

Teatr i teatrologia



Erika Fischer-Lichte

# Teatr i teatrologia

## Podstawowe pytania

Przekład Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera



INSTYTUT  
M. JERZEGO  
GROTOWSKIEGO  
THE GROTOWSKI  
INSTITUTE

Wrocław 2012

Recenzenci: prof. Małgorzata Leyko, prof. Juliusz Tyszka

Redakcja tomu: Monika Blige

Opracowanie graficzne: Barbara Kaczmarek

Korekta: Stanisława Trela

Łamanie: Stanisław Rękar

Indeks rzeczowy: Monika Blige, Mateusz Borowski, Agata Kaczmarek, Małgorzata Sugiera

Indeks osobowy: Agata Kaczmarek

Na okładce: Regine Zimmermann jako Emilia w deszczu; *Emilia Galotti* Gottholda E. Lessinga, Deutsches Theater Berlin, 2011. © Iko Freese/drama-berlin.de

Podstawa przekładu: Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, A. Francke Verlag Tübingen und Basel

© Copyright 2012 by Narr Francke Attembo Verlag GmbH + Co. KG

© Copyright for Polish edition 2012 by Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław

ISBN 978-83-61835-84-4

Wydawca:

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Rynek-Ratusz 27

50-101 Wrocław

[www.grotowski-institute.art.pl](http://www.grotowski-institute.art.pl)

Druk i oprawa: Wrocławska Drukarnia Naukowa im. Stanisława Kulczyńskiego

Nakład: 1000 egz.

Objętość: 14,5 ark. wyd.

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

# Spis treści

Wstęp do polskiego wydania .....	7
Przedmowa .....	17
<b>Prolog: Wszystko jest teatrem?</b> .....	19
<b>CZĘŚĆ I. Przedmiot teatrologii i podstawowe pojęcia</b>	
<b>Czym zajmuje się teatrologia?</b> .....	24
<b>Historia nauki o teatrze</b> .....	29
<b>Co to jest przedstawienie?</b> .....	37
Cieleśna współobecność .....	38
Ulotność przedstawień .....	42
PRZESTRZENNOŚĆ (42) CIELESNOŚĆ (45) DŹWIĘKOWOŚĆ (53)	
Powstawanie znaczenia .....	57
Przedstawienie jako wydarzenie i doświadczenie dla widzów .....	60
<b>CZĘŚĆ II. Dziedziny badań, teorie i metody</b>	
<b>Analiza przedstawienia</b> .....	68
Założenia teoretyczne .....	68
Percepcja (68) Pamięć (69) Werbalizacja (72)	
Analiza w praktyce .....	73
PODSTAWOWE PYTANIA (73) METODY (74) PODEJŚCIE FENOMENOLOGICZNE (74)	
PODEJŚCIE SEMIOTYCZNE (75) PRZYKŁADOWA ANALIZA PRZEDSTAWIENIA (79)	
Dygresja: Przedstawienie i dramat .....	82
<b>Historiografia teatralna</b> .....	88
Wstępne rozpoznanie teoretyczne .....	88
GATUNKI PRZEDSTAWIEŃ A DEFINICJA TEATRU (88) CO TO JEST HISTORIA? (89)	
EPOKI I ZASADY ICH TWORZENIA (92)	
Praktyka historiograficzna .....	94
PODSTAWOWE PYTANIA (94) ŹRÓDŁA (98) METODY (102)	
<b>Budowanie teorii</b> .....	112
Czym jest teoria? .....	112
TWORZENIE POJĘĆ (112) POJĘCIA (113) ZASADY LEGITYMIZACJI I ZASIĘG (114)	
Rozwój teorii .....	119
PRZEKSZTAŁCENIA ISTNIEJĄCYCH TEORII (119) WERYFIKACJA TEORII (120)	
TEORIA I PRAKTYKA (121)	

### CZĘŚĆ III. Rozszerzenia i powiązania wewnętrzne

<b>Dialog kultur w przedstawieniach</b> .....	125
Teatr „swój” i teatr „Innego” .....	125
Procesy dialogizacji .....	128
DIALOG KULTUR NA POCZĄTKU XX WIEKU (128) DIALOG KULTUR W PRZEDSTAWIENIACH OSTATNICH TRZECH DEKAD XX WIEKU (139) LOKALNE I GLOBALNE (146)	
<b>Przedstawienia sztuk</b> .....	152
Teatr i inne sztuki .....	152
RELACJA MIĘDZY SZTUKAMI W PRZEDSTAWIENIACH TEATRALNYCH (152)	
PRZEMIANY W TEATRZE ZWIĄZANE Z PRZEMIANAMI TWORZĄCYCH GO SZTUK (156)	
PERFORMATYWNOŚĆ SZTUK JAKO ICH PRZEDSTAWIENIA (158)	
INTERMEDIALNOŚĆ I HYBRYDYZACJA (162)	
<b>Przedstawienia kulturowe</b> .....	169
Teatr i inne rodzaje przedstawień kulturowych .....	169
Nowe estetyki efektu czy „teatr stosowany” ( <i>applied theatre</i> )? .....	171
Przedstawienia kulturowe .....	177
INSCENIZACJA I PRZEDSTAWIENIE (178) MIEJSCA WSPÓLNE RÓŻNYCH GATUNKÓW (179)	
<b>Epilog: Wszystko jest teatrem?</b> .....	186
Bibliografia .....	191
Indeks rzeczowy .....	203
Indeks osobowy .....	209

## Wstęp do polskiego wydania: Porządkować i problematyzować

Książka Eriki Fischer-Lichte *Teatr i teatrologia* nosi w oryginale o wiele bardziej lakoniczny i zgodny z obowiązującymi nazwami dyscyplin akademickich tytuł *Theaterwissenschaft*, czyli po prostu „Wiedza o Teatrze”. A towarzyszy mu niezbyt zachęcający do lektury podtytuł „Wprowadzenie w podstawy przedmiotu nauczania”. Zarówno tytuł, jak i podtytuł dobrze korespondują z faktem, że chodzi o podręcznik uniwersytecki z serii UTB, napisany na zamówienie poważnego i poważanego wydawnictwa niemieckiego A. Francke. W tej sytuacji należałoby oczekiwać od autorki równie typowego i bezosobowego wykładu prawd uznawanych za obiektywne i uniwersalne w środowisku światowych teatrologów. Tymczasem Fischer-Lichte już w przedmowie otwarcie deklaruje:

Nie pisałam tej książki, żeby w jednym miejscu zebrać i omówić wszystko, czego na krajowych i zagranicznych uniwersytetach naucza się pod takimi nazwami, jak teatrologia, wiedza o teatrze, performatyka czy studia nad widowiskiem. Pisałam z pełną świadomością wyłącznie z własnej perspektywy, wypracowanej w czasie wieloletniej praktyki dydaktycznej, w której zawsze wykorzystywałam aktualne wyniki moich badań naukowych.

