale wykorzystywanie go do przekonania widzów o tym, że oglądają odbicie, obraz czy model rzeczywistości, zwłaszcza takiej, jaką i twórcy, i widzowie znają ze swego bezpośredniego doświadczenia. W tym kontekście realizm określić można jako dążenie do stworzenia takiego obrazu rzeczywistości, który byłby akceptowany lub powinien być akceptowany przez widzów. Siłą rzeczy, taka definicja wiedzie do pojęcia „uogólnionego wyobrażenia społecznego”, będącego akceptowanym w ramach danej kultury, schematycznym sposobem wytyczania granicy między normą a nieprawdopodobieństwem. Istotny byłby więc dla realizmu nie tylko „efekt realności”, lecz także

stopień społecznej akceptowalności podobieństwa do rzeczywistości. Realizm odwołuje się raczej do tego, co podzielane, a nawet powszechne. Zaczyna się tam, gdzie pojawia się zbiorowa akceptacja zgodności z rzeczywistością. Akcentuje więc raczej regułę niż wyjątek, mówi o tym, co jest, a nie o tym, co bywa.

By to, co zdarza się na scenie, zostało odniesione do rzeczywistości pozateatralnej i stało się modelem intelektualnej i emocjonalnej reakcji na nią, teatr iluzji musi doprowadzić do zawieszenia lub – co jest jego celem nadrzędnym i zarazem utopią – do zniesienia poczucia świadomości przebywania w sytuacji teatralnej. Realistom nie chodzi przecież o teatr, ale o stosunek do rzeczywistości, o jego i jej akceptację lub zmianę. Oddziaływanie w tym zakresie osiągnąć zaś można najskuteczniej poprzez czasowe zatarcie granic i wzbudzenie w widzach reakcji, która *per analogiam* stanie się później wzorcem reakcji rzeczywistej. Teatr realistyczny tworzy więc *quasi-rzeczywistość*, zgodną z akceptowanymi przez jego twórców zbiorowymi wyobrażeniami, by następnie wywołać iluzję realności i przy jej pomocy doprowadzić do rzeczywistych reakcji, mających w przyszłości modelować równie realne sposoby odpowiadania na rzeczywistość pozateatralną.

Nie jest w tym momencie przedmiotem moich rozważań kwestia skuteczności takiej strategii. Chodzi mi o wskazanie, że realizm to jedna z form teatru iluzji, dążąca do wywołania złudzenia rzeczywistości pozateatralnej; złudzenia takiego, jakie gotowi są zaakceptować przynajmniej niektórzy członkowie danej kultury w danym momencie historycznym. Tak zdefiniowany, realizm teatralny trzeba odróżnić od współczesnego „teatru realności”, całkiem niedawno opisanego w książce Artura Dudy². Teatr realistyczny (i związane z nim aktorstwo, które będzie szczególnym tematem moich rozważań) nie powstaje przez proste wystawienie realnego, ale stanowi efekt skomplikowanych zabiegów, koniecznych do tego, by obraz / sytuacja stworzone w zgodzie z zasadami konwencji teatralnych mogły uchodzić za zapożyczone, przeniesione z rzeczywistości pozateatralnej. Realistyczna wersja „prawdy teatralnej” nie powstaje przez odrzucenie sztucznego, lecz przez paradoksalne skonstruowanie niby-istniejącego.

² A. Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2006.

2.

Dochodzimy tu do znanej od dawna zasady nieprzystawalności *quasi-rzeczywistości* teatralnej i „rzeczywistości rzeczywistej”. Chciałbym w tym miejscu przypomnieć jedno z wielu jej sformułowań, w tym wypadku pochodzące z okresu szczególnie gorących sporów o granice możliwej na scenie reprezentacji rzeczywistości pozasceniczej – z ostatnich lat XIX wieku. Jego autorem jest wybitny polski krytyk teatralny, Władysław Bogusławski, który w opublikowanej w roku 1890 recenzji z *Syna Giboyera* Émile’a Augiera ostro zaatakował niewyraźnie mówiącego ze sceny Józefa Grzywińskiego, grającego margrabiego d’Auberive, przenosząc po chwili swoją krytykę na zjawisko szersze, związane z tendencjami – uwaga! – naturalistycznymi:

Zdaje się [...], że to *laisser-allez* ma być dowodem wielkiej swobody, naturalności i prawdy, na scenę wprost z życia przeniesionej. Otóż tu tkwi wielkie złudzenie. Bardzo jest dobrze, kiedy aktor umie być swobodny i naturalny, ale żeby odebrać to wrażenie, publiczność przede wszystkim słyszeć go i rozumieć potrzebuje. Swoboda i naturalność schowana wśród czterech ścian, z zapomnieniem tego kardynalnego warunku istnienia teatru, że jedna ze ścian na mocy umowy zawartej z publicznością jest usunięta na beneficj widza – nie ma żadnego znaczenia, bo krzywdzi tegoż właśnie widza, który w zamian za zgodę na pewne konwencjonalizmy wymaga pod innym względem iluzji.

Toteż owa prawda przeniesiona na scenę wprost z życia jest największym fałszem, na jaki zdobyć się mogła naturalistyczna doktryna. Tam gdzie gaz zastępuje słońce, a płótno mury, ludzie nie mogą rozmawiać, jak mówią na ulicy, a choćby i w codziennym życiu w salonie. Urywek rozmowy podchwycony na ulicy nic nam nie mówi o rozmawiających, ale ten sam urywek napisany dla sceny tak, że w nim każdy wyraz objaśnia to, co przedtem było, przygotowuje to, co się stanie potem, od razu odmaluje interlokutorów. Sztuką jest wielką napisać tak dialog, skondensować czas i przestrzeń, streścić w nim wypadek, sytuację człowieka, przy zachowaniu wszelkich pozorów naturalności, swobody; niemniejszą sztuką jest tak napisany dialog wypowiadać i pamiętać, że widz, który chce zrozumieć ma prawo do każdego słowa, akcentu, do każdej modulacji i pauzy³.

³ W. Bogusławski, „Gazeta Polska” 1890, nr 87, s. 2.

Bogusławski nie lokuje różnicy między prawdą „sceniczną” i „żywą” na poziomie doktryny, ale wyprowadza ją z samej „natury” teatru, której „naturaliści” według niego nie rozumieją. Sam fakt występu przed innymi sprawia, że aktorki i aktorzy nie mogą zachowywać się tak, jak w codziennym życiu, już choćby dlatego, że trzeba ich dobrze widzieć i słyszeć. Najprostsze, techniczne warunki ich pracy wiodą do wypracowania szczególnych pozacodziennych zachowań, sposobów kształtowania ciała, wykorzystywania głosu. Dochodzi do tego postulat koniecznej syntetyczności i wyrazistości, bez których widz nie będzie w stanie zrozumieć, co dzieje się przed jego oczyma. Teatr jest tu widziany jako przestrzeń komunikacji i właśnie dla zachowania drożności kanałów komunikacyjnych procesem groźnym wydaje się krytykowi postępujące zbliżanie działania aktorskiego do zachowania codziennego, a więc rezygnacja z tego „powiększenia”, które wiąże się z naturą działania scenicznego.

Bogusławski posługuje się przy okazji argumentem oczywistej dla niego umowności teatralnego świata; umowności, od której istnieje tylko jeden wyjątek – żywy człowiek. Przeciwwstawienie mu słońca z gazy i płóciennych murów odsyła do tego samego paradoksu, który ujawnił się w historii z kumą z tulskiej guberni – prawdziwy człowiek w całym swoim autentyzmie stanowi poważne zagrożenie dla teatru, którego „prawda” ma zupełnie inny charakter. Stajemy tu wobec tego samego, co w opowieści Stanisławskiego, rozróżnienia, szczeliny między realnością obecności a teatralnym realizmem – budowanym i zdobywanym. Nawet terminy są te same – i Bogusławski, i Stanisławski bezpośrednio przenoszenie na scenę rzeczywistych zachowań nazywają naturalizmem. Ale w tekście Bogusławskiego szczelina wydaje się równie głęboka jak – z pozoru niegroźne a w rzeczywistości śmiertelnie niebezpieczne – szczeliny lodowe, stanowiące postrach polarników. Otwiera się ona bowiem nie w szczególnym przypadku (prawdziwa chłopka w otoczeniu teatralnej wsi), ale w samym centrum „sztuki dramatycznej” – w osobie żywego człowieka stojącego na scenie. To on stanowi nieustanne zagrożenie dla – z konieczności umownego – świata teatru. To aktorki i aktorzy nieusuwalną realnością swoich ciał podważają tę kruchą iluzję – wrażenie rzeczywistości wywoływane przez teatr. Paradoks polega na tym, że jednocześnie to właśnie oni są tej iluzji wehikułem. Tworzą ją i jednocześnie niszczą. Ich realne ciała i osobowości umożliwiają poja-

wienie się wiarygodnej postaci, ale zarazem te same ciała i osobowości w tym samym akcie występu ową wiarygodność podważają. Doskonale przecież wiemy, że występujące przed nami kobiety i mężczyźni nie są tymi, za których się podają, czy też – przedstawiając rzecz tak, by mogła objąć także przedstawienia rezygnujące z iluzji postaci – nie zjawiają się przed nami przypadkowo i bezcelowo. Są ludźmi robiącymi dla nas coś, a więc już wchodząc w przestrzeń sceny, rozdwiają się w naszych oczach na osoby działające, czyli sprawców, oraz na osoby powstające jako suma ich działań – postaci sceniczne. W zachodnim teatrze dramatycznym, zachowującym zasady iluzji scenicznej – a tylko w odniesieniu do takiego teatru możemy, moim zdaniem, sensownie mówić o aktorstwie realistycznym – ważniejsze są te drugie. Realizm jako postulat odnosi się do osób scenicznych, dlatego wymaga, by były one przekonujące w swej scenicznej prawdzie, by publiczność mogła je zaakceptować, uznać za możliwe. Wymaga to przesłonięcia obecności sprawców, poprzez przekształcenie ich ciał, głosów, sposobów bycia i emocji. Paradoks aktorstwa realistycznego polega bowiem na tym, że aby pojawić się jako prawdziwa postać, aktorka/aktor musi zaprzeczyć temu, co w teatrze jedynie prawdziwe – sobie.

