

Mirosław Kocur, *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Dziwnie się w książkach Mirosława Kocura przeplata teatr i performans. Poprzednim razem były *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*; tym razem znów w tytule jest teatr, a w podtytule jakby jego zanegowanie: performans. Teraz chodzi o *Teatr bez teatru*, jak głosi tytuł, czyli – dopowiada podtytuł – o *Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*.

Anglia Wschodnia to kraina rzeczywiście dość wyjątkowa, nawet jak na kulturą odmienną Wysp Brytyjskich. Spośród zachowanych do dziś średniowiecznych tekstów teatralnych niezwiązanych z wielkimi cyklami misteryjnymi takimi jak *York Plays*, *Chester Plays* czy *Wakefield Plays* (zwanymi także *Towneley Plays*), najwięcej ocalało właśnie przekazów ze Wschodniej Anglii. W zasadzie – poza kornwalijskim utworem o świętym Meriasku – wszystkie znane dziś (przynajmniej we fragmentach) teksty oparte na wątkach hagiograficznych pochodzą z tego regionu. Ze Wschodnią Anglią, a ściślej rzecz biorąc z Croxton w hrabstwie Norfolk wiąże się też *Play of the Sacrament* – jedyny znany z terenu Wysp Brytyjskich utwór teatralny, nawiązujący do popularnej od XIII wieku legendy o zbezczeszczeniu przez Żydów hostii. Mówiło się w tym kontekście wręcz o antysemityzmie w kraju bez Żydów, którzy zostali wygnani z Anglii w 1290 roku.<sup>1</sup> We Wschodniej Anglii wystawiano też moralitety: znamy dziś teksty *Mankynd*, *Wysdom* i *Castle of Perseverance*. Mało tego – jeden z wielkich cykli misteryjnych, oryginalny i pod względem struktury różniący się od tych z Yorku, Chester czy Wakefield – tak zwane *N-Town Plays* – także badacze łączą ze Wschodnią Anglią, gdzie miał być wystawiany. Można by bez wielkiej przesady uznać, że w zasadzie tam najżywiej rozwijała się średniowieczna angielska kultura widowiskowa.

Przynajmniej jeśli sądzić na podstawie zachowanych tekstów – na nich bowiem w zasadniczym stopniu Mirosław Kocur opiera swój wywód. Wywód to zresztą chyba niedobre słowo, *Teatr bez teatru* składa się bowiem z detalicznego omówienia wybranych, jak je autor nazywa, „sztuk”. Referując – czasem niemal

<sup>1</sup> Zob. B. Glassman, *Anti-Semitic Stereotypes Without Jews: Images of the Jews in England 1290–1700*, Wayne State University Press, Detroit 1975.



wers po wersie – przebieg wydarzeń w zachowanych utworach Kocur rekonstruuje widowiska, czy – jak sam je nazywa – „performanse”. I tak mamy moralitety: *Castle of Perseverance*, *Wysdom*, *Mankynde*, wspomniany utwór o zbezczeszczeniu hostii, dwa teksty hagiograficzne: *Mary Magdalen* i *Conversion of St Paul*, zachowane fragmenty *Killing of the Children* i *Norwich Grocers' Play*, a także wybrane epizody z *N-Town Plays*.

Zestaw to tyleż ciekawy, co różnorodny. Nie sposób tych tekstów połączyć tematycznie; wymykają się też jednoznaczniemu przypisaniu chronologicznemu. Właściwie łączy je tylko to, że powstały we Wschodniej Anglii, w specyficznym środowisku kulturowym i religijnym. „Nigdzie w Anglii nie było tak wielu pustelników”<sup>2</sup> – powiada Mirosław Kocur i jest to niewątpliwie argument za wyjątkowością nie tyle nawet samych tekstów, co pewnej formacji kulturowej, która za nimi stała. To po pierwsze. Po wtóre – zauważa autor – co piąty testament

<sup>2</sup> M. Kocur, *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012, s. 11.

w XV i XVI wieku zawierał donację na rzecz pustelników. W samym tylko Norwich działało pięćdziesiąt sześć kościołów parafialnych, a miasto to jako pierwsze w Anglii zaakceptowało istnienie wspólnot kobiecych. Nawet jeśli przyjąć, że donacje testamentowe są jedynie sztampowymi formułami w testamentach mieszkańców Norwich i że być może wcale nie „wszyscy mieszkańcy Norwich”<sup>3</sup> byli równie pobożni, szacunki przywołane przez autora *Teatru bez teatru* robią wrażenie. Być może zatem to właśnie niezwykle zaangażowanie religijne stało u podstaw powstania dość osobliwego korpusu tekstów.

Ale po kolei. W Polsce teksty omawiane przez Mirosława Kocura są mało znane, warto zatem najpierw napisać o czym mowa. Najbardziej znanym tekstem – i od niego Kocur zaczyna – jest *Castle of Perseverance* – *Zamek wytrwałości* – (choć tytuł ten nie pojawia się we wczesnych manuskryptach i znany jest jedynie z osiemnastowiecznego rękopisu). To moralitet, który – jak wskazują próby datowania – jest wcześniejszy niż *Everyman*, a także jego niderlandzki pierwowzór *Elckerlijc*. *Castle of Perseverance* powstał najpewniej w początkach piętnastego wieku; nie jest też, w odróżnieniu od większości tekstów omawianych przez Kocura, utworem religijnym w pełnym tego słowa znaczeniu. Przyjęło się bowiem uważać, że moralitet – a zatem oprócz *Castle of Perseverance* także i *Wysdom*, i *Mankynde* – jest formą pośrednią między widowiskami religijnymi a świeckimi. W moralitecie Bóg się bowiem nie pojawia; „w moralitecie – pisał Andrzej Dąbrówka – człowiekowi wskazano drogę do prawdy; [...] podmiot samodzielny jest odpowiedzialny za zbawienie swoje i swoich bliźnich, które osiąga przez życie sakramentalne, nie przez cud”.<sup>4</sup> A zatem nie ma tu bezpośredniej boskiej interwencji w funkcjonowanie świata, jak w przypadku mirakli czy misteriów – a te gatunki także uprawiane były we Wschodniej Anglii.

