

MAGDALENA MARCINIAK

„NA SKRZYŻOWANIU WSZYSTKICH DZIEŁ
– PRAWDOPODOBNIIE TEATR”R. Barthes *Écrits sur le théâtre* Éditions du Seuil, Paris 2002

Zbiór *Écrits sur le théâtre* (Pisma o teatrze) Rolanda Barthes'a został wydany w 2002 roku w Paryżu (Éditions du Seuil). Książka licząca ponad 350 stron zawiera 62 z 94 tekstów poświęconych teatrowi, które Barthes napisał w latach 1953–1975. Wszystkie teksty – z wyjątkiem otwierającego zbiór *J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre* (*Zawsze bardzo kochałem teatr*) – ułożone są w porządku chronologicznym. Większość z nich ukazała się wcześniej na łamach takich pism, jak: „Lettres nouvelles”, „France-Observateur” czy „Théâtre populaire”, którego Barthes był jednym z założycieli. Pomysł wydania tej książki pochodzi od Jeana-Loupa Rivièrę'a, który uczęszczał na seminarium Barthes'a w École pratique des hautes études. Rivièrę jest także autorem przedmowy do tego zbioru. Roland Barthes, dokonując wyboru tekstów, pracował jednocześnie nad książką *Światło obrazu*. Nagła śmierć Barthes'a 26 marca 1980 roku wstrzymała wydanie *Pism o teatrze* na ponad 20 lat.

W Polsce Roland Barthes jest autorem dosyć dobrze znanym. Przetłumaczone zostały jego najważniejsze prace, między innymi: *Stopień zero pisania*, *Mitologie*, *System mody*, *S/Z*, *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, *Przyjemność tekstu*, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, *Podstawy semiologii*, *Imperium znaków*, *Światło obrazu*. Listę tę dopełniają eseje wydane w zbiorach *Lektury* oraz *Mit i znak*. W dokonanej przez Jana Błońskiego wyborze esejów Barthes'a *Mit i znak* znalazło się pięć rozpraw krytycznych ze zbioru *Pisma o teatrze*, poświęconych Brechtowi. Cały zbiór nie został przetłumaczony dotąd na język polski.

Jean-Loup Rivièrè w przedmowie do zbioru *Pisma o teatrze* podkreśla, iż pomysł powstania książki narodził się pod koniec lat 70. XX wieku. Rivièrè jako seminarzysta Barthes'a, a zarazem czytelnik jego wczesnych tekstów poświęconych teatrowi, zwrócił uwagę na to, iż stanowią one coś więcej niż tylko przykład ewolucji intelektualnej autora lub świadectwo minionego okresu decydującego w procesie formowania się współczesnego francuskiego pejzażu teatralnego. Rivièrè podkreśla, iż idea zestawienia ze sobą wybranych tekstów w jednym zbiorze wzięła się między innymi z chęci pokazania ich ciągłej aktualności oraz krytycznej skuteczności.

Zbiór *Pisma o teatrze* zawiera w większości wczesne teksty z lat 50. i 60. traktujące o teatrze bezpośrednio. Są to przede wszystkim refleksje Barthes'a na temat tego, co pojęcie „teatr” denotuje w powszechnym rozumieniu (a co przekłada się na słownikowe definicje). Na tym obszarze myśl teatralna Barthes'a może dotyczyć: określonej instytucji, budynku przystosowanego do wystawiania przedstawień, zgromadzonych widzów, wyróżnionej dziedziny sztuki, twórczości scenicznej danego autora (kraju, narodu, epoki) oraz konkretnych spektakli. Szczególnie skupienie się na konkretnych spektaklach pozwala na chyba najbardziej trafne określenie specyfiki teatru, którą jest obecność żywych ciał aktorów i widzów, zamiast ich reprezentacji (jak w kinie, w malarstwie)¹. Owa cielesna obecność przesądza o erotycznej funkcji spektaklu, która nie jest jakimś drugorzędnym dodatkiem, lecz samą jego istotą, współtworzoną przez intensywną obecność pragnienia. Właśnie położenie nacisku na zgromadzenie żywych ciał tu i teraz – na scenie oraz na widowni – pozwala widzieć w teatrze także obszar najbardziej predysponowany do podejmowania społecznej refleksji krytycznej, przejawiającej się na różnych poziomach teatralnego zaangażowania. To właśnie dostrzeżenie tego, że polityczne zaangażowanie przejawia się nie tylko na poziomie zawartości treściowej, ale także dotyczy wykorzystywanych form przekazu czy technik teatralnych, stanowi jeden z ważniejszych momentów Barthes'owskich analiz. Ze społeczno-politycznym wymiarem refleksji związana jest idea teatru popularnego, syntetyzującego dwa podstawowe wymogi: granie „wysokiego” repertuaru dla szerokiej, zróżnicowanej publiczności.

„Zawsze bardzo kochałem teatr” – napisał Barthes w 1965 roku. A następnie dodał: „Jednakże już prawie wcale do niego nie chodzę”². W pewnym momencie Barthes oddalił się od teatru. Przestał chodzić na przedstawienia; niemal wycofał się z działalności krytycznej. Powodem

¹ R. Barthes *Roland Barthes par Roland Barthes* Paris 1995 s. 80.