3.

Paradoksu tego nie wymyślili i nie opisali ludzie teatru XIX wieku. Został on dostrzeżony i opisany w stuleciu poprzednim, u progu epoki teatru mieszczańskiego, u kolebki teatru iluzji. A zrobił to człowiek, któremu teatr ten zawdzięcza sformułowanie swych najbardziej podstawowych pojęć, takich jak „czwarta ściana” czy koncepcja obrazu scenicznego, *tableau*⁴. Chodzi oczywiście o Denisa Diderota i jego słynny *Paradoks o aktorze*, pisany w latach siedemdziesiątych XVIII wieku, a rozpropagowany wśród szerszej publiczności dopiero w 1830 roku.

W inscenizowanej i opowiadanej na kartach dialogu-rozprawy dyskusji o naturze teatru, a zwłaszcza o prawdzie teatralnej, pojawia się wie-

⁴ Stosunkowo niedawno pisał o tych pojęciach i ich znaczeniu dla teatru europejskiego Marek Dębowski w książce *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Societas Vistulana: Kraków 2001, s. 201-204.

lokrotnie znane nam już oddzielenie autentyzmu obecności od wrażenia realności wywoływanego przez przedstawienie. By wyraziście ukazać odmienność, nieprzystawalność tych dwóch rozumień „prawdy”, opisujący je Pierwszy rozmówca, nazywany też „człowiekiem mówiącym paradoksy”, sięga po argumenty, które potem powracać będą wielokrotnie i częściowo pojawiły się w cytowanych już tekstach. Kilka razy opisuje on wywierające wielkie wrażenie działania rzeczywiste, które przeniesione do teatru tracą swoją moc. Sięga po nie już w pierwszej fazie dyskusji, opisując swemu rozmówcy jego własne zachowanie:

Słyszę cię: opowiadasz o czymś w towarzystwie, serce ci bije, łamie się głos, płaczesz. Czuleś, mówisz mi, i czuleś najżywiej. Zgadzam się: ale czy się do tego przygotowałeś? Nie. Czy mówiłeś wierszem? Nie; a jednak porwałeś, zadziwiłeś, wzruszyłeś, wywarłeś wielkie wrażenie – to wszystko prawda. Ale przenieś do teatru twój codzienny ton, twoje proste wyrażenia, twoje zwykłe zachowanie, twoje naturalne gesty, a zobaczysz, jaki wydasz się ubogi i płaski. Daremnie zalejesz się łzami, będziesz śmieszny i wzbudzisz śmiech. Nie będzie to już tragedia, odegrasz tylko parodię tragedii.

Czyżbyś sądził, że sceny Komela, Rasyna, Woltera, a nawet Szekspira można wygłaszać tonem zwykłej rozmowy przy kominku? Tak samo jak historii opowiadanych przy kominku nie możesz wygłaszać z patosem i dykcją teatralną⁵.

Opozycja „codzienne–teatralne” zbudowana została, zgodnie z praktyką sceniczną epoki, wokół dykcji i sposobu wygłaszania tekstu oraz odnosiła się przede wszystkim do klasycystycznej tragedii. Jednak wnioski wypływające z tego przeciwstawienia okazują się zaskakująco zbieżne z tezami stawianymi równo sto lat później w dyskusjach wokół realizmu i naturalizmu. Dotyczą one rzeczy dla nas podstawowej, a mianowicie prawdy scenicznego definiowanej w odniesieniu do gry aktorskiej:

Czy zastanawiałeś się kiedy, co w teatrze nazywa się być prawdziwym? Czyż znaczy to pokazywać rzeczy takimi, jakimi są one w naturze? Nigdy. Prawda znaczyłaby wtedy tyle co pospolitość. Czymże więc jest prawda na scenie? Oto zgodnością działania, mowy, twarzy, głosu, ruchów, gestów

⁵ D. Diderot, *Paradoks o aktorze*, tłum. i wstęp J. Kott, PIW: Warszawa 1958, s. 34; wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

z idealnym modelem wyobrażonym przez poetę, a często jeszcze wyolbrzymionym przez aktora. (s. 36)

Diderot widzi sedno twórczej pracy aktorskiej w potęgującym przekształcaniu, uwydatnianiu wizerunku osoby ludzkiej, przy czym modelem dla niego jest ideał stworzony przez poetę, a wyolbrzymiany jeszcze przez aktora. Rodzi to podejrzenie, które formułuje Drugi rozmówca, stawiając w dalszej części dialogu pytanie: „Czyż ów idealny model nie jest chimerą?”. Odpowiedź Pierwszego brzmi zdecydowanie: „Nie”. „Przecież skoro jest idealny, nie istnieje – dopytuje się dalej Drugi – a nie ma nic w umyśle, czego by nie było przedtem w zmyśle” (s. 53). W odpowiedzi „człowiek mówiący paradoksy” wysuwa kolejny tradycyjny zestaw argumentów i przeciwstawia rzeczywistości jednostkowych egzemplarzy prawdę ich syntezy, prawdę typu. To właśnie owa uogólniona, syntetyczna prawda tworzona przez artystę (Diderot, znów w sposób wielokrotnie powtarzany i wcześniej, i później, powołuje się na przykład artysty plastyka, w tym przypadku rzeźbiarza) stanowi model, który jako taki rzeczywiście nie istnieje, co jednak nie zmienia faktu, że jest prawdziwy. Przekonanie, że cel artysty polega na tworzeniu takiego uogólnionego modelu, utrzymuje się w myśli estetycznej, w tym teatralnej, co najmniej do końca XIX wieku i stanowi kolejny argument przeciwko realizmowi wciskanemu w formułę „bezpośredniego kopiowania rzeczywistości”, w tym przypadku oczywiście rzeczywistości jednostkowej. Zauważmy w tym momencie, że jest to drugi, po scenicznym spotęgowaniu, punkt, w którym osoba aktora stanowi element zagrażający całemu systemowi. Jak pojawiające się na scenie konkretne i żywe ciało musi zostać przekształcone i przesłonięte przez „osobę sceniczną”, tak jednostkowe, pojedyncze „ja”, które występuje na scenie, powinno ustąpić uogólnionemu „typowi”, uniwersalnemu modelowi. Między pojedynczą osobą aktorki/aktora a kolektywną, ponadjednostkową nie-osobą granej postaci pojawia się kolejna szczelina, którą – podobnie jak tamtą – trzeba przesłonić, przekształcając „ja” jednostkowe w zbiorowe, a więc w ostatecznym rozrachunku unieważniając je.

To unieważnienie „ja” stanowi jeden z kluczowych elementów koncepcji aktorstwa, za jaką opowiada się Pierwszy rozmówca:

Wielki aktor nie jest ani klawikordem, ani harfą, ani szpinetem, ani skrzypcami, ani wiolonczelą; nie ma własnego tonu, lecz wydobywa akord i ton,

które odpowiadają jego roli i umie nagiąć się do każdej. [...] Ten który ofiarował swoje usługi społeczności i otrzymał nieszczęsny talent podobania się wszystkim, sam jest niczym i nie ma nic własnego. Nic, co by go wyróżniało, co zachwyca jednych, a nuży drugich. Umie mówić i mówi zawsze dobrze: jest to pochlebca z zawodu, jest to wielki dworak, jest to wielki aktor. (s. 59-60)

Nic mając niczego własnego, nie może też mieć żadnych własnych uczuć. Dialog Diderota, osnuty wokół pytania o uczuciowość aktorską, całkowicie zaprzecza jej potrzebie i wartości, wiodąc wręcz do tezy, że współodczuwanie bardziej przeszkadza grze niż jej pomaga. Nie był to pogląd nowy (wcześniej z podobnymi tezami wystąpił między innymi. Antoine-François Riccoboni⁶), choć jego kariera łączy się właśnie z nazwiskiem Diderota, wsparty jego autorytetem filozofa, encyklopedysty i pisarza. To właśnie on jest tytułowym „paradoksem”, który można sprowadzić do twierdzenia, że aktorstwo polega na talencie przekonywania o prawdziwości czegoś, co w rzeczywistości wcale nie istnieje. To sztuka tworzenia wrażenia realności nieistniejących osób, ich przeżyć i emocji. Pierwszy rozmówca Diderota zniszczył swym paradoksem most łączący prawdę sceniczną z realnością – mostem tym było aktorskie uczucie pojawiające się w trakcie pracy i w trakcie gry, i stanowiące oczywisty punkt oparcia dla odrzucenia oskarżeń o hipokryzję, mistrzostwo w udawaniu. Nazywając aktora szydercą, dworakiem, pochlebcą a nawet pajacem, Pierwszy we własnym mniemaniu nie obraża go, a wprost przeciwnie – podnosi do rangi prawdziwego artysty. Wyznacza mu zarazem całkowicie nowe pole działania – aktor staje się mistrzem procesu teatralnej komunikacji. Jego zadanie polega na dokładnym przekazaniu komunikatu „poety” (stąd określenie „cudowny pajac, którego na sznurku trzyma poeta”), w sposób wywierający jak największe wrażenie na widzu. Artystyczny dodatek aktorski odnosi się właśnie do wrażenia. Diderot nie analizuje dokładniej relacji między tekstem a sceną, ale fakt, że wielkość aktorów mierzy wrażeniem wywartym na publiczności, nie pozostawia większych wątpliwości, iż właśnie ono stanowi cel pracy aktora.

⁶ Zob.: A.-F. Riccoboni, *Sztuka teatru*, tłum. i oprac. M. Dębowski, Słowo/obraz terytoria: Gdańsk 2005.