*Castle of Perseverance* przedstawia zmagania głównego bohatera, jakim jest Humanum Genus, czyli po prostu Rodzaj Ludzki, z siłami dobra i zła. Zgodnie z prawidłami moralitetowego gatunku człowiek zrazu daje się zwieść ciemnym mocom i służy temu światu, miast dbać o zbawienie i życie wieczne. Nie wszystko jednak okazuje się stracone: przeciw grzechom Humanum Genus zostaje za sprawą spowiedzi i pokuty obleczony w lśniące szaty czystości i umieszczony w tytułowym zamku wytrwałości. Przeciw siedmiu grzechom głównym występuje siedem cnót. Śmiertelni wrogowie przypuszczają atak na zamek, jednak zostają odparci przez cnoty. Walka jest jednak wciąż daleka od rozstrzygnięcia: oto człowieka chce zwieść Chciwość, ten zaś omal przyjmuje jej warunki, prawie daje się zwieść, gdy dopada go śmierć. Teraz już na nic się zdadzą dobre uczynki i zbożne życie – wszystko w rękach Boga, a ściślej biorąc jego czterech córek, którymi zgodnie ze średniowieczną tradycją są: Miłosierdzie, Pokój, Sprawiedliwość

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Funna, Wrocław 2001, s. 408.

i Prawda; dwóm pierwszym udaje się uzyskać przewagę, a tym samym Humanum Genus uzyskuje przebaczenie. Podobne perypetie spotykają także bohaterów w *Wysdom* i *Mankynde*, choć są to już utwory późniejsze.

Wyjątkowość *Castle of Perseverance* polega jednak nie tylko na wprowadzeniu na średniowieczną scenę alegorycznych i psychomachicznych wątków. W manuskryptach zachowało się bowiem – jedno z nielicznych w owym czasie – przedstawień graficznych pokazujących, w jaki sposób tekst był wystawiany. A wystawiany był – wynikałoby – w kole: okrągła scena, okolona miała być skarżą i fosą i otoczona ze wszystkich stron widzami, z ustawionymi na obwodzie mansjonami. Taką tezę, w dużej mierze opartą na ilustracji, postawił w 1957 Richard Southern, pisząc *The Medieval Theatre in the Round: a Study of the Staging of „The Castle of Perseverance” and Related Matters*.<sup>5</sup> Kocur starannie referuje dyskusję Southerna z poprzednikami, wskazuje również na powinowactwa – których doszukiwał się już Gustave Cohen – z francuską miniaturą Jeana Fouqueta przedstawiającą męczeństwo świętej Apolonii. Tam także – zdaniem niektórych badaczy (choćby i samego Cohena) – mamy do czynienia z teatrem kolistym, tyle, że przedstawionym w przekroju.<sup>6</sup> Szkoda jednak, że Kocur zatrzymuje się na Southernie. Dyskusja była bowiem kontynuowana i później, w latach siedemdziesiątych, czego dowodem jest choćby książka Henriego Rey-Flauda *Le Cercle magique*<sup>7</sup> (którą Kocur, gwoli ścisłości, wpisał do bibliografii, lecz na ustalenia francuskiego badacza się nie powołuje). A przecież to właśnie prace Rey-Flauda i Elie Konigsona<sup>8</sup> – tłumaczone nie tak dawno we fragmentach na polski<sup>9</sup>, podejmują spór o kształt średniowiecznego teatru.

*Castle of Perseverance*, podobnie jak *Wysdom* czy *Mankynde*, należą jednak do nurtu, który odrywa się od rzeczywistości religijnej; jest świadectwem emancypacji człowieka, wytworzenia się go jako osobnego podmiotu, który działa już zgodnie z własną wolą. Religia zyskuje tu w zasadzie wymiar etyczny, stając się niejako drogowskazem dla człowieka dążącego do zbawienia. I jest to niewątpliwie jeden z rysów wyróżniających widowiska we wschodniej Anglii. Nie wyczerpuje on jednak barwności wschodnioangielskiej kultury widowiskowej: znaleźć tu można bowiem zarówno mirakle, jak i misteria. Są zatem teksty o nawróceniu świętego Pawła i o Marii Magdalenie. Te opowiadają znane biblijne historie in-

<sup>5</sup> Zob. R. Southern, *The Medieval Theatre in the Round: a Study of the Staging of „The Castle of Perseverance” and Related Matters*, Faber and Faber, London 1957.

<sup>6</sup> Zob. G. Cohen, *Histoire de la mise en scene dans le theatre religieux francais du moyen age*, Champion, Paris 1926.

<sup>7</sup> Zob. H. Rey-Flaud, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond au Moyen Âge*, Gallimard, Paris 1973.

<sup>8</sup> E. Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1975.

<sup>9</sup> *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski*, red., wstęp A. Loba, przeł. M. Bajer i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006; zob. także D. Wiles, *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, PWN, Warszawa 2012.

krustowane apokryfami. Jeśli jednak z tego korpusu tekstowego trzeba było jakiś wyróżnić, byłaby to niewątpliwie gra o sakramencie. Takiego utworu próżno szukać w brytyjskiej tradycji widowiskowej.

Oto Aristorius, przekupny chrześcijański handlarz, Jonathas wraz z grupą swych żydowskich przyjaciół za sto złotych dukatów kupują konsekrowaną hostię. Zgodnie z prawidłami gatunku, jakimi rządzą się opowieści o profanacji Najświętszego Sakramentu, poddają następnie hostię serii tortur, by poddać próbie chrześcijańską wiarę w opłatek. Najpierw więc ją nakłuwiają – hostia zaczyna krwawić. Później umieszczają ją w kotle z wrzącym olejem: wydarza się kolejny cud: hostia przylega do ręki, chcącego wrzucić ją do kotła Jonathasa – ręka odziera się od ciała, choć cały czas trzyma hostię. Potem wrzucają hostię do beczki nabitej od środka gwoździami i wytaczają z niej krew. Bluźniercy wrzucają hostię do pieca, by w ten sposób poddać święte ciało próbie. W piecu zaś, wydarza się kolejny cud i zamiast hostii pojawia się tam wizerunek zakrwawionego dziecka. Żydzi, widząc ów finalny cud, nawracają się; Jonathas zostaje uzdrowiony; w końcówce przypominającej mszę świętą wszyscy Żydzi zostają ochrzczeni i idą dalej opowiadać o doznanych łaskach i cudzie nawrócenia. Tyle fabuła, ważniejszy jest chyba jednak kontekst.