Pobieżne nawet przyjrzenie się zawartości książki i sposobowi, w jaki autorka prowadzi w niej wywód, potwierdzają powyższe słowa. Bez wątpienia w przypadku *Teatru i teatrologii* nie mamy do czynienia z klasycznym podręcznikiem uniwersyteckim, jak sugerują oryginalny tytuł i podtytuł oraz miejsce wydania. Nie znaczy to jednak wcale, żeby Fischer-Lichte lekceważyła sobie nominalnych adresatów czy instytucję, w której ramach zdobywają oni wykształcenie. Wręcz przeciwnie. Tak z myślą o studentach, jak o dzisiejszym uniwersytecie pogrupowała materiał w taki sposób, żeby uwzględnić odmienne cele i skutki nauczania na poziomie studiów teatrologicznych pierwszego i drugiego stopnia, respektując zarazem odpowiednio dla tych poziomów umiejętności studiujących. Inaczej mówiąc, Fischer-Lichte nie zrezygnowała z koniecznego w przypadku podręcznika uporządkowania podstawowej wiedzy, poddała ją wszakże również koniecznej problematyzacji, świadoma przyzwyczajęń i oczekiwań własnych studentów, a nie jakichś bliżej nieokreślonych czytelników implikowanych. Dlatego też w przedmowie do *Teatru i teatrologii* nie stara się ukryć, że wcale nie zamierza proponować poręcznego zestawu i opisu wszystkich metod badania teatru oraz pokrewnych mu zjawisk, stanowiących dziś przedmiot działalności naukowej i dydaktycznej na uniwersytetach na całym świecie. Bez ogródek też przyznaje, że świadomie wybiera własną perspektywę, która stanowi wypadkową jej najnowszych badań naukowych i długoletniej praktyki pedagogicznej, czytelników zaś ciekawych innych ujęć odsyła do podręczników przygotowanych przez innych autorów. I to przede wszystkim tak jawne podkreślenie indywidualnej perspektywy w pisaniu podręcznika, perspektywy sprawdzonej w praktyce uniwersyteckiej, sprawiło, że uznaliśmy książkę Fischer-Lichte za wartą przetłumaczenia i przyswojenia nie tylko polskiej wiedzy o teatrze, lecz ogólniej – polskiej humanistyce.

Nie tak dawno i ze znaczną dozą ironii wspominaliśmy na łamach „Didaskaliów” niedysiejsze podręczniki, które bodaj z kretesem przegrały już z większą dostępnością infor-

macji zgromadzonych w źródłach internetowych<sup>1</sup>. To właśnie nie zawsze wiarygodne hasła w Wikipedii czy mniej lub bardziej fragmentaryczne informacje przywołane z pomocą którejś z popularnych wyszukiwarek internetowych coraz częściej zastępują dziś instytucjonalnie sankcjonowaną wiedzę, gromadzoną w specjalnym dziale literatury sekundarnej czy przedmiotowej, którą określa się mianem podręczników. Te nierzadko opasłe tomy w wyjątkowo nieatrakcyjnych okładkach, kompendia wiedzy wyłuszczonej drobnym drukiem przechodziły niegdyś z rąk do rąk, można się więc było naocznie przekonać, co szczególnie zainteresowało poprzedników i pójść w ich ślady, pomijając akapity pozbawione dowodów zaangażowanej lektury. Nierzadko pojawiały się nawet takie egzemplarze, w których ktoś pracowicie podkreślił od linijki dosłownie wszystko, zdanie po zdaniu. I pewnie miał rację, w końcu niejeden podręcznik należało przyswoić sobie od deski do deski, żeby następnie – już w postaci ustnej – zreprodukować zawartą w nim wiedzę w czasie egzaminu. To z pewnością przesadzony opis, jednak samego zjawiska nie można lekceważyć tylko dlatego, że znacznie poprawiła się jakość poligrafii, a na rynku wydawniczym pojawiają się rozmaicie pomyślane podręczniki, konkurujące ze sobą o uprzywilejowane miejsce w systemie edukacji, także edukacji uniwersyteckiej. Jak się wydaje, podręczników nie można lekceważyć głównie dlatego, że stanowią one ucieleśnienie obowiązujących zasad przekazywania wiedzy, strategii kształtowania światopoglądu i sposobu myślenia zarówno uczniów, jak i studentów.

Autorzy podręczników zwykle zapoznawali się wcześniej z istniejącymi już monografiami naukowymi, tezami i hipotezami, by następnie wydestylować z nich ekstrakt wiedzy pewnej i gotowej do tego, by porcja po porcji przełożyć ją z katedry i *ex cathedra* do głów spragnionych oświecenia studentów. Klasyczne podręczniki służyły bowiem jako miejsce gromadzenia, przechowywania i przekazywania w usystematyzowanej formie obowiązującej w danym momencie wiedzy, choć zarazem pieczołowicie maskowały jej historyczną zmienność. Autorzy tak pomyślanych podręczników skrupulatnie porządkowali twierdzenia o randze powszechników, kategoryzowali i hierarchizowali dane, przy okazji i skrycie usuwając z pola widzenia swoich adresatów to wszystko, co z jakichś względów mogło wydać się problematyczne; co mogło nasuwać jakies wątpliwości, podważać klarowne definicje, obowiązujące linie podziałów na epoki, nurty i style, ale także na dziedziny wiedzy, działy, przedmioty i specjalizacje. Jak zatem widać, podręczniki odgrywały istotną rolę w upowszechnianiu i podtrzymywaniu tak zwanych wielkich narracji, które już od dobrych kilku dekad wspominamy z nostalgią. Rozpoczęte gdzieś w latach sześćdziesiątych XX wieku istotne przemiany podstawowych paradygmatów myślenia o człowieku i świecie dały o sobie znać choćby dlatego, że dosłownie na naszych oczach zaczęły się rozmywać – czy też zostały całkowicie zniesione – granice między dyscyplinami naukowymi, pilnie wypracowywane i wprowadzane z instytucjonalną sankcją na europejskich uniwersytetach w drugiej połowie XIX wieku. Ale nie tylko. Podważone zostały także podziały między sztuką wysoką a sztuką popularną, między sztuką a nauką czy sztuką a życiem codziennym. Artyści coraz częściej – i to nie tylko w sensie metaforycznym, jak czynił to jeszcze Bertolt Brecht czy inni twórcy teatralni XX wieku – zmieniają swoje pracownie w prawdziwe laboratoria. Dziś równie często oglądamy proces odwrotny, gdyż ludzie nauki pełnym głosem przyznają prawo pierwszeństwa w odkryciach temu typowi wyobraźni, który dotąd

<sup>1</sup> Por. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera: *Porządkować czy problematyzować?*, „Didaskalia” 2011 nr 101, s. 65–70.



rezerwowano wyłącznie dla artystów i tak zwanej sztuki autonomicznej. Rzadko jednak pojawiają się na polskim rynku wydawniczym pisane w tym nowym duchu monografie autorskie czy zbiorowe, które mogłyby spełniać podobną funkcję jak niedysyjsze podręczniki, czyli służyć studentom jako podstawowe źródło odniesienia. Oczywiście obok i z uwzględnieniem tego, co potrafią już sami znaleźć w Internecie.