Jeśli teraz zapytać o charakter tego wrażenia, to oddać go można jednym słowem: złudzenie. Pierwszy mówi swemu interlokutorowi, że aktor

śłucha siebie nawet w chwili, kiedy ciebie wzrusza, [...] cały jego talent nie w tym, aby odczuwać, jak sobie wyobrażasz, ale aby oddać tak wiernie zewnętrzne oznaki uczucia, żebyś padł ofiarą złudzenia. [...]

Kiedy odepnie koturn albo sandał, głos jego słabnie, jest zmęczony, idzie zmienić bieliznę albo się położyć; ale nie odczuwa ani wzburzenia, ani bólu, ani smutku, ani melancholii. To ty unosisz ze sobą wszystkie te wrażenia. Aktor jest zmęczony, a ty smutny: ponieważ on miał się, nic nie czując, a ty przeżywałeś trwając w bezruchu. (s. 32)

Złudzenie wiodące do powstania rzeczywistych uczuć nie powinno stać się udziałem aktorki/aktora, choć pojawić się może i powinno jako doświadczenie widza. Nicując „prawdę” sceny, rwąc kolejne więzy łączące ją z rzeczywistością, Diderot ostatecznie pozostawia tylko jeden punkt oparcia – doznanie widza. Sceniczny bohater wraz ze swoimi emocjami istnieje tylko w jego doświadczeniu, a celem sztuki aktorskiej jest wywołanie w widzu poczucia rzeczywistej obecności nieistniejącej osoby. W ten sposób paradoks Diderota zyskuje konkretny wymiar – aktor, idąc za poetą, tworzy nieistniejący w rzeczywistości model, który wystawić ma na scenie, zastępując przy tym swoje istnienie. W przeciwieństwie do stereotypowego wyobrażenia o współistnieniu (a nawet współbrzmieniu) „ja” aktorki/aktora i „ja” postaci, Diderot rysuje obraz ich współ(nie)istnienia, którego zaiste paradoksalnym rezultatem okazuje się wrażenie rzeczywistej obecności, uzyskiwane dzięki wzbudzeniu prawdziwej reakcji emocjonalnej widza. Właśnie tak: wrażenie obecności uzyskiwane dzięki wzbudzeniu reakcji, a nie reakcja rodząca się w wyniku obecności. To nie postać przekonuje/wzrusza widza, ale jego przekonanie/wzruszenie nadaje realność postaci, ponieważ tylko reakcja oglądającego jest w tej płątanie negacji, jaką stanowi gra teatralna, rzeczywista.

Podawanie w wątpliwość kolejnych warstw prawdy aktorskiej odsłania prawdę o tym, kto sprawuje w teatrze władzę. Skoro jedyne ziarno realności, jakie ostało się w efekcie procesu redukcji podjętej przez Pierwszego rozmówcę, znalazło się w posiadaniu widza, to trudno mieć wątpliwości co do tego, że właśnie on rozstrzyga o wartości całego dzieła – wspólnego tworu aktora i poety. Reakcja widza, jego realne do-

świadczenie stanowi jedyny punkt oparcia dla całej konstrukcji. Brak uzależnionego od niego zaczepienia w świecie rzeczywistym oznacza rozplątanie się całego przedstawienia w nieistotności i nieistnieniu. W ten sposób widz okazuje się prawdziwym władcą teatru, decydującym o tym, która z wersji scenicznej (nie)rzeczywistości zostanie zaakceptowana i uznana za obraz godny i odpowiedni, by zastąpić i reprezentować niezróżnicowaną materię życia.

Oczywiście, byłoby naiwnością twierdzić, że taką władzę posiadali wszyscy konkretni widzowie. Spoczywała ona nieodmiennie w rękach tych spośród nich, którzy w mniej lub bardziej jawny i bezpośredni sposób wyznaczali normy regulujące wszystkie inne dziedziny życia. Skoro „efekt realności” zależy od zgodności z akceptowanym obrazem rzeczywistości, to w przypadku teatru – sztuki zbiorowej i odbieranej wspólnotowo – ów obraz musi być podzielany właśnie przez zbiorowość. W ostatecznym rozrachunku i on, i wynikające z niego „poczucie rzeczywistości” było narzucane przez dominującą grupę społeczną tej części widzów, którą dopuszczono do „świątyni sztuki”, by stać się mogła przedmiotem reedukacji. Mówiąc skrótowo i zgodnie z geografią sali teatralnej typową dla XVIII i XIX wieku – propagowany obraz świata ukazywano jako wzorzec widzom siedzącym na galerii, wykluczonym z elit, najuboższym. Powinni oni albo podjąć próbę wprowadzenia go w życie, albo – co było łatwiejsze i chyba bardziej pożądane – uznać się za niezdolnych do tego, a więc z natury przeznaczonych do ulegania tym, którzy ów wspaniały świat produkowali. Dominująca (co wcale nie znaczy – najliczniejsza) grupa widzów (w ówczesnym teatrze arystokracja i mieszczaństwo) kontrolowała i autorów, i aktorów, zachowując prawo i przywilej oceniania i weryfikowania tego, co należy akceptować jako „prawdziwie prawdziwe”. Głosem jej była oczywiście krytyka, której ocenę odczytać można właśnie jako wyraz poglądów grupy dysponującej władzą nad światem scenicznej reprezentacji.

W tej perspektywie realizm, stopniowo podbijający w XIX wieku sceny europejskie i pokonujący kolejne bastiony arystokratycznego „idealizmu”, można traktować jako strategię wywoływania efektu realności zgodnej z oczekiwaniami dominującej w ówczesnej Europie kultury mieszczańskiej oraz jako narzędzie utrzymywania sprawowanej przez nią władzy nad reprezentacją. Z jego pomocą można było negocjować i odrzucać niechciane zasady upodobnienia i uporządkowania rze-

czywistości, zarówno te przewyciężone, których sztuczność została ujawniona w wyniku nieuchronnych zmian zachodzących w rzeczywistości społecznej, jak również i te, które od lat osiemdziesiątych XIX wieku określano mianem naturalizmu, a które usiłowały wprowadzać punkty widzenia grup wykluczonych, pozbawionych głosu.

„Dobry”, artystyczny realizm zawsze występuje jednocześnie przeciwko dwóm wrogom: „naturalizmowi” i „formalizmowi”. Taki układ trójkowy: „sztuczność–realizm–naturalizm”, w którym akceptuje się i zachwala tylko ten środkowy, stanowił jedną z podstaw dziewiętnastowiecznego myślenia o realizmie w teatrze, a zwłaszcza w grze aktorskiej. W sposób bezpośredni i jawny sformułował go między innymi Bronisław Zawadzki w tekście o Sarze Bernhardt:

Opinia zwie ją realistką – i ma słusność. Sara Bernhardt nie przekracza nigdy granic prawdy, ale wie ona o tym, że prawda, jako dzieło natury, ma w sobie wszystkie żywoły piękna, i byle artyście posiadać dosyć siły, aby powtórzyć dokładnie i skończenie akt twórczy natury i aby odrzeźbić w doskonałym kształcie prawdziwy model życia, stworzy on dzieło sztuki – samo przez się, chociaż nie będzie w nim pierwiastków fantazji. Sara posiada tę pierwotną siłę powtarzania prawdy w jej zupełnym życiowym kształcie i dlatego nie rozpromienia jej sztucznym blaskiem dodanej z zewnątrz poetyczności, nie dolewa wdzięku z czary idealizującego naturę piękna, nie zdobi jej misterną a mdłą czasem ornamentyką, ale maluje świat, jakim on sam się maluje... O jednym tylko pamięta: że nie wszystko, co jest prawdziwe, jest piękne; że w sferze prawdy jest pewna granica form, poniżej której zjawiska realne poczynają budzić wstręt. Otóż poza tę granicę Sara Bernhardt nie schodzi – i dlatego Zola nigdy z niej szczerzej pociechy mieć nie będzie”⁷.

Realizm Sary Bernhardt jest więc taką praktyką artystyczną, jaką akceptował XIX wiek – aktorka nie fantazjuje i nie ucieka w popisową, wirtuozowską efektowność, ale i nie popada w naturalistyczny błąd bezpośredniego kopiowania. Pozostaje w miejscu prawdy – pośrodku.

To miejsce jest matecznikiem aktorstwa realistycznego, które stanowi sposób ucieleśniania i uwewnętrzniania władzy widza, kryptonim uzależnienia, jakiemu poddani są aktorzy i aktorki. Może nic nie po-

⁷ B. Zawadzki, *Sarah Bernhardt i Helena Modrzejewska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1882, nr 318, s. 62-63.

twierdza tego w sposób tak jasny i jawny jak dwudziestowieczny realizm socjalistyczny, w którym władza nad reprezentacją ukryta pod kryptonimem „naśladowania rzeczywistości” skupiła się w ręku jednego widza – generalissimusa Józefa Stalina. Totalitarna kontrola nad reprezentacją okazuje się w tej perspektywie nie patologią realizmu, ale doprowadzeniem jego przesłanek do ostatecznych konsekwencji. Sposób postrzegania rzeczywistości zostaje narzucony i ściśle określony przez nad-widza i jego funkcjonariuszy. Artyści sceny mają przekonać pozostałych widzów o tym, że to, czego są świadkami, istnieje i dzieje się naprawdę. Szczególnie ważną rolę odgrywają w tym procesie aktorzy, których żywa obecność łączy nieistniejące z istniejącym, poświadczając pozór, a więc czyniąc z widzów świadków. Nadal też aktorzy pozostają pośrodku, między „naturalizmem” i „formalizmem”, z tą różnicą, że popadnięcie w któreś z przeciwieństw „dobrego” realizmu traktowane jest jako akt sprzeciwienia się woli Wo/i/dza, co pociągać musi za sobą konsekwencje policyjne. W wersji totalitarnej realizm triumfuje – rzeczywistość przestaje mieć znaczenie, znika.