Historia zasadniczo nie odbiega od krążących po kontynencie podobnych opowieści. Schemat wszędzie jest podobny: wykradzenie hostii, tortury i towarzyszące im cuda, nawrócenie się niewiernych. Przekaz zasadniczo jest więc jasny: ma uwiarygodnić prawdziwą, fizyczną obecność Chrystusa w najświętszym sakramencie; ma potwierdzić cud transsubstancjacji dokonujący się w czasie mszy świętej.

Zgodnie ze streszczeniem, we wstępie utworu *Play of the Sacrament* istotną rolę odgrywa cud eucharystyczny, jaki miał wydarzyć się w Aragonii, a następnie w roku 1461 powtórzył się w Rzymie. Nie był to pierwszy tego typu cud. Zrazu w opowieściach o cudach eucharystycznych, które mają swój początek jeszcze w VIII wieku, to kapłanowi (jak w przypadku mnicha od św. Bazylego we włoskim Lanciano) wątpięmu w prawdziwość obecności Chrystusa objawia się w cudowny sposób żywe ciało i krew Zbawiciela. Później, od XIII wieku, kiedy w 1215 Sobór Laterański IV zatwierdza dogmat o transsubstancjacji, negatywnym bohaterem legend o cudach eucharystycznych stają się Żydzi. Tyle tylko, że tych od 1290 roku w Anglii już nie było.

Znów więc najciekawsze okazuje się to, czego nie ma, brakuje tu bowiem wyraźnie kontekstu, w jakim widowisko funkcjonowało. Można – jak Bernard Glasman – mówić o antysemityzmie bez Żydów, lecz cały czas pojawiają się pytania o funkcję tego widowiska, o której na podstawie samego tekstu trudno cokolwiek pewnego powiedzieć. Bo nie wiadomo nawet, choć tak pewnie było, że *Play of the Sacrament* wystawiano w dzień Bożego Ciała. Na pewno mamy tu zatem do czynienia z propagandą religijną, lecz niewiele więcej – mimo rekonstrukcji, jakiej próbuje Mirosław Kocur – można tu powiedzieć.

Warto może jeszcze zwrócić uwagę na przykład tradycji misteryjnej. Chodzi o tak zwane *N-Town Plays*, kiedyś kojarzone z Coventry, współcześnie zaś dość jednoznacznie uznawane za utwory proveniencji wschodnioangielskiej. Znów mamy tu przypadek, który zasadniczo różni się od innych tekstów misteryjnych w Anglii. Przypomnijmy: w zasadzie uznaje się, że zachowały się cztery wielkie cykle misteryjne: z Yorku, z Chester, tak zwany *Towneley Cycle* i właśnie *N-Town Plays*. W przypadku trzech pierwszych (zwłaszcza tych z Yorku i z Chester) wiadomo dosyć dużo o okolicznościach ich wystawiania, o kontekście społecznym, o tych, którzy zajmowali się przygotowaniem widowiska. Sama robocza nazwa *N-Town Plays* wskazuje na brak przypisania do konkretnego miejsca. Miasto N – to może być każde miasto (wystarczy w miejsce „n” – name – wstawić odpowiednią nazwę). Stąd przypuszczenie, że być może była to gra jakiejś wędrującej trupy, która nie była na stałe związana z żadnym konkretnym miastem.

W pozostałych cyklach część pasyjna rozpoczyna się po ostatniej wieczerzy, kiedy zostaje wyjawione imię zdrajcy. Cykle z Yorku, Towneley i Chester odtwarzają bowiem chronologicznie bieg wydarzeń za przekazem ewangelicznym, podczas gdy autor *N-Town Plays* umieszcza przedstawiane wydarzenia wedle swego własnego porządku. Oto na początku pojawia się protagonista wydarzeń, który nazywa się księciem tego świata – zapowiada się więc zwycięstwo sił ciemności. Lecz agon trwa: zaraz pojawia się Jan Chrzciciel, który w tym momencie reprezentuje samego Chrystusa – jeszcze nieobecnego na scenie – wygłaszając prorocтво o Jego przyjściu. Przywraca tym samym równowagę między nadnaturalnymi mocami. Później widownia widzi naradzających się Annasza i Kajfasza – akcja dramatyczna schodzi do świata naturalnego, gdzie bohaterami są już ludzie. Wreszcie po zapowiadającym i wprowadzającym w dalsze wydarzenia prologu Chrystus wraz ze swymi uczniami wjeżdża do Jerozolimy. Nie ma tu porządku biblijnej narracji, a w jego miejsce obowiązuje porządek liturgii Wielkiego Tygodnia.<sup>10</sup>

Wybór, jakiemu dokonał Mirosław Kocur, omawiając dziedzictwo wschodnioangielskiej tradycji dramatycznej końca średniowiecza, pokazuje jej niezmiernie bogactwo. W zasadzie mamy tu do czynienia ze wszystkimi możliwymi gatunkami widowisk religijnych, jakie tworzone w średniowieczu, a każdy utwór stanowi osobliwą wariację różniącą się od gatunkowej sztamki. Od moralitetów, przez rozmaite formy miraklu, po różne odsłony teatru misteryjnego – Mirosław Kocur pokazuje różnorodność barw średniowiecznej tradycji widowiskowej. Detaliczne omówienia przybliżają polskiemu czytelnikowi w większości mało mu znane teksty. To niewątpliwie należy uznać za atut publikacji. Podobnie jak krytyczny komentarz dotyczący dziejów manuskryptów i filiacji tekstów – to wiadomości cenne nawet dla specjalistów, bo dzieje rękopisów tekstów religijnych z Wysp

<sup>10</sup> O odmienności *N-Town Plays* pisałem w artykule *Imitatio Christi: średnioangielskie sztuki pasyjne i ich znaczenie religijne*, „Pamiętnik Teatralny” 2007, z. 1–2.

Brytyjskich bywały nader skomplikowane, a jak pokazują kolejne odkrycia (choćby odnalezienie w latach dziewięćdziesiątych przez Davida Millsa listownika Christophera Goodmana<sup>11</sup>) ciągle warto szukać. Pozostaje jednak problem kontekstu i Mirosław Kocur jest go chyba doskonale świadom.

Autor *Teatru bez teatru* nie porzeka bowiem na streszczeniach, każdy z utworów „przysposabiając na scenę” – wypisuje listę postaci, potrzebne rekwizyty, a także opatruje krytycznym komentarzem podstaw edycji zachowanych źródeł. W ten sposób z zachowanych „sztuk” Kocur tworzy „performanse”; ni mniej, ni więcej na podstawie tekstu rekonstruuje przedstawienie.