Wikipedia i inne internetowe encyklopedie czy słowniki, które powstają niczym grzyby po deszczu, znakomicie wystarczają jako podręczne (zawsze znajdujące się „pod ręką”) źródła informacji i nie ma większego sensu ich powielanie, nawet w bardziej nowoczesnej wersji e-booka. Nowy podręcznik powinien raczej uczyć sekretów nawigacji po najeżonych rafami morzach zamienionej na bity wiedzy. Nawigacji nie tylko w sensie modelowych sposobów korzystania z internetowych źródeł, lecz także – czy przede wszystkim – korzystania z tych informacji, do których można dzięki nim dotrzeć. Po prostu i najwyraźniej na świecie podręcznik powinien uczyć samodzielnego myślenia, czyli oceniania znalezionych materiałów, ich uzupełniania i wykorzystywania do realizacji konkretnych celów. To nie tyle nawet wiedza praktyczna, ile raczej umiejętności praktyczne, które Anglicy określają poręcznym słowem „skills”. Wiedzieć „jak” okazuje się niekiedy po stokroć ważniejsze od wiedzieć „co” w sensie posiadania w głowie takiej wiedzy, którą bez trudu można znaleźć choćby w Internecie.

We wspomnianym już artykule *Porządkować czy problematyzować?* przestrzegaliśmy przed najprostszym – jakby się mogło wydawać – rozwiązaniem powyższego problemu, czyli tłumaczeniem i wydawaniem istniejących już na Zachodzie podręczników i readerów. Powód nasuwał się nam przede wszystkim jeden, ale dość istotny. Przystawianie cudzych opracowań, dostosowywanie ich do polskiego systemu edukacji, wyniesionego ze szkół średnich poziomu wiedzy i umiejętności studentów nastęrcza wiele trudności. Możliwe do przetłumaczenia podręczniki powstają przecież na gruncie obcych badań i nieco inaczej zakrojonych obszarów wiedzy, uwzględniają ponadto potrzeby nieco inaczej edukowanych i myślących studentów. Zwykle też przykłady, którymi autorzy ilustrują objaśniane w podręcznikach zagadnienia teoretyczne, bywają dobierane tak, żeby czytelnicy dobrze już je znali jako część własnej kultury czy nawet własnych doświadczeń. Dzięki temu potrafią bowiem szybciej przyswoić sobie trudne, abstrakcyjne koncepcje. Często bywa i tak, że zakres podstawowych prac, do których odsyłają napisane w innych kontekstach kulturowo-edukacyjnych podręczniki, niekoniecznie pokrywa się z kanonicznymi pozycjami na liście lektur obowiązującej naszych studentów. Tłumacz, który chce udowodnić wydany za granicą podręcznik, nierzadko musi zatem na własną rękę rozstrzygnąć, jakiego typu ingerencje pozwolą dostosować go najlepiej do potrzeb polskich czytelników, na ile konieczne będzie choćby uzupełnienie wywodów obcojęzycznego autora o wstęp lub posłowie, o przykłady lepiej znane w docelowym kontekście czy wreszcie dodatkowe dane bibliograficzne. Wtedy jednak ingerencje mające na celu adaptację obcego podręcznika do systemu edukacji na polskich uniwersytetach okazać się mogą tak daleko idące, że aż nieopłacalne, gdyż tłumaczenie zacznie przypominać niejedno z dzisiejszych przedstawień teatralnych, które anonsowane na plakatach tekst sztuki zachowało jedynie w stopniu minimalnym. Z książką Fischer-Lichte jest jednak inaczej. W znacznej mierze ze względu na zindywidualizowaną perspektywę, którą autorka z pełną świadomością wybrała.

Podręcznik *Teatr i teatrologia* przetłumaczyliśmy na język polski, zachowując daleko idącą wierność wobec oryginału i nie ingerując zasadniczo w tok wywodu. Zdecydowaliśmy również, że nie będziemy ani zastępować istniejących przykładów rodzimymi spektaklami,

by tekst już na pierwszy rzut oka udomowić, ani też uzupełniać rozważań autorki o analizy przedstawień polskich lub lepiej znanych polskim czytelnikom. Taką decyzję podjęliśmy z dwóch istotnych powodów. Po pierwsze, wprowadzone przez Fischer-Lichte przykładowe analizy są nierozzerwalnie zrośnięte z wybraną przez nią metodologią, zaś omawiane spektakle zostały na tyle klarownie opisane, że właściwie nie wymagają dodatkowych objaśnień nawet dla osób, które nie dość, że analizowanych przedstawień nie widziały, to jeszcze nazwiska ich twórców niewiele im mówią. Zresztą taki sposób ze wszech miar pedagogicznego postępowania autorki wynika z zakresu i typu wybranych przez nią przykładów. W dużej mierze Fischer-Lichte odwołuje się do historycznych przedstawień, dokonując ich na tyle dokładnej rekonstrukcji na podstawie materiałów archiwalnych, żeby następnie posłużyły bez problemu jako poglądowe przykłady dla prezentacji teoretycznej problematyki. Z podobnych względów i na podobnej zasadzie dokładnie przybliży przebieg nawet tych spektakli teatralnych i performansów, których premiery odbyły się niedawno i większość niemieckich studentów teatrologii miała zapewne okazję je obejrzeć. Nie inaczej postępuje także w tej części książki, w której zarysowuje relacje między europejskimi i wschodnimi tradycjami teatralnymi, rekonstruując znacznie słabiej znany, kolonialny i postkolonialny wątek historii teatru europejskiego i recepcji osiągnięć europejskich scen na Wschodzie. Zwłaszcza w tej części *Teatru i teatrologii* wiele z omawianych przez Fischer-Lichte przykładów to spektakle spoza teatralnego i teatrologicznego kanonu, również w niemieckim kontekście kulturowym. Trudno się zatem dziwić, że tak właśnie skonstruowany, poglądowy i praktyczny sposób wykorzystania historycznych i współczesnych przykładów nie domaga się właściwie w polskim kontekście żadnego wyjaśniającego komentarza.