4.

Zanim przeniesiemy się na dłużej w XX wiek, chciałbym jeszcze na moment zatrzymać się nad tekstem Diderota i zapytać, jak przedstawione w nim uzależnienie teatru od widza ma się do koncepcji „czwartej ściany” i postulatu „traktowania widza tak, jakby go wcale nie było”⁸, sformułowanych przez tego samego autora dwadzieścia lat wcześniej? Jak ma się obraz teatru poddanego władzy publiczności do rewolucyjnych projektów „gatunku poważnego”, który miał opierać „efekt realności” nie na wzruszeniu wywołanym przez naśladowanie spotęgowanego modelu, ale na wspólnocie kondycji społecznej autora, postaci i widza⁹? Jak się ma projekt z *Paradoksu o aktorze* do propozycji wcze-

⁸ D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, [w:] *Teorie dramatyczne francuskiego oświecenia*, oprac. E. Rządowska, Ossolineum: Wrocław 1958, s. 115.

⁹ Zob.: D. Diderot, *Rozmowy z Dorvałem o „Synu naturalnym”*, [w:] *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*, red. E. Udalska, t. 1: *Od Arystotelesa do Goethego*, PWN: Warszawa 1989, s. 369.

śniejszych? I nie jest to pytanie o „wierność sobie” czy o możliwe rozczarowanie, ale o rzecz ważniejszą – o związek sposobu rozumienia tak fundamentalnej kategorii, jak prawda sceniczna, z określoną estetyką i światopoglądem¹⁰.

W kilku miejscach dialogu „człowiek mówiący paradoksy” wyraźnie zaznacza, że opisywane przez niego aktorstwo wiąże się z gatunkami klasycznymi, przede wszystkim z tragedią, ale i z komedią. Wiąże się też z teatrem, w którym dominuje deklamacja oparta na ściśle przestrzeganym wzorcu rytmicznym (tragiczny aleksandryn). Mówi, na przykład, o „akcentach bólu i żałości”, które sprawiają wrażenie autentycznych, a w istocie „tworzą część systemu deklamacji” (s. 32); mówi o „nowych trudnościach”, jakie napotka sztuka aktorska, gdy „deklamacja przestanie być rodzajem śpiewu” (s. 72). Takie napomknienia, a także fakt, że większość przywołanych przykładów i cytowanych tekstów pochodzi z tragedii pisanych w XVII i XVIII wieku, rodzić mogą przypuszczenia, że zarysowany w dialogu model aktora wcale nie jest uniwersalny, ale odnosi się wyłącznie do teatru klasycystycznego, którego Diderot był wszak krytykiem i reformatorem.

Pod koniec *Paradoksu o aktorze* znalazł się fragment odmienny charakterem od reszty tekstu i nieco zaskakujący swą kompozycją. W przeciwieństwie do części poprzedniej, w której przeważał przedstawiany bezpośrednio dialog, dominuje tu narracja, opowieść o tym, jak dwaj rozmówcy „poszli na przedstawienie, ale nie dostali już miejsca i wrócili do Tuillerii”, po których przechadzają się, rozmawiając w myśli sami ze sobą. Bez wyjaśnienia powodów, narrator oznajmia, że może zdać sprawę tylko z myśli „człowieka mówiącego paradoksy”, co rozumieć należy chyba jako akt wskazania na związek obu literackich konstruktów, czy też wręcz na podwojoną jedność dominującego głosu (narrator i Pierwszy rozmówca). Ta podwojona jedność zostaje za chwilę potrojona, ponieważ ciąg myśli Pierwszego przyjmuje formę dialogu i stanowi swoiście monodramatyczne powtórzenie wcześniejszej dyskusji, jej odegranie na „wewnętrznej scenie”. Użyte już argumenty, słowa i obrazy powracają, ale jakby skumulowane i spotęgowane. Aktor, któ-

¹⁰ O podejmowanych tu zagadnieniach z innej nieco perspektywy pisałem w tekście *Powrót filozofa*, „Dialog” 2007, nr 3, s. 164-171.

ry we wcześniejszym dialogu był pajacem animowanym przez poetę, tu zamienia się w animatora ukrytego w wielkiej kukle straszącej widzów. Można odnieść wrażenie, że powtarzając „w duszy” wcześniejszy dialog, Pierwszy zarazem sam realizuje propagowaną przez siebie ideę wyolbrzymiającego przekształcenia.

W toku powtórzenia powraca też przeciwstawienie powodzenia życiowego (czytaj: salonowego) i teatralnego, podobnie jak teza, że powtórzenie na scenie udanego występu towarzyskiego skończyłoby się wygwizdaniem występującego. A stałoby się tak dlatego, że nieteatralne wzruszenie nie respektuje reguł i konwencji narzuconych przez poetę, które zmuszają aktora, by im się podporządkował. Wówczas wyimaginowany partner wewnętrznego dialogu zadaje pierwszemu głosowi Pierwszego bardzo ciekawe pytanie: „Ale gdyby utwór poety do tego się nadawał?”. Gdyby sam poeta pozwalał aktorowi na wzruszenie nierespektujące norm teatralnych? Pierwszy rozmówca sam sobie odpowiada: „Miałbyś wtedy inny rodzaj tragedii, w niczym niepodobny do poprzedniego” (s. 86). Te słowa, padające w dialogu wewnętrznym będącym monologiem zrelacjonowanym przez narratora jako rodzaj powtórzenia zakończonej niedawno dyskusji, zdają się – mimo trwającego oporu „głosu głównego” – sugerować, że cały wcześniejszy wywód negujący prawdę sceniczną jako realność pojawiającą się po stronie aktora, odnosi się tylko do teatru istniejącego. Nie oznacza natomiast niemożności istnienia innego rodzaju aktorstwa, które nie byłoby uzależnione od poety i widza. Diderot zdaje się taką możliwość nie tylko dostrzegać, ale wręcz podsuwać. Jeśli zgodnie z tytułem zinterpretować jego tekst jako paradoksalny, to można zobaczyć obraz aktora – pajaca i animatora spotworniałej kukły – aktora nieistniejącego, będącego pustym miejscem pozbawionym właściwości; zobaczyć jako ostrzeżenie i oskarżenie teatru poddanego żelaznym regułom. Wprawdzie Pierwszy rozmówca do końca nie zgadza się na uchylene owych norm, ale ostateczny jego argument – wypowiedzany w czymś w rodzaju amoku, snu na jawie, stanu oderwania od rzeczywistości – brzmi: „Nie wiem, co się stanie, gdy zmienić zasady, nie wiem, jaki będzie ten inny teatr, nie przeczę, że jest możliwy, ale nie jestem go ciekaw”. Nadawca całości, który udzielił Pierwszemu głosowi, może w ten właśnie sposób sugerować, że w teatrze, z jakim on obcuje i o jakim dyskutują jego bohaterowie, prawda sceniczna jest zaprzeczeniem prawdy, a obraz rzeczywisto-

ści i człowieka stanowi wynik chłodnej manipulacji, dokonywanej pod nieustannie weryfikującym jego ortodoksyjność okiem uprzywilejowanych widzów. Paradoks *Paradoksu*... polegałby więc na doprowadzeniu do ostatecznych konsekwencji założeń teorii widzącej teatr jako miejsce ukazania „ideału” oraz na odstąpieniu panujących w nim stosunków, opartych nie na „pięknie i prawdzie”, ale na władzy i posłuszeństwie.

Nie negując podstawowych aksjomatów i odgrywając pod maską Pierwszego rolę twardego zwolennika teorii „idealistycznej”, Diderot zarazem wskazuje sposoby rozmontowania tego samonapędzającego się mechanizmu i sugeruje możliwość pojawienia się „innej tragedii”. By stała się ona możliwa, konieczne jest przywrócenie wolności aktorom, ustanowienie drugiego „punktu oparcia” dla rzeczywistości doświadczenia poprzez rzeczywistość a nie pozorną zgodę na ich życie na scenie. Najbardziej kontrowersyjny element teorii Diderota – odmówienie aktorom prawa do realnych emocji – okazuje się w tej perspektywie nie tylko pozytywnym postulatem, ale również odstąpionym w swej arbitralności aksjomatem podtrzymującym system władzy nad reprezentacją. Dowodząc, że w poddanym mu teatrze nie ma miejsca na aktorskie doświadczenie wewnętrzne, autor *Ojca rodziny* wskazuje zarazem istotny punkt, wokół którego toczyć się będzie batalia o zaistnienie „innej tragedii”. Opisując aktorstwo jako sztukę chłodnej manipulacji znakami udającymi objawy, Pierwszy rozmówca rzeczywiście nie mówi nic nowego, ale cały *Paradoks o aktorze* czytany jako demaskacja ukrywanej prawdy o systemie reprezentacji ma wymowę wręcz rewolucyjną – niszczy kamuflaż, dzięki któremu emocje aktora, nawet jeśli rzeczywiście pojawiały się w czasie gry, nie stawały się punktem oparcia dla niezależnej od widzów rzeczywistości, ale były wykorzystywane do uwiarygodniania narzucanego sposobu reprezentacji świata.