Zadanie to karkołomne i wie o tym każdy, kto starał się przełożyć zachowany z odległej przeszłości tekst na scenę. Zwłaszcza rekonstrukcja przedstawień, o których nie wiemy nic lub prawie nic i mamy do dyspozycji jedynie zachowane dialogi postaci, jest zajęciem dla ludzi o mocnych nerwach lub nieograniczonej fantazji. Albo dla jednych i drugich wspólnie.

Owszem, z tak zwanych rubryk da się niekiedy wyczytać wskazówki inscenizacyjne (didaskalia w dzisiejszym rozumieniu wprowadzili dopiero renesansowi filologowie, przykrawając antyczne dramaty dla sceny). Z samego biegu zdarzeń da się wyłowić informacje o koniecznych rekwizytach, czasem też o tym, jak ubrani są bohaterowie. Zwykle niewiele więcej.

Niewiele wnoszą też inne źródła. Nieoceniona edycja materiałów zbieranych od dziesięcioleci w kolejnych tomach *Records of Early English Drama* – z której między innymi możemy dowiedzieć się, że w Canterbury z całą pewnością wystawiano jakąś grę o biskupie Beckecie, a nawet że co kilka lat wymieniano „skórzany woreczek na krew”<sup>12</sup> wykorzystywany przy tej okazji – niewiele może pomóc. Tomy poświęcone Wschodniej Anglii, a właściwie ten jeden, poświęcony Norwich<sup>13</sup>, jest nadzwyczaj wąty w porównaniu z pozostałymi, gromadzącymi dokumenty z innych części kraju. Są jeszcze materiały zebrane przez Davida Gallowaya i Johna Wassona w tomie *Records of Plays and Players in Norfolk and Suffolk 1330–1642*, ale poza tym o kontekście organizowanych przedstawień nie wiemy prawie nic.

To co we Wschodniej Anglii mamy w największej obfitości, to teksty. W Hrabstwie Kent na przykład też się sporo działo – biorąc pod uwagę choćby tylko grę o Thomasie Beckecie w Canterbury – tam jednak sytuacja jest odwrotna: sporo wiemy o okolicznościach (że na skórzany woreczek wydano osiem pensów, a wóz Becketa sprzedano za trzy szylingi i trzy pence), lecz nie zachował się żaden scenariusz widowiska. Tak źle i tak niedobrze.

<sup>11</sup> Zob. David Mills, *Recycling the Cycle: The City of Chester and Its Whitsun Plays*, University of Toronto Press, Toronto 1998.

<sup>12</sup> *City Chamberlains' Accounts*, [w:] *Records of Early English Drama: Kent: Diocese of Canterbury*, ed. J. M. Gibson, University of Toronto Press Incorporated, Toronto 2002, t. 1, s. 107.

<sup>13</sup> Zob. *Records of Early English Drama: Norwich 1540–1642*, ed. by D. Galloway, University of Toronto Press Incorporated, Toronto 1984.

Rekonstrukcja jest w ogóle zajęciem dość karkołomnym. Przekonali się o tym na własnej skórze w przeciągu ostatnich sześćdziesięciu lat najwybitniejsi badacze angielscy – i Glynne Wickham, i Richard Southern – którzy próbowali rekonstruować średniowieczne widowiska i odtwarzali je na scenie. Zakończyło się to spektakularnym sukcesem komercyjnym (w Yorku do dziś co kilka lat organizuje się rekonstrukcję *York Plays*, która ściąga do miasta głównie turystów) i totalną kląpą akademików. Okazało się, że jedno z drugim nie idzie w parze, że w rekonstrukcji chodzi o „autentyczność gorącą”, o żywioł; na wątpliwości badaczy, nudne analizy i żmudne dociekania nie ma zaś już miejsca.

Mirosław Kocur tak daleko się nie posunął (choć znając jego reżyserski temperament i jego próby z Shakespeare'em, wcale bym tego w przyszłości nie wykluczał). Ograniczył się do przekucia „sztuk” w „performanse”. Na papierze.

Nie to jest jednak w *Teatrze bez teatru* najciekawsze i najbardziej problematyczne, choć widać już w tej karkołomnej próbie horyzont, jaki sobie wytyczył autor. Najciekawsze – jak to zwykle bywa – są konteksty. Píše Kocur, a jakże, że Wschodnia Anglia oprócz swego dziedzictwa teatralnego jest też wyjątkową enklawą angielskiej pobożności. Píše o klasztorach i píše o mistykach. Bezspornie wschodnioangielska pobożność różniła się od religijności w innych częściach Wysp Brytyjskich. Te informacje Kocur podaje jednak dla porządku, rysując historyczne tło widowisk, jakimi postanowił się zająć.

Interesują go inne konteksty: performanse modelowe. Sposób funkcjonowania parafii w porządku performatywnym, w którym performerem jest kapłan, ale są też performerami parafianie; przestrzenią performansu jest kościół, ale jest nią też miasto. Wzorowym performansem jest zaś msza.

O jej widowiskowym charakterze pisał już Honoriusz z Autun w *Gemma Animae*, a Kocur wspominał o tym w *Drugich narodzinach teatru*. Wtedy – przypomnijmy – performerami byli dla niego mnisi, żyjący zgodnie z regułą świętego Benedykta, a ściślej biorąc z jej angielską adaptacją – *Regularis concordia*. Chrześcijański performans miał być wynalazkiem mnichów, a przestrzenią performansu pokazany na wielu szkicach klasztor. Teraz okazuje się, że nie tylko mnisi i nie tylko klasztor są we władaniu performansu, lecz także księża, ich parafianie, a wręcz całe miasta ogarnięte są performatywnym szaleństwem. Nic sobie autor *Teatru bez teatru* nie robi z przemian w kulturze, jakie miały miejsce w angielskiej (i nie tylko angielskiej) religijności między X wiekiem a późnym średniowieczem.