² Tenże *J'ai toujours beaucoup aimé le théâtre...* w: tegoż *Écrits sur le théâtre* Paris 2002 s. 19.

owej decyzji był kontakt z twórczością niemieckiego dramaturga, reżysera, teoretyka – Bertolda Brechta. To właśnie te teksty, które poświęcone są Brechtowi, zasługują, moim zdaniem, na szczególną uwagę. Wyjaśniając powody swojego podziwu dla Brechta, Barthes obnaża jednocześnie wady współczesnego mu teatru. Lektura wybranych tekstów ze zbioru *Écrits sur le théâtre* pokazuje, iż fascynacja Brechtem nie narodziła się na teatralnej „ziemi niczyjej”, ale powstała na gruncie określonych doświadczeń teatralnych, wyraźnie sformułowanych oczekiwań wobec teatru oraz jego konkretnej krytyki. Kontakt z twórczością Brechta w 1954 roku (występ Berliner Ensemble w Paryżu z *Matką Courage*) nie tyle gwałtownie zmienił postrzeganie teatru przez Barthes’a, co raczej radykalizował jego wcześniejsze postulaty. Owa radykalizacja była jednak na tyle silna, iż spowodowała odwrót Barthes’a od teatru, który rażąco nie spełniał jego podstawowych oczekiwań. Opisując swoją ówczesną reakcję, swój zachwyt nad dziełem twórcy *Matki Courage*, Barthes wyznaje, iż „ta iluminacja to był pożar: w moich oczach nic już nie zostało z teatru francuskiego; pomiędzy Berliner a innymi teatrami uświadomiłem sobie różnicę nie stopnia, ale natury i historii”³.

W tekście *Pourquoi Brecht? (Dlaczego Brecht?)* Barthes wymienia trzy najważniejsze dla niego lekcje spowodowane praktyczną i teoretyczną twórczością Brechta, które oprócz odmiennego podejścia do gry aktorskiej, powinny zostać poddane głębokiej refleksji przez francuskich (i nie tylko) twórców teatralnych. Po pierwsze, należy przełamać powszechną niechęć wobec intelektualnego podejścia do twórczości (nie tylko teatralnej). W ramach odziedziczonego schematu zakładającego rozdział serca i rozumu, przyjemności i moralności, kreacji i krytyki, brakuje miejsca dla sztuki prawdziwie krytycznej. Remedium winna stać się zmiana dominującej koncepcji sztuki poprzez radykalny zwrot w stronę jej dotychczas ignorowanego, rozumowego potencjału. Podkreślając, że „człowiek teatru musi być oświecony”⁴, Barthes ma oczywiście na myśli przede wszystkim samego Brechta, który jako pierwszy stworzył – według niego – wielką kreację artystyczną, ufundowaną na mocnej krytyce społecznej. Co więcej, owej kreacji towarzyszą także wynalezione przez autora *Życia Galileusza* i szczegółowo opisane zasady jej użycia. To właśnie te teoretyczne zasady, jako pisemnie objaśnione prawa funkcjonowania, stanowią drugą lekcję. Trzecią, najważniejszą być może lekcją (a właściwie realizacją tego, czego Barthes domagał się przed 1954 rokiem), jest przekonanie o konieczności zmian nie tylko w doborze repertuaru, ale w zakresie wszystkich stosowanych technik teatralnych. Stwierdzając, że makijaż także jest aktem politycznym, Barthes doskona-

³ Tamże, s. 20.

⁴ Tenże *Pourquoi Brecht?* w: tegoż *Écrits...* wyd. cyt. s. 163.

le zdaje sobie sprawę z tego, iż techniki przekazu teatralnego są równie ważnymi nośnikami znaczenia, co sam tekst. Jak podkreśla Barthes: „Żyjemy zbyt licznie w przekonaniu, że gra aktora, oświetlenie, dekoracje, kostiumy i reżyseria to sprawy rzemieślnicze znajdujące się na zewnątrz problematyki politycznego zaangażowania”. To pogląd wprawdzie powszechny, ale błędnie przyczyniający się do niedostrzegania ideologicznego uwikłania mechanizmów percepcji. Barthes silnie akcentuje przekonanie, że każda technika, nawet pozornie najbardziej neutralna, zawsze już coś znaczy, zawsze pojawia się w określonym kontekście (nie)możliwych interpretacji.

Uważam, że zbiór pism Barthes'a o teatrze zasługuje na uwagę co najmniej z trzech powodów. Po pierwsze, jest on świadectwem niezwykle ważnego okresu w teatrze francuskim, w którym pojawiały się liczne próby decentralizacji paryskiego środowiska teatralnego poprzez, między innymi, tworzenie międzynarodowych festiwali (np. w Awinionie od 1947 roku), fundowanie „centrów dramatycznych” na prowincjach czy powstanie Théâtre National Populaire pod kierownictwem Jeana Vilara. Po drugie, zbiór zawiera ciekawe analizy dotyczące wybranych zagadnień z przeszłości teatru (np. teatr grecki, teatr francuskiej awangardy), pisane z perspektywy kogoś, kto formułuje określone postulaty dotyczące przyszłości teatru. Postulaty stanowią jednocześnie głęboką refleksję na temat sztuki teatru. Dla współczesnego czytelnika zbiór może być ciekawy, zwłaszcza w tych miejscach, w których Barthes zajmuje się zagadnieniem funkcji, które teatr winien spełniać w życiu społeczeństwa. Szczególnie interesujące są fragmenty podejmujące problem różnych aspektów teatralnego zaangażowania, polityki teatru. Ponadto lektura *Pism o teatrze* stanowi ciekawe wprowadzenie do kwestii obecności teatru/teatralności na zróżnicowanych obszarach teoretycznej refleksji Barthes'a. O tym, że jest to obecność znacząca, można przekonać się, czytając wyznanie, które umieścił Barthes w swojej autobiografii napisanej w 1975 roku: „Na skrzyżowaniu wszystkich dzieł, prawdopodobnie teatr”⁵.

Magdalena Marciniak – e-mail: marciniak.magdalena83@gmail.com

⁵ Tenże *Roland Barthes par...* wyd. cyt. s. 154.