Paradoksalna lektura *Paradoksu o aktorze* wyjaśnia, dlaczego mimo zasadniczej zgody co do większości postawionych w nim tez przez współczesne i kolejne pokolenia nie została zaakceptowana ta, której obaj rozmówcy poświęcili najwięcej miejsca – teza o konieczności wyzbycia się uczuć i porzestawiania na chłodnym, wykalkulowanym manipulowaniu ich objawami w celu wywołania określonego wrażenia. Piśmiennictwo teatralne następnego stulecia dokonywało prawdziwych intelektualnych i retorycznych akrobacji, by pogodzić mechanizm komponowanej i potęgowanej „prawdy scenicznej”, ten „dobry” realizm,

z aktorskim uczuciem umieszczonym w centrum teatralnego Ńwiata. O akrobacjach tych, sam dokonując akrobacji, sporo pisałem juŹ w innym miejscu¹¹, dlatego teraz pozwolę sobie tylko na przypomnienie podsumowujących cały wywóó wniosków, opisujących pokrótce skomplikowany i ambiwalentny stosunek ludzi XIX wieku do uczuciowości aktorskiej, okreŹlonej takimi nazwami jak „przejęcie się” i natchnienie:

Wszystkie te terminy odnoszą się do wewnętrznego stosunku aktora do postaci i roli. Stoi za nimi nie tylko postulat niepozostawiania obojętnym, ale przede wszystkim nakaz ȳcicia w sztuce, ȳcicia w roli, reagowania w sposób autentyczny na idzace od niej bodźce. Mimo pewnych róznic w hierarchiach, mimo odmiennego rozkładania akcentów, nakaz ten zachowywał swoją trwałoŹ przez cały wiek XIX, obowiązując na wszystkich „poziomach” twórczoŹci aktora. Był aksjomatem ówczesnego myŹlenia o sztuce aktorskiej, decydując o tym, Źe mogła ona zostaó uznana za domenę prawdy, stanowiąc zarazem warunek społecznego oddziaływania aktorek i aktorów.

Przyznając uczuciu wysoką rangę i znaczenie, nie zapomniano jednoczeŹnie, Źe moŹe ono mieó silny wpyły negatywny, doprowadzając do zaniku lub zniszczenia podstawowych warunków czytelnoŹci i akceptowalnoŹci tworzonego dzięki niemu dzieła. Z tego względu akceptacji dla „przejęcia się” i uniesienia jak cień towarzyszyły postulaty pracy, szczególowego opracowania i przygotowania roli oraz sprawowania Źwiadomej kontroli nad grą. W umiejętnoŹci jej utrzymania bez utraty autentyzmu emocji widziano wielki paradoks i wielki sekret aktorstwa¹².

Podtrzymując te wnioski, chciałbym jednoczeŹnie zadaó pytanie, dlaczego krytycy i pisarze bęący oczami i głoŹami władzy nad spektaklem tak ochoczo i z takim uporem domagali się od aktorów uczucia. Po interpretacji dialogu Diderota moŹemy na to pytanie odpowiedzieó w ten sposób: „przejęcie się” rolą, a zwiszcza „natchnienie” mające się pojawió w czasie gry, stanowiły konieczny element, który uwiarygadnia teatr jako dziedzinę produkcji przedstawień noszących „imprimatur” uprzywilejowanych widzów. Proponowana przez Diderota, odarta z iluzji wersja sztuki aktorskiej jako chłódnej manipulacji znakami dla wy-

¹¹ Zob.: D. Kosiński, *Sztuka aktorska w polskim piŹmiennictwie teatralnym XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2003, s. 183-228.

¹² *Ibidem*, s. 228.

wołania efektu ich prawdziwości, nie tylko podważała, ale wręcz negowała wiarygodność tej scenicznej produkcji. Nie mieszczące się w niej, uwikłane w rozliczne sprzeczności zewnętrzne i wewnętrzne współodczuwanie musiało zostać na powrót wszczepione w obraz sztuki aktorskiej, by oddalić wciąż wiszące nad aktorkami i aktorami oskarżenia o kłamstwo i prostytutkę. System samoreprezentującej się władzy, który wykorzystywał sprzedane mu ciała i osoby według własnych zasad i na własne potrzeby, oficjalnie odrzucał podobne podejrzenia, za jednym zamachem broniąc aktorskiej godności i rozbijając wciąż niebezpieczne mechanizmy psychiczne działające wszak rzeczywiście w trakcie pracy nad rolą i w czasie samej gry. Kosztem wielu wysiłków udało się ostatecznie stworzyć taką formułę aktorstwa, w której realne doświadczenie „artystów dramatycznych” znajdowało swoje miejsce, a jednocześnie było poddane ścisłej kontroli. Prawda uczuć w granicach roli, doświadczenie wewnętrzne sterowane i podporządkowane woli autora i nieustannie kontrolującemu spojrzeniu widza, stały się drugim filarem „dobrego realizmu”. Filarem fałszywym, niepodtrzymującym niczego poza pozorem własnej niezbędności.

Mistrzostwo tej konstrukcji polegało na tym, że użyto do jej wzniesienia elementów, których autentyczność potwierdzali sami aktorzy, doświadczający w trakcie pracy i gry rzeczywistych emocji i reakcji psychofizycznych. Dzięki temu najbardziej wiarygodni świadkowie umacniali wiarygodność systemu, stając się zarazem jego beneficjentami. Za ukazanie pożądanego i wystylizowanego a jednocześnie urzeczywistnionej w emocjach wersji samych siebie, widzowie wynagradzali ich sławą i uwielbieniem. Artystyczny realizm, nienaruszający dobrego samopoczucia uprzywilejowanych widzów, był wymarzoną drogą kariery, zwłaszcza dla aktorów, którzy z różnych powodów przez tych samych „widzów” byli wykluczeni z akceptowalnego, zamieszkanego przez nich świata. Przemienieni w idealny obraz i podobieństwo stawali się obiektem kultu, obiektem pozornym, bo w rzeczywistości widzowie czcili nie ich, ale samych siebie. Nazywani kapłanami sztuki, aktorki i aktorzy byli w istocie ofiarami składanymi przez widzów na ołtarzu kościoła międzyludzkiego w trakcie ponawianej co wieczór ceremonii samopotwierdzenia i samouwielbienia.

5.

Pora najwyższa, byśmy wrócili teraz do 1902 roku i do Moskiewskiego Teatru Artystycznego, z którego sali Konstanty Stanisławski z niektłamanym żalem usuwa wiejską babę, niszczącą swą naturalnością realizm jego przedstawienia. Pora też najwyższa przypomnieć wnioski, jakie rosyjski mistrz wyciągnął z tego zdarzenia:

Próba ta nie była dla mnie bez konsekwencji. Przekonałem się teraz z doświadczenia – i nieraz sprawdziłem to w czasie prób – że realizm na scenie staje się naturalizmem tylko wtedy, gdy nie znajduje w aktorze wewnętrznego usprawiedliwienia. Z chwilą gdy mu się da psychiczną podbudowę – realizm staje się albo nieodzowny, albo się go po prostu nie dostrzega, dzięki wypełnieniu życia zewnętrznego wewnętrzną treścią.

Jesteśmy oto w tym samym punkcie, z którego wychodził Diderot, przekonany, że prawda życiowa różni się diametralnie od prawdy teatralnej, aktorskiej, a przenoszenie tej pierwszej w przestrzeń „domową” drugiej jest niemożliwe, bo niszczy przedstawienie. Jednak z tego punktu Stanisławski wyruszał w kierunku przeciwnym do tego, który obrał jego francuski poprzednik.

W pewnym sensie krytyka sposobu myślenia Diderota posłużyła Stanisławskiemu do uświadomienia sobie i sformułowania podstawowego celu tego, co później stało się słynnym „systemem”. Nie była to wprawdzie krytyka bezpośrednia (refleksje moskiewskiego reżysera odnosiły się do jego własnych doświadczeń, a także do głośnej książki *Sztuka aktora* Constant-Benoita Coquelina, zwanego Starszym), ale sedno sprawy pozostawało niezmienione. W czasie wewnętrznych rekollekcji na fińskim wybrzeżu Bałtyku, latem 1906 roku Stanisławski, przechodzący podobnie jak jego teatr poważny kryzys twórczy, analizował swoją dotychczasową drogę aktorską w poszukiwaniu przyczyn niezadowolenia z siebie, znużenia i silnie odczuwanej potrzeby odnowy. Jednym z pierwszych efektów tej nadbałtyckiej retrospekcji dotyczącej w pierwszej kolejności roli Tomasza Stockmana we *Wrogu ludu* Ibsena było rozpoznanie dręczącej martwoty, która ogarniała tę kreację wraz z kolejnymi, coraz częstszymi powtórzeniami. Stanisławski przypomniał sobie uczucie, które na początku przenikało jego grę, a z czasem zostało utracone:

Grałem mniej więcej fachowo, za pomocą czysto zewnętrznych objawów naśladowałem przeżycia i czyny, lecz nie odczuwałem przy tym ani potrzeby przeżywania, ani działania! Nabyta przeze mnie rutyna pozwalała mi na zawołanie wykonywać wyćwiczone zadanie techniczne, a pamięć mięśniowa, tak silna u aktorów, mocno utrwaliła aktorski szablon¹³.

Stanisławski stał się więc „aktorem diderotowskim”. Jako taki odnosił nawet sukcesy, ale czuł narastającą martwość i żal za życiem, które kiedyś tętniło w jego roli i grze. W jego oglądzie nie jest bowiem tak, że „aktor diderotowski”, nazwany później reprezentantem „sztuki przedstawiania”, nie wzbudza w sobie uczuć związanych z przeżyciami postaci. Jak precyzował w *Pracy aktora nad sobą*, czyni on to, ale tylko na etapie prób, w ramach swoistego laboratorium autoobserwacji, w celu znalezienia i podpatrzenia

charakterystycznych ludzkich cech, które oddają życie wewnętrzne postaci scenicznej. Tworząc raz na zawsze dla każdej z tych cech najlepszą formę, artysta w naturalny sposób uczy się ją realizować podczas publicznego występu już mechanicznie i bez udziału uczucia. [...] Przyzwyczajony do mechanicznego odtwarzania roli, artysta powtarza swą pracę bez zużywania sił nerwowych i duchowych. Według jego przekonania wyczerpywanie ich nie tylko nie jest potrzebne, lecz podczas gry wobec widzówi nawet szkodliwe, ponieważ każde wzruszenie zakłóca panowanie artysty nad sobą i zmienia wyraz i formę gry, które utrwalone są raz na zawsze. Nieokreśloność zaś formy i brak precyzji w jej oddaniu szkodzą wrażeniu¹⁴.