A wydarzyło się niemało, bo to już nie mnisi, lecz świeccy stali się nośnikami nowej religijności. Pięknie pisał o tej przemianie Georges Duby w *Czasach katedr*. Zmienił się jednak też model religijności. Zamknięci w klasztorze mnisi byli pośrednikami, którzy reprezentowali resztę wiernych przed Bogiem, prezentowali też (odgrywali) *Visitatio sepulchri* przed ołtarzem. Teraz to świeccy – powołując rozmaite bractwa – wzięli w swoje ręce własne zbawienie, a teatr, jaki urządzali na ulicach miast miał już nie tylko „reprezentować” wydarzenia biblijne, lecz być ich



wierną symulacją.<sup>14</sup> Rzeczywistość widowiskowa stała się więc w istocie bardziej performansem, w którym zaciera się granica między życiem a fikcją, niż teatrem.

Późnośredniowieczna żywiłowa widowiskowość wychodziła zza szczylnych murów klasztorów na ulice: „Artyści Anglii Wschodniej wystawiali swe sztuki na placach i w kościołach, w domach parafialnych i w karczmach, na łąkach i na ulicach”<sup>15</sup> – pisze Kocur. I co do tego, z drobnym zastrzeżeniem, zgoda. To, że widowiska były formą ewangelizacji, też da się uzasadnić. Jednak im bliżej końca wstępu, z tą większą intensywnością narasta uczucie zdumienia.

Pisze bowiem Kocur – a zdania te wybite i na okładce, i wprowadzone do czytelniczego obiegu przez dział promocji Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, stają się swoistym manifestem autora – że „przestrzenie, w których wystawiano sztuki, miały charakter performatywny: anektowały prawdziwe obiekty i zmieniały ich sensy, modyfikowały scenariusze, a widowni narzucały wyraźne zadania do wykonania”.<sup>16</sup> To miało świadczyć o tym, że obcujemy już nie z teatrem, lecz z performansem. Dalej czytamy: „Organizacja każdego performansu była inna, żadna budowla nie mogłaby pomieścić tak różnorodnych widowisk”, a zatem – wnioskuje Kocur – „Teatr w średniowiecznej Anglii Wschodniej mógł się rozwijać i kwitnąć właśnie dlatego, że sztuki nie były wystawiane w zamkniętym teatrze, ale w naturalnym środowisku kulturowym parafian”. I wreszcie autor dochodzi do sedna, w krótkim i mocnym, niczym trzaśnięcie biczem, równoważniku zdania wyklada swoją tezę – „To teatr bez teatru”.

Wiemy więc już, dlaczego performans: bo nie ma teatru, a wszystko odbywa się w przestrzeni codziennej, tym skuteczniej zamazując granicę między sztuką a życiem.

Teatr bez teatru to jednak tylko pozorny paradoks. Teatr, jaki dziś znamy jest bowiem wynalazkiem nowożytności, tworem humanistów, którzy na swój sposób chcieli widzieć dziedzictwo starożytnych. Także i teatr. Były więc zrazu – rozpoczęte już w XV wieku – rekonstrukcje Terencjusza: w strasburskim wydaniu jego komedii z roku 1496 na frontyspisie, na którym przedstawiono widok sceny, widnieje już napis „teatrum”. Później pojawili się czarodzieje sceny pokroju Nicollò Sabbatiniego czy Josepha Furtenbacha, którzy projektowali nie tylko maszyny sceniczne, lecz także budowle teatralne: miejsca przeznaczone do wystawiania spektakli. Projektowali nie tylko przestrzeń gry, lecz także audytorium, każąc widzom patrzeć na scenę ze ściśle określonych miejsc.

W 1581 otwarto w Wenecji Teatro Michiel i Teatro Tron, które w czasie marnego, jak się wydaje, sezonu karnawałowego po raz pierwszy dawały biletowane przedstawienia. „Nieopodal kościoła świętego Kasjana (San Cassiano) stoją dwa piękne, wybudowane ogromnym kosztem, teatry. Jeden z nich jest w kształcie

<sup>14</sup> Pisałem o tym więcej w tekście *Przeszłość performansu albo jak nie narodził się teatr*, „Dialog” 2011 nr 5.

<sup>15</sup> M. Kocur, *Teatr bez teatru*, op. cit., s. 13.

<sup>16</sup> Ibidem.

owalu, a drugi okrągły; mogą pomieścić wiele osób, które przyjdą tu na deklamowanie komedii w czasie karnawału, zgodnie z obyczajem panującym w tym mieście<sup>17</sup> – pisał Francesco Sansovino w wydanym w roku 1581 opisie Wenecji. Sale przynajmniej częściowo wyposażone w stałe siedzenia były bogato dekorowane i zapewniały oświetlenie prezentowanych na scenie przedstawień. Widownia miała kształt amfiteatru, pojawił się jednak wówczas, nie wiem czy po raz pierwszy, element, który zdecydował o kształcie nowożytnego teatru. I zdeterminował współczesne myślenie o teatrze. Już w wydanej po raz pierwszy w 1965 *Sociologie du théâtre* Jean Duvignaud zastanawiał się, jak to możliwe, by zabawka włoskich inżynierów, z francuska nazywana scène à l'italienne, stała się do dziś obowiązującym modelem dla teatru. Jak pokazuje historia europejskiej architektury teatralnej, mimo rozlicznych eksperymentów, do dziś nie udało nam się od sceny włoskiej uwolnić.<sup>18</sup>

Czy to oznacza, że wcześniej teatru nie było? Oczywiście nie. Słowo pochodzi wszak z greki i każdy wykład historii zachodniego teatru nieuchronnie musi zacząć się w Atenach piątego wieku, by później płynnie przejść do tradycji rzymskiego mimu. Skąd zatem zdumienie Mirosława Kocura, który nagle odkrywa ów „teatr bez teatru” we Wschodniej Anglii? Wie on przecież doskonale – jako autor *Teatru antycznej Grecji* (2001) i *We władzy teatru* (2005) – że teatr jako pewien fenomen historyczny wcale niekoniecznie musi mieć na własność budynek. Że i w Grecji, gdzie Teatr Dionizosa był częścią świątyni, a tym bardziej w Rzymie, gdzie przedstawienia inscenizowano już nie tylko w Koloseum, lecz gdzie całe miasto było przestrzenią widowiska, teatr nie miał siedziby na wyłączność.

Problem zaczął Kocur przeczuwać chyba właśnie w swojej książce o antycznym Rzymie. To bowiem praca tyleż o teatrze, ile o widowiskowym charakterze rzymskiej kultury; o żywiole teatralności, którego epifanie widać i w czasie igrzysk (nie bez powodu zwanych przecież „ludi”), i w dramaturgii epoki, a także w tradycji mimicznej.