Drugi powód naszej decyzji to już raczej kwestia docelowego, szerokiego kontekstu *Teatru i teatrologii*, czyli specyfiki rozwoju form teatralnych w Polsce ostatniej dwóch stuleci czy wręcz specyficzności charakteru polskiej kultury. Jeśli bowiem przyjrzeć się uważnie tym propozycjom historyjkom polskiego teatru, które publikowane są od kilku dobrych lat, nie sposób nie zauważyć, że dokonał się tu w dużej mierze ten sam zwrot performatywny, o którym Fischer-Lichte kilka lat temu pisała w swojej przyswojonej już polszczyźnie *Estetyce performatywności*<sup>2</sup>. Nic dziwnego, że nowe ujęcia dziejów polskiego teatru to głównie propozycje tych badaczy, którzy zajmują się nurtem określanym mianem polskiego teatru przemiany, a jego początek sytuują w romantycznej tradycji dramatu i teatru. Tradycję tę wywieść można w zasadzie od jednego, założycielskiego wykładu z kursu literatur słowiańskich, znanego jako Lekcja XVI, który w 1843 roku wygłosił Adam Mickiewicz w Collège de France. W bardzo nowoczesny z dzisiejszego punktu widzenia sposób, choć archaicznym już zapewne dla nas językiem, Mickiewicz objaśniał w tym wykładzie ówczesne rozumienie zjawiska tradycji i akcentował jego aspekt performatywny: „Tradycja jest to prawda puszczona w obieg. Nie jest to, jak się powszechnie sądzi, zbiór opowieści, legend poetów religijnych albo poglądów uczonych w piśmie, ale tradycja to bezpośrednie udzielanie prawdy”<sup>3</sup>. Powoływał się przy tym na źródłosłów słowa tradycja, czyli łaciński czasownik „tradere”. Dosłownie oznacza on przekazywać z rąk do rąk, a więc nie przez słowo pisane – jak z całą mocą podkreślał Mickiewicz – lecz działanie analogiczne do objawienia Chrystusa, czyli słowo żywe, wcielone tu i teraz. Nie tylko sytuacja polityczna, czyli kolejne roz-

<sup>2</sup> Por. Erika Fischer-Lichte: *Estetyka performatywności*, przełożyli Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiery, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

<sup>3</sup> Adam Mickiewicz: *Literatura słowiańska, kurs trzeci*, [w:] tegoż: *Dzieła*, t. 10, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 163.

biory Polski i fakt jej ponad stuletniego nieistnienia na mapie Europy jako samodzielnego państwa, przyczyniła się do szczególnej roli literatury i teatru w podtrzymywaniu polskiej tożsamości narodowej, gdyż w sposób konieczny musiały one zastępować inne instytucje państwowe. Równie istotną przyczynę stanowiła typowo romantyczna koncepcja sztuki natchnionej, która zastąpiła dominujące dotąd rozumienie sztuki jako działalności jedynie naśladowczej, mimetycznej względem dorobku antyku lub natury. Sztuka natchniona, sztuka wieszczka polskich romantyków, często krytyczna i konkurencyjna wobec oficjalnego kościoła i jego instytucji, chciała odwrócić podstawową zależność „objawienie – natchnienie – tworzenie”, by poprzez działalność artystyczną pozwolić zarówno twórcom, jak i ich odbiorcom dotrzeć do samego źródła natchnienia, do „krainy duchów”, jak wówczas mówiono. I to parareligijne czy metafizyczne rozumienie funkcji sztuki, traktowanie jej w bardziej procesualny niż nastawiony na produkcję artefaktów sposób, nie zmieniło się właściwie w swoich podstawach od czasów Mickiewicza, wpływając zasadniczo na kształt teatru jego następców – Wyspiańskiego, Grotowskiego czy Gardzienic.

O performatywnym charakterze polskiego teatru można mówić zresztą nie tylko w odniesieniu do nurtu teatru przemiany, lecz także analizując, na przykład, Teatr Śmierci Tadeusza Kantora czy późne projekty Jerzego Grotowskiego. Zresztą – jak przekonuje choćby Dariusz Kosiński w wydanej niedawno pracy *Teatra polskie*<sup>4</sup> – ten wspólnotoworczy i wspólnotowy wymiar teatralnych przedsięwzięć odnaleźć można również w pozaartystycznych, wywodzących się z kultury ludowej czy oralnej formach typowych dla polskiego kontekstu; a więc w tych formach, które Fischer-Lichte zwykle określa mianem przedstawień kulturowych. Dlatego w świetle dzisiejszych ustaleń polskich historyków teatru można bez wahania postawić tezę o immanentnie performatywnym charakterze polskiej kultury. I z tego względu należy bodaj sądzić, że polscy czytelnicy podręcznika *Teatr i teatrologia* bez trudu zdołają przenieść ustalenia Fischer-Lichte na teren badań nad historią rodzimego teatru, analizując z pomocą proponowanych przez nią narzędzi typowe dla polskiej kultury zjawiska, tyleż artystyczne, co pozaartystyczne.

Specyfika polskiego kontekstu kulturowego zaważyła również na naszej decyzji, by kluczową kategorię, którą posługuje się Fischer-Lichte, używając niemieckiego terminu *Aufführung* i zdecydowanie odróżniając go od określenia *Inszenierung* (inscenizacja, spektakl teatralny), przetłumaczyć właśnie jako „przedstawienie”. Widać to doskonale w momencie, kiedy zwróci się baczniejszą uwagę na poruszany w *Teatrze i teatrologii* wątek narodzin i rozwoju teatrologii jako osobnej nauki w Niemczech, gdzie na początku XX wieku zainaugurował ją berliński germanista Max Herrmann. Odwołując się do współczesnego mu stanu badań nad rytuałem, starał się on uzasadnić konieczność oddzielenia teatrologii jako samodzielnej dyscypliny naukowej od literaturoznawstwa, które nie posiada odpowiedniego horyzontu badawczego i narzędzi, by dostrzec i adekwatnie opisać performatywne aspekty sztuki scenicznej.

Wypada zresztą przypomnieć w tym kontekście, że powstanie na początku XX wieku nie tylko w Niemczech, lecz także w wielu innych europejskich krajach teatrologii jako autonomicznej dziedziny humanistyki wiązało się nierozdzielnie z wysuwanymi przez najważniejszych twórców teatru tamtej epoki postulatami „reteatralizacji teatru”, czyli przywrócenia mu jego dawnej, romantycznej – można by wręcz powiedzieć – wspólno-

<sup>4</sup> Por. Dariusz Kosiński: *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.