Zebrawszy w ten syntetyczny sposób zasadnicze punkty „tradycji diderotowskiej” i przywoławszy w dalszej części swego wywodu książkę Coquelina, Stanisławski poddaje ją zasadniczej krytyce, odślaniającej przenikliwie jej najślabszy punkt, a mianowicie brak związku z „naturą” i prawdą. Według rekonstrukcji Torcowa, reprezentanci „sztuki przedstawiania” wierzą, że „na scenie odtwarzają własne, lepsze życie, nie to realne, ludzkie, jakie znamy z rzeczywistości, lecz inne, ulepszone dla sceny”. Innymi słowy: zarzuca im się nienaturalność i arealizm. Aktorstwo „diderotowskie”, ukierunkowane na wrażenie i uznające teatr za domenę nieusuwalnych konwencji, jest według Stanisławskiego nie-

¹³ K. S. Stanisławski, *Moje życie w sztuce*, s. 336-337.

¹⁴ Idem, *Praca aktora nad sobą*, tłum. A. Męczyński, [w:] idem, *Pisma*, t. 2, s. 33 (kolejne cytaty z tej samej edycji).

realistyczne, ponieważ odwraca się od rzeczywistego życia, zastępując je jego sztucznym objawem zamienionym w znak o spotęgowanej wyrazistości i czytelności. Nie odmawiając takiemu sposobowi scenicznego działania miana sztuki, Torcow zarazem odmawia mu miana realizmu, który dla niego polega na zachowaniu istotnego związku z prawdą.

W cytowanym przed chwilą najważniejszym rozdziale *Mojego życia w sztuce* zatytułowanym *Odkrycie dawno znanych prawd*, Stanisławski sam zadaje sobie kluczowe w tym momencie pytanie: „O jaką prawdę tu chodzi?”. Przypomina zarazem znany z dziewiętnastowiecznych polemik z naturalizmem argument o nieusuwalnej konwencjonalności i sztuczności świata sceny, w którym „wszystko jest kłamstwem i imitacją”. Jego odpowiedź brzmi:

Nie chodzi mi o prawdę zewnętrzną, lecz o tę, która jest we mnie, o prawdziwy stosunek do tych lub innych zjawisk na scenie, do przedmiotów, dekoracji, do partnerów grających inne role w sztuce, do uczuć i myśli... [...] Scena to prawda, to coś, w co aktor wierzy [...] ¹⁵.

Następuje zatem zasadnicze przesunięcie w sposobie definiowania prawdy teatralnej – jej punkt oparcia został przeniesiony z wiary widza ku wierze aktora, zaś opozycja „falszywe–prawdziwe” definiowana uprzednio jako: „niewiarygodne–wiarygodne” zyskała nowy kryptonim: „martwe–żywe”. W kontekście sztuki aktorskiej to zmiana rewolucyjna, rozmontowująca cały mechanizm realizmu jako władzy, której ośrodkiem był widz, decydujący o prawdziwości przedstawienia i domagający się od aktorek i aktorów uprawdopodobnienia i uwiarygodnienia własnych wyobrażeń przy pomocy ich ciał i dusz. Przeniesienie punktu oparcia realizmu do wewnątrz oznacza otwarcie możliwości wyjścia poza to, co znane i akceptowane; wyjścia ku temu, co tajemnicze i wymykające się odgórnej regulacji. Zasadnicze hasło „systemu” brzmiało: „Do podświadomej twórczości człowieka poprzez świadomą technikę psychiczną artysty”. Oznaczało to podjęcie różnorodnych działań mających za każdym razem na nowo obudzić wewnętrzne „życie roli”, przekształcających grę we wciąż nową „improwizację na temat”.

Bo najlepiej, gdy aktor cały pochłonięty jest sztuką. Mimowolnie żyje wtedy życiem roli, nie uświadamiając sobie tego, jak czuje, nie myśląc o tym,

¹⁵ Idem, *Moje życie w sztuce*, s. 344.

co robi, a wszystko dzieje się samo przez się, nieświadomic. [...] Gdy artysta zrozumie i odczuje, że jego wewnętrzne i zewnętrzne życie na scenie w danych warunkach przebiega prawdziwie i normalnie aż do granic naturalności, według wszelkich praw natury ludzkiej – wtedy dopiero pomalutką otworzą się przed nim najgłębsze tajniki podświadomości i z nich wypłyną uczucia, nie zawsze dla nas zrozumiałe. Opanują nas na dłuższy lub krótszy przeciąg czasu i poprowadzą tam, dokąd je skieruje jakiś nakaz wewnętrzny. Nieświadomi tej kierującej nami siły i nie umiając jej badać, nazywamy ją w naszym języku aktorskim po prostu „naturą”. [...] W ten sposób realizm a nawet naturalizm wewnętrznego życia artysty jest dla niego niezbędny do wywołania pracy podświadomości i porywów natchnienia¹⁶.

Cytat ten pokazuje rzecz zastanawiającą: oto w myśleniu Stanisławskiego istnieją najwyraźniej dwa porządki prawdy i natury, a także dwa „realizmy”. Jeden wiąże się z przebiegiem życia ludzkiego według „praw natury” aż do „granicy naturalności” i nazywany jest „realizmem wewnętrznym”. Określenie takie wydaje się nazywać to, co w powszechnym odbiorze stanowi rdzeń „systemu” – życie w świecie sztuki, psychiczny związek z jej światem, owo słynne „pierieżywanie”. Ale pod tą warstwą odślania się kolejna. „Realizm a nawet naturalizm wewnętrznego życia” stanowi jedynie warunek wstępny do pojawienia się sił nieznanych, niezbadanych i tajemniczych, które Stanisławski też nazywa naturą, a które przebudzone prowadzą człowieka nie widomo gdzie, w nieznanne. Takie „życie” stanowi właściwy cel aktorstwa. Przeniesienie „punktu oparcia” realizmu aktorskiego z widowni na scenę, z widza na aktora oznacza więc wyjście poza świat znanego i społecznie akceptowanego ku nieznanemu i indywidualnemu. Realizm związany z reprezentacją i naśladowaniem jako odwzorowaniem (*homöiosis*) zostaje zamieniony w działanie, którego celem jest naśladowanie jako odślonięcie (*aletheia*).

Te dwa sposoby rozumienia naśladowania (*mimesis*) pojęcia, nieodrodnie wiążanego w dziejach jego interpretacji z prawdą rzeczywistości, a należącego także do podstawowych terminów wiążanych z realizmem, pochodzą od Jacquesa Derridy. Jak przypomniał swego czasu Michał Paweł Markowski¹⁷, ten francuski filozof, interpretując Platona,

¹⁶ Idem, *Praca aktora nad sobą*, s. 25-26.

¹⁷ M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, wyd. II, Homini: Kraków 2003, s. 231-232.

opisywał dwa sposoby, na jakie *mimesis* podporządkowuje się prawdzie: po pierwsze jako „przedstawienie samej rzeczy” w jej „nieskrytości (*aletheia*)”, po drugie jako „ustanowienie odpowiedniości między dwiema rzeczami”, odwzorowanie (*homioiosis*). Przenosząc te pojęcia na projekt Stanisławskiego, można opisać go jako próbę dotarcia poprzez odwzorowanie („realizm wewnętrznego życia”) do odsłonięcia, przy czym ten drugi akt stanowi istotną pracę twórczą, polegającą nie na potwierdzaniu znanego, ale na przeżywaniu i tworzeniu zewnętrznego obrazu tego, co nieznanne i ukryte. Taką twórczość, taki ruch opisuje Derrida jako *mimesis*,

jako ruch *physis*, [...] dzięki któremu *physis* nie mając zewnątrz ani nic poza sobą, powinna ulec podwojeniu, wytworzyć (się), odsłonić (się), by się w ogóle pojawić, by opuścić kryptę, w której wołałaby pozostać, by błyszczeć w swej nieskrytości (*aletheia*)¹⁸.

Stanisławski dokonuje więc zwrotu od sztuki mającej być zwierciadłem ustanawiającym i potwierdzającym zgodność uprzednio wyprodukowanego obrazu rzeczywistości z nim samym, do sztuki jako wehikułu, umożliwiającego doświadczenie i odsłonięcie „życia ducha ludzkiego”. To zarazem zasadniczy punkt w ewolucji sztuki aktorskiej Zachodu; punkt, który przez analogię z malarstwem chciałbym nazwać „punktem impresjonizmu”. Jak impresjoniści, dążąc do wiernego oddania rzeczywistości w jej najsztubtelniejszych przejawach świetlnych, przenieśli punkt wiarygodności przedstawienia z widzów na twórców i tym samym rozpoczęli dzieje sztuki nowoczesnej, której celem stało się nie iluzyjne odwzorowanie rzeczywistości, ale jej rewelacyjne odsłonięcie, tak Stanisławski szukając życia scenicznego, rozpoczął eksperymenty (w dużej części odbywające się poza zasięgiem wzroku widzów), które ostatecznie zanegowały akceptowane wyobrażenia zbiorowe i doprowadziły do likwidacji monopolistycznej władzy realizmu. W tej perspektywie trudno oczywiście mieć wątpliwości, że najbardziej konsekwentnym kontynuatorem drogi Stanisławskiego okazał się Jerzy Grotowski.

¹⁸ J. Derrida, *La dissémination*, Paris 1993, s. 237. Cyt. za: M. P. Markowski, *op. cit.*, s. 231.

6.

W perspektywie historycznej wniosek, że „system” Stanisławskiego oznacza początek końca panowania realizmu, wydawać się może paradoksalny, jeśli nie wprost fałszywy. Przecież współtwórcę MChT-u uznaje się za mistrza, ojca nowoczesnego realizmu psychologicznego. Między tymi przekonaniem istnieje oczywista sprzeczność, która stanowi przedłużenie wewnętrznej sprzeczności cechującej w pewnym stopniu sam „system”, a w jeszcze większym stopniu sposób jego prezentacji.