„Teatr jako Rzym” to wygodna przenośnia. Nie bez przyczyny to właśnie w Rzymie powstała metafora theatrum mundi: „Kiedy Boecjusz powiada «haec vitae scena», to słyszymy w tym Senekę, a także Cicerona<sup>19</sup> – pisał w swoim opus magnum Ernst Robert Curtius, który choć źródeł metafory upatruje u Platona i w tradycji greckiej, zauważa jednak, że z całą dosłownością wybrzmiewa ona właśnie u autorów rzymskich. Nie bez przyczyny chyba zresztą jako tytuł wstępu do książki *We władzy teatru* dał Kocur dewizę szekspirowskiego Globe'u: „totus

<sup>17</sup> F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare descritta in 14. libri*, Leading, Bergamo 2002, s. 175.

<sup>18</sup> Zob. np. *Beyond Everydayness: Theatre Architecture in Central Europe*, ed. by I. Kovačević, Národní divadlo, Praha 2010; *Architektura teatralna w Polsce*, red. D. Buchwald, M. Jarzyna, P. Morawski, Warszawa 2011.

<sup>19</sup> E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 148.

mundus agit histrionem”. Rzym zatem – zdawał się mówić – to taki „teatr bez teatru”.

Mirosławowi Kocurowi nie sposób odmówić konsekwencji. Dotychczas wydane przez niego książki układają się w spójny wykład na temat historii teatru od Aten V wieku, po – jak w *Teatrze bez teatru* – schyłek średniowiecza. (Równolegle autor przygotowuje książkę na temat historii performansów od epoki paleolitu.) Wywód jest rzeczywiście spójny; aż podejrzanie spójny. Materiał dowodowy wskazywałby bowiem raczej na pęknięcie, by nie powiedzieć rów tektoniczny, jaki dzieli ostatnich rzymskich mimów od humanistów rekonstruujących Terencjusza w Paryżu pod koniec XV wieku; jaki dzieli teatr starożytny od nowożytnego; jaki dzieli teatr (wywodzony od greckiego słowa „theatron”) od łacińskiego „theatrum” wypisane-go na frontyspisie nowożytnego wydania komedii Terencjusza.

Obraz, jaki na wstępie trzeciego rozdziału swojej *Historii teatru* rysuje Al-lardyce Nicoll, jest niezwykle sugestywny: po zajęciu Rzymu przez najeźdźców z barbarii, z wielkiej tradycji teatralnej nie ostało się nic; nic poza przemierzającymi tereny byłego Imperium Romanum grupami mimów. Mieli oni – powiada Nicoll – być pośrednikami między tradycją antyczną a średniowieczem; mieli stanowić o ciągłości europejskiej kultury widowiskowej. Zamyśl Nicolla jest oczywisty: pisząc syntezę dziejów europejskiego teatru aż po wiek XX, autor nie mógł sobie pozwolić na jakąkolwiek nieciągłość – takie są prawidła gatunkowe tego typu syntez. Nie mógł sobie na nią pozwolić żaden autor, który chciałby myśleć o teatrze europejskim jako pewnym i trwałym zjawisku. Samo pojęcie teatru europejskiego wymusza przecież określony styl narracji; wymusza też przyjęcie określonego modelu, który w rzeczywistości nigdy nie zaistniał.

Wątpi jest ciągłość tradycji, na której buduje swą opowieść Nicoll. O mimach wiemy tyle, co nic, więcej zresztą o ich przedstawieniach w Rzymie niż w średniowieczu. Historiografia potrafiła sobie poradzić jednak i z tym: w XIX wieku ukonstytuował się mit „drugich narodzin teatru”, zgodnie z którym po załamaniu kulturalnym spowodowanym upadkiem Cesarstwa Rzymskiego, teatr na nowo odradza się w X wieku w opactwie świętego Marcjalisa w Limoges. A skoro się odradza, to znaczy, że jest kolejnym wcieleniem tego, który narodził się w antycznych Atenach. I problem nieciągłości mamy z głowy.

Tej właśnie tezy uchwycił się Mirosław Kocur ostatnim razem, kiedy pisał *Drugie narodziny teatru*. Słowo „teatr” było tu tylko wytrychem, w istocie chodziło bowiem o performans. Kocur świadom jest tego, że w X wieku na zachodzie Europy zaczyna dziać się coś, co nie przypomina już teatru greckiego, bo – na przykład – aktor nie nosi tu maski. Samo słowo „teatr” zdaje się więc nieadekwatne, a i w kluczowym momencie wywodu zostanie opatrzone przez autora stosownym cudzysłowem. Czyżby zatem Mirosław Kocur – wbrew głównemu nurtowi historiografii – uznał, że nie istnieje żadna ciągłość między antykiem a średniowieczem i że w związku z tym mamy tu do czynienia z zupełnie różnymi fenomenami?

Nic podobnego.

Zwiastuny przemiany, jaką przeszedł Mirosław Kocur, dostrzec można już w tomie *We władzy teatru*. To książka, jak się rzekło, bardziej o Rzymie jako widowisku totalnym niż o teatrze. Teatr – jak u Seneki i Cyncerona – to raczej metafora świata niż historyczna formacja widowiskowa. „Jeśli Grecy – pisał wtedy autor – wynaleźli sztukę aktora i pierwsi uczynili z niej metaforę ludzkiego życia, to Rzymianie nie tylko rozwinęli i poszerzyli samą analogię, ale przede wszystkim zastosowali praktyki teatralne do konstruowania tożsamości w stopniu nigdy wcześniej niespotykanym”.<sup>20</sup> „Praktyki teatralne”. Dziś Kocur napisałby oczywiście, że chodzi o performans. Wtedy jeszcze było za wcześnie. Performatywny zwrot w twórczości Kocura nastąpił nieco później.

„Słowa bywają niebezpieczne”<sup>21</sup> – pisał w „Teatrze” o *Performatyce: wstępnie* Schechnera. To bodaj pierwszy tekst Kocura, w którego tytule pojawia się słowo „performans”. Jeszcze w tym samym roku swoją relację z wrocławskiego Brave Festival zatytułuje *Performanse tożsamości*<sup>22</sup>; potem były między innymi *Performanse ciała i głosu w teatrze elżbietañskim* w „Dialogu”<sup>23</sup> i wreszcie *Performanse mnichów anglosaskich, czyli Drugie narodziny teatru. Teraz Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza, czyli Teatr bez teatru*. Nie jest jednak wcale tak, jak można by oczekiwać, że w teorii widowisk Mirosława Kocura przed średniowieczem był teatr, a później performans. Dowodem tego jest przygotowywana już przez Instytut Teatralny książka, będące efektem cyklu wykładów Kocura zatytułowanych *Źródła teatru*, w której sięga on w przeszłość dużo głębiej niż w V wiek przed naszą erą i znów nie chodzi mu o teatr, lecz o performans. Wygląda na to, że to swoista errata do wcześniejszych opracowań starożytnej kultury widowiskowej.