towej i politycznej istoty. Zatraceniu uległa ona w chwili, kiedy scena nie tylko stała się domeną rozrywki bogatych mieszczan, lecz również zaczęła służyć jako miejsce wystawiania tekstów literackich, wyraźnie uprzywilejowując tylko jeden rodzaj środków wyrazu kosztem pozostałych. Niezależnie od odmienności estetyki scenicznych propozycji oraz ideologicznych racji, w imię których próbowali przeprowadzać reformę teatru Erwin Piscator, Edward Gordon Craig czy Antonin Artaud, ich starania o stworzenie odpowiednich podstaw do teatru przyszłości łączył jeden wspólny mianownik – pojawienie się reżysera jako niemal jednogłośnie proklamowanego ucieleśnienia autonomicznej sztuki teatru. I to właśnie w imię niezależności reżysera jako artysty teatru dokonać się miało konieczne przeformułowanie dominującej wówczas relacji między tekstem a jego sceniczną realizacją. Nie tylko przecież twórcom Wielkiej Reformy chodziło w pierwszych dekadach XX wieku o wywalczenie dla reżysera dominującej pozycji w teatrze, do tej pory zarezerwowanej nade wszystko dla dramaturgów. Tradycyjnie traktowano przecież inscenizację jako dopełnienie tego, co w podstawowych zarysach istniało już w samym tekście dramatycznym, który stanowił niezbędną podstawę do powstania scenicznej fikcji, gwarantując jej spójność, sensowność i zrozumiałość. Wysiłki ludzi teatru spełniały jedynie funkcję służebną wobec wizji autora tekstu, nieodmiennie miały za zadanie wydobyć ją na jaw oraz z pomocą przyjętych i w danym momencie dostępnych środków wyrazu przedstawić na scenie pod osąd publiczności. Odrzucając to typowe dla dramatycznego teatru założenie, twórcy klasycznej awangardy próbowali tym samym uprzywilejować sztukę teatru jako medium o tyle autonomiczne, że dysponujące swoistym repertuarem konwencji oraz środków wyrazu. Z tego względu przestali podlegać dyktaturze tekstu, stawiając z nim na równi inne środki wyrazu, by w zgodnej harmonii współtworzyły rzeczywistość sceniczną, przede wszystkim służąc nawiązaniu kontaktu między sceną a widownią.

Wprost z takiego właśnie sposobu myślenia o autonomicznej sztuce teatru wyrastają tezy stawiane przez Leona Schillera w napisanym i wydanym w 1913 roku artykule *Nowy kierunek badań teatrologicznych*<sup>5</sup>. Jako pierwszy w Polsce spróbował Schiller – w sposób bardzo podobny do Herrmanna – stworzyć podstawy zupełnie nowej gałęzi badań, które swym zasięgiem powinny objąć zarówno historię, jak też teorię teatru. Dotychczas – jak pisał we wspomnianym artykule – dramat uznawano przede wszystkim za rodzaj literacki, zaś rozważania dotyczące natury teatru pojawiały się w refleksji teoretycznej niezmiernie rzadko i zawsze podporządkowane były dominującej i uznawanej za naturalną, literaturoznawczej perspektywie. Dlatego w obliczu palącego i coraz bardziej dojmującego braku spójnej historii i teorii teatru jako dziedziny sztuki równoprawnej wobec literatury, Schiller przywoływał w swoim założycielskim dla polskiej teatrologii tekście najbardziej znane postulaty artystów Wielkiej Reformy, czyniąc je punktem wyjścia do formułowanego przez siebie projektu badawczego; projektu rozwoju nowej dziedziny humanistyki, która wspierać będzie reformatorskie wysiłki współczesnych mu ludzi teatru. Proponował zatem stworzenie teatrologii jako dziedziny interdyscyplinarnych badań, łączących ustalenia historyków sztuki i kulturoznawców z najnowszymi odkryciami etnologii i badaniami religioznawczymi. Kiedy zaś w końcowym akapicie swojego artykułu odnotowywał konieczność dokładnego zbadania powiązań zachodniej sztuki scenicznej z formami rytualnego teatru orientalnego, a także rodzimymi zwyczajami ludowymi i obrzędami liturgicznymi,

<sup>5</sup> Leon Schiller: *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, [w:] tegoż: *Na progu nowego teatru. 1908–1924*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 157–163.

to znajdował się bodaj najbliżej ducha swoich czasów. Ale nie tylko. Przecież nie lekceważąc wszystkich różnic, powiedzieć można z powodzeniem, że Schiller prefigurował całym współczesne zainteresowanie dla interdyscyplinarnie zakrojonych badań inter- czy transkulturowych, którym Fischer-Lichte poświęca w swoim podręczniku *Teatr i teatrologia* wiele miejsca.

Nie sposób zatem przeoczyć faktu, że zarówno Herrmann, jak i Schiller podobnie definiują zadania teatrologii. Ten pierwszy wyraźnie określał nową i pełnoprawną wobec filologii gałąź badań jako dziedzinę refleksji nad *Aufführung*, a więc nad sposobami przygotowywania teatralnych wydarzeń i strategiami nawiązywania kontaktu między sceną a widownią. Ten drugi widział zadania nowej nauki nawet szerszej, gdyż nie tylko starał się wyjść poza opłotki filologii w dawnym stylu, lecz również krytycznie odnieść się do kolonialnej dominacji Europy i europejskiego spojrzenia. Ale polskie i niemieckie koligacje w dziedzinie teatru i teatrologii na tym się nie kończą. Z tego też względu podręcznik Fischer-Lichte da się łatwiej niż inne propozycje obcojęzyczne zaadaptować na nasz rodzimy grunt.

Polskie słowo „przedstawienie” to nie tylko najbliższy etymologicznie odpowiednik niemieckiego terminu *Aufführung*, który podkreśla aspekt publicznego wystawiania pewnych działań czy artefaktów na pokaz, w ramach wspólnotowego wydarzenia. Pozwala ono również podkreślić performatywny aspekt wydarzeń teatralnych, w nawiązaniu do takich pokrewnych „przedstawieniu” słów, jak „przedstawić kogoś lub coś” czy „przedstawić się”. O tyle lepiej zatem niż funkcjonujący już w polskim piśmiennictwie termin „widowisko”, przykuwający uwagę do kwestii wzroku oraz akcentujący konieczny dystans między podmiotem a przedmiotem oglądu, polskie „przedstawienie” oddaje zarówno dosłowny sens terminu *Aufführung*, jak i to znaczenie, które nadaje mu Fischer-Lichte w ramach swojego wywodu. Piszę ona bowiem o przedstawieniu jako kolektywnym wydarzeniu, które w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni łączy w jedną całość wykonawców i widzów. Z ich połączenia rodzi się właśnie aleatoryczny, niezdeterminowany odgórnie proces przebiegający tu i teraz, łączący wszystkich uczestników w tymczasową wspólnotę. I pod tym względem widać wyraźnie romantyczny rodowód myślenia o teatrze autorki *Teatru i teatrologii*. Opisujemy przez nią teatrowi jako wspólnotę oraz warunkowaną przez nią procesom emergencji znaczeń daleko przecież do tej koncepcji teatru obywatelskiego, którą można wyprowadzić z koncepcji oświeceniowych, zaś bardziej współcześnie osadzić w kontekście myśli niemieckiego filozofa Jürgena Habermasa i jego opisów negocjacji społecznych jako dialogu równorzędnych, choć odmiennych racji. Jak się wydaje, zakładana jako warunek *sine qua non* racjonalność argumentów wyklucza tu bowiem możliwość mówienia o emergencji.