Podstawowe źródło wiedzy o metodzie twórczości aktorskiej stworzonej przez Stanisławskiego to cytowana już książka *Praca aktora nad sobą*. Napisana w formie opowieści edukacyjnej osadzonej w fikcyjnej szkole zawiera dwa główne głosy przekazujące wiedzę o systemie: głos mistrza – Torcowa i głos ucznia – Nazwanowa, będącego także narratorem całości. Torcow, noszący wiele cech samego Stanisławskiego i ukazujący jako własne jego doświadczenia i osiągnięcia, to zarazem ktoś, kto zamieszkuje przyszłość, kto dotarł do pełnej wiedzy o systemie; wiedzy, której sam Stanisławski nigdy nie posiadał. Z kolei Nazwanow – młody adept szkoły Torcowa, który także ma wiele wspólnego z autorem całości – może być postrzegany jako jego odpowiednik z przeszłości. Książka jest więc rozpostarta między tym, który wie i naucza, a tym, który nie wie i się uczy. Stanowi ona relację z podróży tego drugiego do tego pierwszego, odbywaną przez tego trzeciego – Stanisławskiego pracującego ciągle nad swoim systemem. Ta podróż mogła zakończyć się tylko pod warunkiem jej zaprzestania; pod warunkiem uznania, że istnieje jakiś punkt dojścia, który został osiągnięty. Tego nie uznał nigdy ani Stanisławski, ani Torcow. Obaj powtarzali, że „system” nie jest niczym stałym i niezmiennym, że wciąż się rozwija. Ale książka, nawet niedokończona¹⁹, jest formą zatrzymania. Wobec jej zaistnienia zakłęcia o trwałości ruchu tracą moc – książka staje się wykładnią, zbiorem zasad, podręcznikiem.

¹⁹ Stanisławski napisał i ukończył tylko pierwszą z planowanej serii publikacji prezentujących „system” – dwuczęściową *Pracę aktora nad sobą*; nie zdołał natomiast napisać *Pracy aktora nad rolą* i nie stworzył „podręcznika pomocniczego z szeregiem zalecanych ćwiczeń” (zob.: K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, s. 7).

Większość ukończona pierwszej części *Pracy aktora nad sobą*, noszącej podtytuł *Praca aktora nad sobą w twórczym procesie przeżywania*, poświęcona jest „realizmowi wewnętrznemu”, czyli różnym metodom, sposobom i trikami mającym sprawić, by aktor wzbudził w sobie „poczucie prawdy” tego, co dzieje się z nim i wokół niego na scenie, by – innymi słowy – grał prawdziwie. Stanisławski wielokrotnie powtarzał, że to poczucie i związana z nim prawdziwa gra stanowią tylko warunek wstępny, drogę do „granic naturalności”. Docierając do nich, aktorki i aktorzy zdobywają szansę na prawdziwą twórczość będącą wehikułem podróży do nieznanego. Ponieważ twórczość owa jest niemożliwa do uregulowania i opisanego, Stanisławski zajmuje się tym, nad czym można zapanować – czyli drogą do niej. A że droga ta mieści się w granicach tradycyjnie pojmowanego realizmu aktorskiego (naśladowanie jako odwzorowanie), to i opisuje ją w kategoriach i terminach dla niego właściwych.

Tok rozumowania przedstawionego uczniom przez Torcowa na jednej z pierwszych lekcji był następujący: ponieważ „stale tworzyć w natchnieniu i nieświadomie niepodobna [...], dlatego też sztuka nasza każe nam tylko przygotowywać grunt do takiej niekłamanej, podświadomej twórczości”. Grunt ten wiąże się z działaniem świadomym i prawdziwym, mającym na celu obudzenie podświadomości. To właśnie oznacza hasło: „do podświadomej twórczości człowieka przez świadomą technikę psychiczną artysty”. Kluczowy w tym wywodzie jest przymiotnik „prawdziwy”. Tym razem odnosi się on nie do działania podświadomego, ale do świadomie przeprowadzonej, aktywnej „prowokacji”. O ten przymiotnik właśnie pyta Torcowa dociekliwy Nazwanow (*de facto* Stanisławski pyta sam siebie):

- Co to znaczy grać rolę „prawdziwie”? – nalegałem.
- To znaczy: poprawnie, logicznie, konsekwentnie i po ludzku myśleć, chcieć dążyć, działać na scenie w warunkach życia postaci scenicznej i zupełnie analogicznie do niej²⁰.

I oto drzwi do powrotu realizmu jako władzy zostają otwarte na oścież. „Nieznane”, odsłaniane pod wpływem tajemniczej siły krypto-

²⁰ Idem, *Praca aktora nad rolą*, s. 26.

nimowanej jako „natura”, zostaje zepchnięte na dalszy plan przez znane, wprowadzane pozornie jako narzędzie. „Logika i konsekwencja” – terminy niewinne i opisujące rzekomo „naturalny” przebieg i porządek spraw, w rzeczywistości – o czym pisałem w swojej książce o dziewnastowiecznych poglądach na sztukę aktorską²¹ – funkcjonują jako społeczne regulatory prawdziwości. Podsuwane w dalszym ciągu procesu edukacji przykłady i narzędzia („gdyby”, okoliczności założone, pamięć emocjonalna), pozwalające na osiągnięcie zadawalającego poziomu logiki i konsekwencji, nie pozostawiają wątpliwości co do ich ścisłego związku z doświadczeniem i prawdopodobieństwem „życiowym”, o którym – jak już wiemy – decyduje widz. Wydaje się wręcz zaskakujące, jak Torcow – dążący do odtworzenia na scenie „życia ducha ludzkiego” – pracuje z uporem nad sprowadzeniem wszystkiego, co mogłoby być nowe i nieznanne, do znanego a nawet wręcz banalnego. Uderzająca melodramatyczność proponowanych przezeń „okoliczności założonych” i „wielopiętrowych gdyby”, niedostatki deklarowanej wyobraźni i fantazji, które wbrew zapowiedziom nie wiodą wcale do oderwania się od codziennej rzeczywistości, ale sprowadzają do niej najbardziej nawet „wymyślne” założenia, takie jak rzekomo fantastyczna podróż dookoła świata czy bycie drzewem²², wskazują na istotną niemożność wyjścia poza krąg społecznie akceptowanej rzeczywistości. Praca nad narzędziami mającym pomóc w przebyciu drogi do „granic naturalności” kończy się danym młodym aktorom iście ojcowskim przykazaniem, zgodnie z którym „każdy ruch na scenie, każde nasze słowo powinno być wynikiem wyobraźni wiernie odtwarzającej życie”²³. Kto zaś ma decydować o stopniu tej wierności? Kto, jeśli nie „ojciec”? W trakcie procesu edukacji Torcow wielokrotnie ukazuje swoje „ojcowskie” oblicze kontrolera: rozstrzyga, czy jego uczniowie działają logicznie i konsekwentnie, posuwa się nawet do uznania ich pomysłów za bezsensowne²⁴. Można oczywiście bronić takiej postawy jako

²¹ Zob.: D. Kosiński, *op. cit.*, s. 159-180.

²² Zob.: K. S. Stanisławski, *Praca aktora nad rolą*, s. 69-92.

²³ *Ibidem*, s. 92.

²⁴ Najbardziej jaskrawe jest to w scenie z Nazwanowem, w której Torcow uznaje za „bezsensowny” pomysł ucznia, by w wyobraźni popełnić samobójstwo (zob.: *ibidem*, s. 78).

charakterystycznej dla nauczyciela, który musi prowadzić niedoświadczonego ucznia za rękę, ale proponowane przez Torcową metody pracy samodzielnej, uznane w późniejszej recepcji za podstawowe elementy systemu („gdyby”, okoliczności założone, pamięć emocjonalna), nie pozostawiają wątpliwości, że nie chodzi tu tylko o narzędzia edukacyjne, ale o sposób pracy przyjmowany na „zawsze” i w „każdej” sytuacji.

Nic dziwnego, że przy takim sposobie przeprowadzania podstawowego procesu świadomej twórczości aktorskiej, któremu w *Pracy aktora nad sobą* Stanisławski poświęca najwięcej miejsca, w jego wywodzie stopniowo powracają tezy i twierdzenia znane z tradycji „diderotowskiej”. W tej powrotnej procesji defiluje przeciwstawienie rzeczywistości sceny i rzeczywistości codziennej z uznaniem tej pierwszej za lepszą wersję tej drugiej; uznaniem w myśl zasady, że nie wszystko, co uchodzi w prawdziwym życiu, może znaleźć się na scenie (s. 142). Zaraz za tym przeciwstawieniem maszeruje podwójna krytyka „formalizm” – „naturalizm”, z realizmem jako ulokowanym między skrajnościami strażnikiem „prawdy” (s. 166-167), za którą krok w krok podążają funkcjonalne podporządkowanie prawdy potrzebom sceny²⁵ oraz akceptacja cenzury wewnętrznej. Ten ostatni punkt wydaje się szczególnie charakterystyczny, bo pojawia się przy okazji krytyki naturalizmu, oskarżanego – jakżeby inaczej! – o fotograficzne kopiowanie i wybieranie „z życia realnego tego właśnie, co należy odrzucać jako niepotrzebne śmieci” (s. 203). Stanisławski w roli Torcową z całym swym olimpijskim spokojem i pewnością „ojca” głosi:

To, co jest wstrętne, nie stworzy nic wspaniałego, wrona nie urodzi gołębia, ani pokrzywa nie wyda róży.

Nie każda więc prawda, z którą spotykamy się w życiu, jest odpowiednia dla teatru. (s. 203)

²⁵ „Pasja prawdy doprowadza do przesadnego odtwarzania prawdy dla samej prawdy. Jest to najgorsza ze wszystkich omyłek. [...] Stosunek nasz zarówno do kłamstwa jak do prawdy na scenie powinien być pełen spokoju, sprawiedliwej oceny, wolny od wszelkich małości. Prawda potrzebna jest w teatrze o tyle, o ile szczerze można w nią uwierzyć, o ile jest przekonująca dla samego aktora oraz jego partnera i dopomaga mu wiernie wykonywać stojące przed nim zadanie twórcze” (s. 169).