Była to zatem zwykła zbieżność w czasie: zwrot performatywny w twórczości Mirosława Kocura nastąpił około roku 2007, wtedy gdy zaczął on zajmować się kulturą widowiskową średniowiecza. Myliłby się jednak ten, kto by uznał, że zwrot ten podyktowany został rzeczową wskazówką Izydora z Sewilli, który pisał w *Etymologiach*: „Idem vero theatrum, idem et prostibulum”<sup>24</sup> – gdzie teatr tam i lupanar. Skoro nie teatr, to co? – należałoby postawić pytanie. Miał rację Kocur – słowa bywają niebezpieczne.

Miał tego świadomość Izydor; wiedzieli też o tym niewątpliwie twórcy średniowiecznych widowisk – od mnichów od świętego Marcjalisa aż po szesnastowiecznych rzemieślników odgrywających na ulicach miast biblijne sceny. Dlatego też żadnemu z nich nie przyszłoby raczej do głowy, by na określenie tego, co

<sup>20</sup> M. Kocur, *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*, Wrocław 2005, s. 15.

<sup>21</sup> Idem, *Performanse Richarda Schechnera*, „Teatr” 2007 nr 4, s. 76.

<sup>22</sup> Zob. idem, *Performanse tożsamości*, „Teatr” 2007 nr 9.

<sup>23</sup> Zob. idem, *Performanse ciała i głosu w teatrze elżbietañskim*, „Dialog” 2008 nr 11.

<sup>24</sup> Isidorus Hispalensis, *Sancti Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum libri XX*, wyd. J. P. Migne, [w:] *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Parisiis 1844, t. 82, szp. 639.

robią, używać określenia „theatrum”; mieli w pamięci nie tylko złotą sentencję Izydora, lecz i wieloletnią kampanię antyteatralną prowadzoną przez Kościół. Uciekali się zatem do eufemizmów (na Wyspach mówili przeważnie „ludus” albo bardziej swojsko – „play”; czyli gra). Z jednej wczesnej wzmianki, mówiącej o tym, że pewien Geoffrey, późniejszy opat świętego Albana, wystawił w Dunstable „quemdam ludum de Sancta Katerina, quem Miracula vulgariter appellamus”<sup>25</sup> (jakaś grę o świętej Katarzynie, którą powszechnie nazywamy „mirakulami”) wywiedziono też nazwę gatunku, zwać go w literaturze przedmiotu miraklem. Na kontynencie też wystawiano „gry”, o czym świadczą tytuły zachowanych utworów: „jeu”, „Spiel” albo czasem po prostu „ludus”. Zachował się, owszem, szkic Huberta Caillau przedstawiający scenę przedstawienia w Valenciennes z 1547 wraz z podpisem: „le théâtre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut joué le Mystère de la Passion de Nostre Seigneur Jésus Christ a 1547” – „le théâtre” – „teatr albo rusztowanie narysowane tak, jak było grane Misterium Męki Naszego Pana Jezusa Chrystusa w 1547 roku”. A więc jednak był teatr w średniowieczu.

I tak, i nie. Słowo się, owszem, pojawia, mamy jednak już wiek XVI, pół stulecia po paryskim wystawieniu Terencjusza i po strasburskim wydaniu drukiem jego komedii z napisem „theatrum” na frontyspisie. Można zatem uznać, że Hubert Caillau był już zaznajomiony z najnowszymi trendami widowiskowymi i, by nazwać sportretowaną przez siebie scenę, sięgnął do terminologii humanistów, odkrywających na nowo Antyk. „Passion de Nostre Seigneur Jésus Christ” była jednak widowiskiem swoistym dla kultury średniowiecza, nie zaś renesansu, lepiej więc w zasadzie byłoby myśleć o niej jako o grze, określając ją terminem „ludus”.

Gdy Kocur pisał o „drugich narodzinach teatru”, nie o teatr mu chodziło, jak się bez ogródek od razu przyznał, lecz o performans: pojęcie, które swym znaczeniem obejmowało nie tylko przywoływany wcześniej przez historyków teatru dialog „Quem quaeritis”, lecz także zachowania codzienne mnichów angielskich obediencji benedyktyńskiej. Słowo „performans” wykorzystane przez Kocura w *Drugich narodzinach teatru* wywołało rozliczne problemy, które w dziwny sposób przypominają te, jakie zrodziło użyte przez Félixą Clementa określenie „dramat liturgiczny”. Wtedy chodziło o typ widowisk określanych w średniowiecznych źródłach jako „ordo”.

I „ordo” w *Drugich narodzinach*, i „ludus” w *Teatrze bez teatru* okazały się performansami. Niech już będzie. Ale powinien pamiętać Kocur, przed czym sam niegdyś ostrzegał: „Słowa bywają niebezpieczne”. A w *Teatrze bez teatru* słów, które mogą znieśc okazywać się tykającymi bombami, zdolnymi rozsadzić cały wywód, jest więcej. I zdradzają one nie tylko perspektywę badawczą, lecz także wskazują, o co tak naprawdę Kocurowi idzie. Bo przecież nie o teatr średniowieczny.

<sup>25</sup> T. Walsingham, *Gesta abbatum monasterii Sancti Albani*, Longmans, ed. by H. T. Riley, Green, Reader and Dyer, London 1867, t. 1, s. 73.