O Habermasie i racjonalności argumentacji wspominamy nie bez przyczyny. Choć bowiem obraz teatru i jego miejsca w życiu społeczno-politycznym w *Teatrze i teatrologii* Fischer-Lichte wydaje się romantyczny z natury, to jednak zarówno tok jej wywodu, jak i sam sposób jego przeprowadzenia niewiele w gruncie rzeczy ma wspólnego z tym, co zwykliśmy określać jako romantyczne rozwichrzenie. Pod tym względem przetłumaczony przez nas podręcznik zdaje się wręcz idealnym wcieleniem stereotypowych wyobrażeń na temat niemieckiej akademii. I bardzo dobrze, gdyż klarownie uporządkowana prezentacja niełatwej przecież materii sprawdza się w tym wypadku znakomicie. Jak już wspomnieliśmy, Fischer-Lichte rozważnie wzięła pod uwagę fakt, że edukacja uniwersytecka obejmuje w tej chwili dwa poziomy studiów, odmiennie tyleż pod względem spodziewanej kompetencji studentów, ile celów i strategii nauczania. Znajduje to czytelne odbicie w podstawowo-

wej koncepcji *Teatru i teatrologii*. Pierwsze dwie części, adresowane do studentów trzech lat studiów pierwszego stopnia, obejmują opis zarówno przedmiotu studiów teatrologicznych, jak też podstawowych dla niego pojęć oraz możliwych metodologicznych ujęć. Część trzecia, skierowana odpowiednio do studiujących na studiach drugiego stopnia, podejmuje kwestię relacji między teatrem europejskim a różnymi typami przedstawień kręgu pozaeuropejskiego (głównie tak zwanego teatru Wschodu), gdyż właśnie w tej dziedzinie widać najbardziej wyraźnie konieczność współpracy z przedstawicielami innych nauk i dyscyplin.

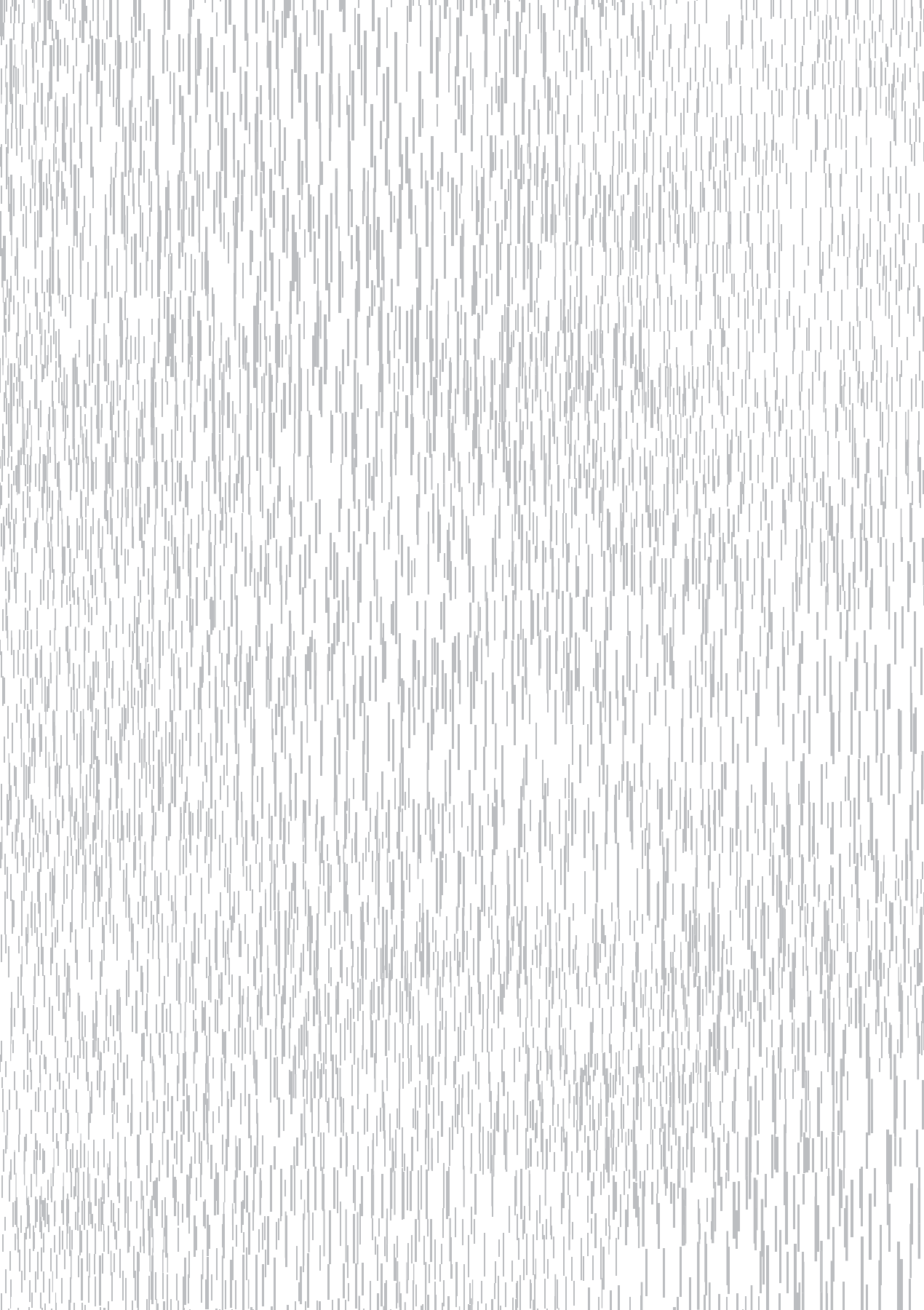
Co istotne, ani w przypadku części pierwszej i drugiej, ani w przypadku części trzeciej *Teatru i teatrologii* Fischer-Lichte nie przyjmuje apodyktycznego tonu autora tradycyjnego podręcznika czy profesora starej daty. Wręcz przeciwnie. Swoje rozważania właśnie dlatego przeprowadza w niezwykle przejrzysty i systematyczny sposób, żeby za każdym razem zwrócić uwagę czytelników na możliwość wyboru spojrzenia czy metodologii w zależności od typu materiału, zakładanego celu analizy, czyli – mówiąc bardziej ogólnie – sił i środków, którymi on w danym momencie dysponuje. Nic nie szkodzi, powiada autorka, jeśli bardziej opłacalne byłoby inne podejście metodologiczne, lecz student akurat nie dysponuje wiedzą do realizacji danego projektu, nie zna niezbędnego języka obcego czy niezbyt dobrze czuje się w danym trybie postępowania badawczego. Musi wtedy mierzyć siły na zamiary i swoje plany odpowiednio zmodyfikować, czyli zmienić metodologię czy tryb postępowania, zaprosić do współpracy kogoś, kto posiada konieczne kompetencje w obcym języku lub/i kulturze itd. W dodatku okazać się może, że takie nietypowe podejście czy rozwiązanie, często surowo zakazywane studentom (zwłaszcza na pierwszych latach studiów) jako zapoznającym się dopiero z samymi podstawami wiedzy o teatrze, przyniesie nieoczekiwane korzyści, ujawni coś, do czego klasyczne podejście żadną miarą nie zapewniało dostępu. Jak zatem widać, Fischer-Lichte tak opisuje proces studiowania i nabywania niezbędnej wiedzy, że już student dostrzec w nim może czekającą nań przygodę, radość z odkrywania czegoś, co nie śniło się profesorom i znanym mu filozofom. Owszem, nabywana latami wiedza i doświadczenie to rzecz niezwykle istotna i autorka *Teatru i teatrologii* nigdzie tego nie kontestuje, odkrycia jednak lubią chodźć własnymi drogami, lekceważąc sobie uniwersyteckie stopnie i dyplomy.