Tak oto projekt, który miał być (i rzeczywiście stał się) początkiem podróży w nieznaną, odsłania swe drugie oblicze – strażnika etyczno-estetycznej odpowiedniości, dziedziny reprezentacji unormowanej przez „społecznie podzielane zasady”. Władczy realizm wcale nie musiał bardzo się trudzić, by przestłonić to, co w „systemie” było dla niego groźne. Przez odwołanie do niedefiniowalnych kategorii i niejasnych pojęć, przez sięganie po łatwo poddające się narzucanej redefinicji narzędzia typu „gdyby” i „okoliczności założone”, Stanisławski/Torcow przygotował Stanisławskiego/Nazwanowa do zadania, które postawił przed nim wielki miłośnik teatru – Józef Stalin. Zamiast tworzyć „życie ducha” pod wpływem działania nienazwanych sił, „system” posłużył do odtworzenia życia „Ducha Dziejów” pod dyktando Generalissimusa.

Czy mogło być inaczej? A pytam nie o potencjalnie inny przebieg historii (takie pytanie byłoby bezsensowne), ale o to, czy dążenie do odsłonięcia nieznanego poprzez świadomą manipulację znanym musiało z konieczności wydać „system” na łup realizmu, czyli władzy zewnętrznej? Otóż wydaje się, że nie. I – co ważniejsze – Stanisławski znalazł na to sposób.

7.

Twórca MChT należał do tych artystów, którzy nigdy nie ustają w poszukiwaniach, nie zadowolają się osiągniętymi rezultatami. Dlatego jego osiągnięć i propozycji nie można zamykać w granicach „systemu”, zwłaszcza gdy uzna się, że został on w pełni przedstawiony na kartach *Pracy aktora nad sobą*. Warto więc zapytać, czym różniła się wersja znana z tej książki od tej, jaką zapamiętali aktorzy współpracujący ze Stanisławskim w ostatnim okresie życia, a którą znamy przede wszystkim dzięki bezcennej relacji Wasilija Toporkowa.

Próbując odpowiedzieć na to pytanie, trzeba w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na radykalne i zdecydowane odrzucenie psychologizmu. Stanisławski w latach trzydziestych nieodmiennie powstrzymuje swoich aktorów przed wyobrażaniem sobie, co postać myślała i czuła. Nie odwołuje się też do ich wspomnień, zaś okoliczności założone i „magiczne jak gdyby” przywołuje rzadko i tylko w związku z tym, co w owym czasie dla niego najważniejsze – z działaniem, z akcjami fizycznymi.

Nie darmo kształtowana pod koniec życia Stanisławskiego wersja „systemu” nazywana jest „metodą działań fizycznych”, bo to właśnie one stają się w tym okresie podstawowym, niemal jedynym przedmiotem zainteresowania i pracy Stanisławskiego. Odnosi się wrażenie, jakby w poszukiwaniu pewnego gruntu dla „realizmu wewnętrznego” mającego budzić „życie ducha”, odszedł on od manipulacji psychicznych, a skupił się na czymś o wiele bardziej konkretnym – na działaniach oraz rytmie, w jakim się je wykonuje. Poszczególne sceny w trakcie pracy dzielono na bardzo drobne i konkretne zarazem działania, które połączone, tworzyły organiczną linię akcji. Stanisławski zatrzymywał się na tym poziomie, nie wkraczając niemal w ogóle w wewnętrzne życie aktorek i aktorów. Jego kontrola ograniczała się do weryfikacji rzetelności samych działań, ale nawet sposób ich wykonywania pozostawiał aktorkom i aktorom. W trakcie pracy dążył do zminimalizowania elementu pozaaktorskiego, łącznie z tekstem dramatycznym, który w czasie pierwszych improwizacji całkowicie usuwano. Stanisławski powtarzał: „Nie grajcie, a tylko działajcie. Niczego dla nas [widzów], wszystko dla partnera. Poprzez partnera weryfikujcie, czy działacie we właściwy sposób”²⁶.

Ta pozornie niewielka zmiana wydaje mi się przełomowa. Oznacza bowiem wycofanie władzy zewnętrznego oka i kontroli wiarygodności gry na rzecz wewnętrznej skuteczności działania potwierdzanej bezpośrednimi reakcjami partnera. W ten sposób „gra sceniczna” staje się prawdziwym scenicznym performansem, który z definicji oznacza działanie wywierające skutek²⁷. Opiera się ono na tym samym, co każdy performans a co – za Richardem Schechnerem – nazwano *restored behaviour*²⁸. Takie działanie odwołuje się oczywiście do wzorów kulturowych, ale zapośredniczonych przez doświadczenie indywidualne i potwierdzanych przez skuteczność. A właśnie do doświadczenia indywidualnego i do skuteczności zamiast do uogólnionego „przekonania” o wiarygodności odwoływał się w swych eksperymentalnych pracach

²⁶ W. Toporkow, *Stanisławskij na riepeticji*, Moskwa 1949, s. 70 (przekład własny).

²⁷ Zob.: R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego: Wrocław 2007, s. 43-68.

²⁸ W polskim przekładzie Tomasza Kubikowskiego „zachowane zachowanie”.

prowadzonych pod koniec życia Stanisławski. Reagując niemal z irytacją na próby psychologizowania, zdawał się powtarzać słowa, które po latach powtarzać będzie jego kontynuator – Jerzy Grotowski: rób, co musi być zrobione, bo tylko „działanie jest realne”, tylko ono wolne jest – czy też uwolnione być może – od presupozycji, wiodąc rzeczywiście ku nieznanemu.

Stanisławski, jak się wydaje, znalazł pod koniec życia drogę wyjścia z pułapki realizmu, który zawsze wiąże się z władzą zewnętrzną, z władzą Innego lub Innych. Drogą tą, drogą realnego działania nie poszedł, ponieważ nie starczyło mu już na to czasu. Jednak osiągnięcia jego uczniów, także tych, którzy tworząc teatr równoległe do porzuczonego mistrza, dokonywali odkryć niezależnych a czasem nawet wyprzedzających jego osiągnięcia, pokazują, że pójście za konkretem działania wieść może poza estetykę realistyczną i poza realizm. Dowiódł tego najbardziej żarliwy adept „systemu” Jewgienij Wachtangow, przekładający w swym „realizmie fantastycznym” realność działania na metateatralny gest odślonienia realności teatru i gry. Dowiódł tego wcześniej i w najbardziej spójny sposób Wsiewołod Meyerhold, którego badania nad rytmem i realnością działania zaowocowały fundamentalnymi zmianami w zachodniej praktyce teatralnej. Dowiódł tego wreszcie Jerzy Grotowski, przez całe życie rozwijający „metodę działań fizycznych” w kierunku „fizyki” organizmu człowieka-aktora i pracujący nad przekształceniem jego energii wewnętrznej. Ich dokonania zdecydowanie ujawniły i poszerzyły szczelinę zasłanianą w XIX wieku, zasłanianą jeszcze przez Stanisławskiego/Torcowa. Odmienność realizmu i realności, uświadomiona utopijność ich uzgodnienia, doprowadziła do porzucenia teatralnej iluzji i wyruszenia ku realności bez rezygnacji z właściwego sytuacji teatralnej wyróżnienia przez przedstawienie. Zamiast zakrywać i zasypywać szczelinę najwięksi artyści teatru XX wieku rozrąbali lód i popłynęli każdy na swej krze w zupełnie inne strony.

Diderot, poddając konsekwentnie cały proces uwiarygadniania teatru władzy widza, zarazem demaskował tę ostatnią jako ukryty fundament „prawdy scenicznej”. Stanisławski, odnajdując sposób na unieważnienie spojrzenia widza, otwierał drogę do wyzwolenia teatru spod jego władzy. Między nimi rozciągają się dzieje teatru zachodniego jako lustra podsuwanego zbiorowości w celach rzekomo poznawczych, a w istocie propagandowych. Dzieje te przebiegały w rytm powtarzanych co

pokolenie postulatów potęgowania scenicznej prawdy dla odwzorowania rzeczywistości pozateatralnej. W ostateczności doprowadziło to do uświadomienia sobie niemożności spełnienia tak formułowanych postulatów i radykalnego gestu rozbicia lustra. Teatr dzisiejszy stanowi raczej przestrzeń doświadczenia niż reprezentacji, przestrzeń performansu jako takiego, bez dążenia do powiązania go z jakimiś podzielanymi zbiorowo wyobrażeniami o rzeczywistości. Rolę, jaką pełnił w XVIII i XIX wieku teatr, od połowy ubiegłego stulecia odgrywa telewizja, podobnie jak dawniej jej starszy brat skrupulatnie ukrywająca fakt, że sposób, w jaki relacjonuje/reprezentuje rzeczywistość, zależy od „specjalnego widza” i stanowi formę sprawowania władzy. Teatr niekiedy jeszcze próbuje realizować marzenie o „ukazywaniu rzeczywistości”, ale tendencje takie mają z racji relatywnie niewielkiego zasięgu oddziaływania teatralnego medium charakter niszowy. W przeciwieństwie do XVIII i XIX wieku w dzisiejszej kulturze Zachodu nie ma już teatru, ale są rozmaite i różnorodne strategie, style i praktyki performatywne, wśród których realizm stanowi rodzaj historycznej konwencji. Z drugiej strony wobec wielości wymiarów realnego, hiperrealnego i wirtualnego, wobec „precesji symulaków” i implozji hiperrzeczywistości, dziś bardziej niż kiedykolwiek marzenie o teatrze jako „obrazie rzeczywistości” okazuje się opartym na złudzeniu pragnieniem niemożliwego.