Zdumienie Kocura istnieniem „teatru bez teatru” wiąże się ze specyficznym i uwarunkowanym historycznie, charakterystycznym dla nowożytności, postrzeganiem tego zjawiska. Pisanie o „sztuce performansu” implikuje znów, że chodziło o jakieś dzieło sztuki, które w dodatku wystawiali „artyści”. Gdyby nie fakt, że Mirosław Kocur związany w przeszłości z Teatrem Laboratorium ciągle deklaruje wierność zasadom wyłożonym przez Grotowskiego w *Performerze*, można by niechybnie uznać, że występuje on raczej z pozycji wysokiego modernizmu, który takie właśnie miał oczekiwania względem teatru: by stał się on świątynią sztuki, w której artyści byłiby kapłanami. Taki teatr w zasadzie stworzyła dopiero nowożytność i to dopiero w dość późnej fazie. Mówienie o artystach wystawiających swe sztuki w odniesieniu do rzeczywistości XV czy XVI wieku (wyjąwszy może humanistów) kompletnie nie trafia w ducha epoki; jest zwyczajnym anachronizmem. Zwłaszcza gdy mowa – a o tym Kocur wie doskonale – o rzemieślnikach: o rzeźnikach, piekarzach, piwowarach, karczmarzach, tkaczach wełny czesankowej, kowalach<sup>26</sup> lub o kupcach korzennych.

Do modelu widowiska tworzonego przez bractwa cechowe czy też kupców i rzemieślników kategorii i opozycje stworzone przez modernizm kompletnie nie przystają. W takim sensie nie ma tu żadnych artystów i nie ma żadnego teatru, skoro jest tylko rozlewający się na całe miasto żywioł performansu. Czyż bowiem performans – jeśli już trzymać się tej kategorii – nie unieważnia dychotomicznego podziału stworzonego przez modernizm, który po jednej stronie stawiał sztukę, artystów i teatr, po drugiej zaś to, co codzienne? Czy w ogóle (poza specyficznym przypadkiem performance art, która jest dziedziną sztuk wizualnych) można mówić o sztuce performansu? Czy twórcom performatyki, obojętnie jakiej proweniencji, nie chodziło raczej o to, by stworzyć kategorię, która będzie przekraczała granice tak teatru, jak i sztuki?

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Mirosław Kocur, pisząc o średniowieczu, pisze tak naprawdę książkę o czymś zupełnie innym. I że nie jest to wcale książka historyczna. W gruncie rzeczy interesuje go przede wszystkim współczesność: relacje między performansem a teatrem, między sztuką a codziennością, między artystami i nieartystami. Rzeczywistość historyczna jest tu mniej ważna niż owe „performanse modelowe”, których w kulturze minionych wieków szuka wrocławski badacz. I znajduje je bez trudu w historii (i prehistorii) kultury. Znaleźć je można bowiem wszędzie, pytanie tylko, co z tego wynika.

Kocur po performatywnym zwrocie tego pytania już chyba sobie nie zadaje: wie już, co go interesuje i w każdej epoce i każdej formacji kulturowej (ot, choćby i na Bali) jest w stanie znaleźć performans. Po zwrocie Kocur jest jakby mniej refleksyjny, by nie rzec, że jest jakby bardziej doktrynerski, upraszcza bowiem to, co powikłane i sprowadza wszystko do jednej kategorii. Świat, jaki rysuje, jest czarno-biały. Kocur przed zwrotem był jednak ciekawszy, a świat miał więcej barw.

Piotr Morawski

<sup>26</sup> Zob. M. Kocur, *Teatr bez teatru*, op.cit., s. 296.

Jean Marie Pradier, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, przeł. Kinga Bierwiazzonek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Książka Jeana Marie Pradiera *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident* ukazała się we Francji piętnaście lat temu.<sup>1</sup> Ogłoszenie jej polskiego przekładu to w naszej teatrologii wydarzenie istotne. Perspektywa badawcza, która zyskała sobie światowe uznanie, nie została dotąd przyswojona na gruncie polskim, a jej twórca jest u nas mało znany. Tymczasem jego propozycje mogłyby okazać się niezwykle atrakcyjne dla badaczy polskich widowisk.

## 1.

Autor jest emerytowanym profesorem Uniwersytetu Paris–VIII, przez lata związanym z tamtejszym wydziałem teatralnym. Urodził się w Marrakeszu, a obydwa doktoraty (w dziedzinie psychologii i literaturoznawstwa) uzyskał we Francji. Interdyscyplinarną działalność naukowo-badawczą prowadził także w Azji i Ameryce Południowej. W latach dziewięćdziesiątych ogłosił nową perspektywę badawczą – etnoscenologię.<sup>2</sup> W jej świetle tradycje widowiskowe powinny być analizowane w kontekście, w którym powstały. Należąca do spektrum etnologii nowa specjalność sytuuje się pomiędzy etnomuzykologią, performatyką, etnodramatologią<sup>3</sup>, etnologią teatru i antropologią teatru.<sup>4</sup>

Wśród publikacji Pradiera omawiana książka zyskała największą sławę. Śledząc sposoby, w jakie patrzono w kolejnych epokach na ludzkie ciało (czyli podstawowe narzędzie aktora), uczony ukazuje czytelnikowi różnorodne oblicza widowisk. Znacząca jest już dedykacja przywołanego tomu. Jej adresatami są Eugenio Barba i jego aktorzy oraz wschodni mistrzowie z International School of Theatre. Znaczące są również motta. Myśl Louisa Jouveta podkreśla, że „mało jest dyscyplin naukowych, które nie tyczyłyby się aktora”. Zdanie przywołane za Grotowskim wskazuje, że teatr to „zarazem akt biologiczny i duchowy”. Od Barby z kolei Pradier wziął fragment, w którym mowa, że „aktor odnajduje bíos [...] poprzez działania i reakcje, które podlegają precyzyjnej logice” (s. 5). Grecki

<sup>1</sup> J. M. Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997. Drugie wydanie: 2000.

<sup>2</sup> „Internationale de l’imaginaire” 1996 nr 5. Numer specjalny poświęcony utworzeniu etnoscenologii.

<sup>3</sup> Por. J. Saldaña, *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, AltaMira Press, Walnut Creek 2005. Jako że polski odpowiednik pojęcia jeszcze nie wykrystalizował się w naszej terminologii, proponowałbym w odniesieniu do zjawiska kulturowego stosować pojęcie etnodramatu (mogącego stanowić parę z dramateatrem). Badania nad etnodramatem można by określić jako etnodramatologię, skoro pojęcie dramatalogii znajduje się już w użyciu.

<sup>4</sup> Pradier tak umiejscowił etnoscenologię, powołując się na Eugenia Barbę. J. M. Pradier, *Ethnoscenology: the Flesh is Spirit*, [w:] *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, ed. Günter Berghaus, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001, s. 61–81.