Nie może być zatem wątpliwości co do tego, że subiektywna perspektywa i uzależnienie sposobu prezentacji nawet samych podstaw wiedzy z danej dyscypliny od własnych doświadczeń badawczych i dydaktycznych nie musi wcale oznaczać takiego idiosynkratycznego podejścia i stylu prezentacji, który często – bywa że z przekąsem – określa się mianem eseistyki. Swoje własne podejście i spojrzenie ulokować można przecież gdzie indziej niż w rozwichrzonym toku wywodu i jego bałaganiarskiej systematyce, w innych sferach i na innych poziomach rozważań. Co wszakże ważniejsze, ta subiektywna perspektywa pozwoliła Fischer-Lichte odrzucić apodyktyczny, profesorski ton i wejść w rolę raczej sięgającego po racjonalne argumenty doradcy studenta niż przykładającego mu pistolet do głowy w postaci niezliczonych zajęć czy niezdanego egzaminu dyktatora. Jawne wysunięcie na plan pierwszy własnego „ja” nie musi więc oznaczać braku miejsca dla cudzych preferencji i konkurencyjnego widzimisię. Studiowanie to bowiem tyleż rzemieślnicze uczenie się fachu, co przygoda intelektualna. I nie wolno o tym zapominać, nawet kiedy pisze się (i czyta) podręczniki.

Zarazem wbrew tytułowi, sygnalizującemu monografię mieszczącą się w ramach tradycyjnej teatrologii, Fischer-Lichte proponuje raczej taki podręcznik, który uczy, jak ko-

rzystać ze zdobytej wiedzy historycznej i umiejętnie stosować ją do analizy. I to nie tylko do analizy artystycznych zjawisk współczesnych, lecz także performansów z innych kultur. To propozycja lektury o tyle warta uwagi, że stanowi odpowiedź na coraz częściej dochodzącą dziś do głosu potrzebę wyjścia poza wąskie dyscypliny naukowe, stanowiące spuściznę dziewiętnastowiecznej idei wiedzy eksperckiej. Autorka *Teatru i teatrologii* na każdym kroku podkreśla przecież, że tradycyjne instrumentarium teatrologiczne nie sprawdza się w obliczu nie tylko coraz bardziej hybrydycznych form publicznej ekspresji, oscylujących między sferą sztuki a życiem społecznym, lecz również w dobie coraz silniej zacierających się podziałów kulturowych między metaforycznym Wschodem a Zachodem. W obliczu tych przemian Fischer-Lichte proponuje twórczą współpracę i chwilowe lub bardziej trwałe alianse specjalistów z różnych dziedzin, tworzone *ad hoc*, w reakcji na potrzebę chwili i aktualne zainteresowania badawcze czy wybrany przedmiot analizy. Zarysowana przez nią dziedzina to zatem niewątpliwie coś, co można bez wahania nazwać teatrologią w działaniu. Zasady tego działania próbuje właśnie uchwycić i zrationalizować, by przystępnie objaśnić je studentom Wiedzy o Teatrze i ich starszym kolegom. I pod tym względem postępuje zatem w zgodzie z duchem performatywności, kiedy proponuje, by już na wstępnym etapie edukacji akademickiej w takim samym stopniu zadbać o tradycyjnie rozumianą wiedzę studentów, co o ich umiejętności jej zdobywania i organizowania, porządkowania i problematyzowania.

Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera





# PRZEDMOWA

Książka *Teatr i teatrologia* została pomyślana jako podręcznik przedstawiający podstawowe problemy wiedzy o teatrze. Uwzględnia ona wprowadzony niedawno podział na studia pierwszego stopnia, które kończą się egzaminem licencjackim, oraz wykorzystujące zdobytą w ich trakcie wiedzę studia drugiego stopnia, pozwalające uzyskać tytuł magistra. Intencjonalnym odbiorcą pierwszej i drugiej części tej książki są studenci pierwszego stopnia, część trzecia powstała z myślą o tych, którzy poznają teatrologię na studiach magisterskich.

Pierwsze dwie części *Teatru i teatrologii* przedstawiają przedmiot i podstawowe pojęcia. Omawiają również najważniejsze dziedziny nauki o teatrze oraz typowe dla nich metody badań. Dzięki temu dostarczają studentom podstaw do zdobywania wiedzy, która umożliwi im zakończenie studiów pierwszego stopnia z wynikiem pozytywnym. Ta wiedza stanowi zarazem punkt wyjścia części trzeciej. Przedstawia ona te dziedziny teatrologii, które wymagają współpracy z przedstawicielami innych dyscyplin naukowych.

Nie pisałam tej książki, żeby w jednym miejscu zebrać i omówić wszystko, czego na krajowych i zagranicznych uniwersytetach naucza się pod takimi nazwami, jak teatrologia, wiedza o teatrze, performatyka czy studia nad widowiskiem. Pisałam z pełną świadomością wyłącznie z własnej perspektywy, wypracowanej w czasie wieloletniej praktyki dydaktycznej, w której zawsze wykorzystywałam aktualne wyniki moich badań naukowych. *Teatr i teatrologia* prezentuje zatem praktykowaną konsekwentnie jedność własnych badań i nauczania. Inne podręczniki, które podobnie chcą pełnić funkcję wprowadzenia, nieco inaczej rozkładają akcenty i przekazują studentom inne wyobrażenia o uniwersyteckiej teatrologii<sup>1</sup>.

Każdy podręcznik tego typu rządzi się własną logiką. Dlatego w niektórych miejscach czytelnicy znajdą nawiązania do innych autorów czy wręcz podobne stwierdzenia, w innych zaś rzucające się w oczy różnice. Nic więc dziwnego, że porównawcza lektura książek wprowadzających w zagadnienia teatrologii okazać się może bardzo pouczająca.

---

<sup>1</sup> Por. m.in. Christopher Balme: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przełożyli i uzupełnieniami opatrzyli Wojciech Dudzik i Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002; tenże: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Böhlau – Köln – Weimar – Wien 2005; Marvin Carlson: *Performans*, przełożyła Edyta Kubikowska, redakcja naukowa wydania polskiego Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.



## PROLOG: WSZYSTKO JEST TEATREM?

W karnawale 1723 roku profesor medycyny Andreas Ottomar Goelicke zaprosił elity miasta Frankfurt nad Odrą na następujące wydarzenie:

NA  
POKAZ ANATOMII  
KOBIECYCH ZWŁOK  
DZIECIOBÓJCZYNI,  
który odbędzie się w nadchodzącą sobotę  
oraz kolejne dni  
między godziną 5 a 6 popołudniu  
w  
TEATRZE ANATOMICZNYM  
po wprowadzającym wykładzie  
na temat  
związków anatomii i chirurgii  
zaprasza  
jak zawsze z należnym szacunkiem i pokorą:  
CZCIGODNE KSIĄŻĘTA  
I CZCIGODNYCH BARONÓW,  
podobnie jak  
NAJWYBITNIEJSZYCH I NAJSZLACHETNIEJSZYCH  
STUDIUJĄCYCH  
WSZYSTKICH FAKULTETÓW,  
ORAZ WSZYSTKICH ZAINTERESOWANYCH  
PROTEKTOR  
ANATOMICZNYCH POKAZÓW  
ANDREAS OTTOMAR GOELICKE  
doktor i profesor zwyczajny medycyny oraz  
Physicus Ordinarius  
Okręgu Lebuliensis  
Drukarnia Tobiasa Schwarzera<sup>1</sup>

\* \* \*

W numerze trzynastym *Dramaturgii hamburskiej* (1766–1767) Lessing zanotował swoje uwagi na temat gry Sophie Friederike Hensel jako Sary w przedstawieniu jego dramatu *Miss Sara Sampson* 6 maja 1767 roku:

Pani Hensel umierała niezwykle wdzięcznie, w najbardziej malowniczej pozie; zwłaszcza jeden moment jej gry nadzwyczaj mnie uderzył. Można zauważyć u umierających, że szarpią palcami

---

<sup>1</sup> Cyt. [za:] Anna Bergmann: *Der entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod*, Aufbau Verlag, Berlin 2004, s. 177.

ubranie czy pościel. Tę obserwację wykorzystała pani Hensel w najszcześniejszy sposób; w chwili, gdy ulatywała z niej dusza, pojawił się nagle, ale tylko w palcach zeszywniałej ręki, lekki kurcz; chwyciła suknię, która się nieco uniosła i zaraz opadła: ostatni błysk gasnącego światła, ostatni promień zachodzącego słońca<sup>2</sup>.

\* \* \*

Bob Flanagan, któremu nieuleczalna choroba zaatakowała płuca i system trawienny, kazał w performansie *Visiting Hours* (Godziny odwiedzin, 1992) ustawić swoje szpitalne łóżko w nowojorskiej galerii. Podłączony do butli tlenowej, otoczony zdjęciami ze swoich eksperymentów sadomasochistycznych leżał i przyjmował widzów/odwiedzających. Przychodzili jak do każdego szpitala w ściśle wyznaczonych „godzinach odwiedzin”. Czekał tam na nich chory skazany na pozostawanie w łóżku. Oni mogli swobodnie wchodzić i wychodzić, oglądać zdjęcia lub obserwować chorego, niekiedy też z nim rozmawiać, w zależności od stanu jego zdrowia. Bob Flanagan zmarł cztery lata później.

\* \* \*

W samym centrum przedstawienia Christopa Schlingensiefa o trudnym do przetłumaczenia tytule *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* (Sztuka i warzywo. Teatr JAKO choroba, 2004) znajdowała się chora na ALS (amiotroficzna lateralna skleroza) Angela Jansen. Jej łóżko stało na widowni Volksbühne w Berlinie. Podstępna choroba osiągnęła już zaawansowane stadium, więc Jansen była całkowicie sparaliżowana. Mogła się komunikować ze światem jedynie za pośrednictwem komputera sterowanego ruchem powiek. Widzowie na wielkim ekranie oglądali zdania, które ona podyktowała. Opisywała, na przykład, swoją walkę z kasą chorych, która początkowo oddaliła wniosek o sfinansowanie zakupu komputera, jako uzasadnienie podając wysoki koszt, nieopłacalny w przypadku pacjenta, który ma przed sobą w najlepszym razie jeszcze tylko sześć miesięcy życia. Widzowie czuli się postawieni w niezręcznej sytuacji, kiedy odkrywali, że znajdują się w towarzystwie kobiety, która wbrew woli bliźnich postanowiła umierać na widoku. W dodatku nastawała na komunikację prowadzoną w miejscu publicznym, w ramach przedstawienia podejmującego zupełnie inny temat, i to w komediowej formie. W miarę rozwoju akcji sytuacja się normalizowała; niektórzy widzowie byli nawet dość rozbawieni i od czasu do czasu rozlegał się śmiech. Jak się wydaje, Schlingensief wynalazł nowy typ *ars moriendi*, nową sztukę umierania.

Cztery podane wyżej przykłady pochodzą z XVIII oraz przełomu XX i XXI wieku. Łączy je przede wszystkim temat umierania i śmierci. A co jeszcze mają ze sobą wspólnego, skoro służą jako przykłady wprowadzające w naukę o teatrze?

W przypadku pierwszego tekstu chodzi o zaproszenie na sekcję anatomiczną w sali uniwersytetu zwanej *theatrum anatomicum*. Drugi to opis gry aktorki przedstawiającej śmierć fikcyjnej postaci. Trzeci przykład pokazuje obłożnie chorego performerę, który wystawił siebie i swoją rzeczywistą chorobę na pokaz w galerii sztuki. Ostatni to spektakl,

<sup>2</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Dramaturgia hamburska (wybór)*, przełożyła Olga Dobijanka-Witzkowska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994, s. 35.

w którym niepełnosprawni amatorzy przedstawiali na scenie fikcyjne wydarzenia, podczas gdy śmiertelnie chora kobieta na widowni opowiadała o przebiegu swojej choroby. Widoczne jak na dłoni różnice muszą rodzić pytanie, czy zawsze chodziło w nich o teatr?

Kto chce studiować teatrologię, dokładnie wie, co będzie przedmiotem jego studiów – oczywiście teatr. Co jednak mamy na myśli, kiedy mówimy o teatrze? O jaki rodzaj wydarzeń nam chodzi? Czy każdy z czterech przywołanych wyżej przykładów dotyczy teatru? Czy należy traktować te wydarzenia jako przedmiot badań teatrologii i analizować z jej punktu widzenia? Wszystkie czy tylko wybrane? Sekcje anatomiczne należą bez wątpienia do nauk medycznych i historii nauki. Historycy sztuki traktują performans jako przedmiot własnych studiów. Co zatem decyduje o tym, że teatrologia „legalnie” uznaje pewne wydarzenia za właściwy przedmiot swoich badań?

Warto już na samym początku wprowadzenia do teatrologii, podobnie jak na początku studiów teatrologicznych, na serio zająć się powyższymi kwestiami. Jak bowiem dowodzi pobieżne choćby spojrzenie na historię pojęcia „teatr”, jego potencjalne znaczenia i zastosowania znacznie się różnią. Dlatego zacząć należy od klarownego ustalenia możliwych znaczeń słowa „teatr”.