

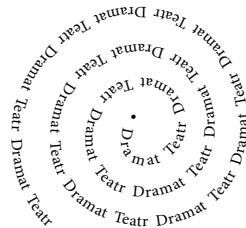
KRÓTKA HISTORIA TEATRU W EUROPIE

1

DRAMAT – TEATR

pod redakcją
Janusza Deglera

34



Dramat • Teatr

JÓZEF KELERA

KRÓTKA HISTORIA TEATRU W EUROPIE

TOM PIERWSZY

Wrocław 2018
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Redaktor serii: Janusz Degler
Opracowanie redakcyjne: Irena Szymaniec
Korekta: Stanisława Trela
Indeks nazwisk: Zofia Smyk
Opracowanie graficzne i projekt okładki: Barbara Kaczmarek

Na okładce fragmenty ilustracji reprodukowanych na stronach:
16, 44, 76, 84, 100, 140, 244, 264

ACTA UNIVERSITATIS WRATISLAVIENSIS No 3474

© Copyright by Józef Kelera and Instytut im. Jerzego Grotowskiego,
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
Wrocław 2018

ISSN 0239-6661

ISBN 978-83-229-3622-1

ISBN 978-83-61835-27-1

Wydawcy:

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.,
pl. Uniwersytecki 15, 50-137 Wrocław
wuwr.com.pl

Instytut im. Jerzego Grotowskiego,
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
grotowski-institute.art.pl

Wydrukowano w Drukarni JAKS,
ul. B. Bogedaina 8, 50-514 Wrocław

SPIS TREŚCI

I. Bez początku ...	9
II. Grecja ...	16
III. Rzym – lekcja prawdy ...	44
IV. Wieki średnie ...	62
V. Scena włoska ...	84
VI. Komedia dell'arte ...	96
VII. Teatr elżbietański ...	110
VIII. „Złoty wiek” hiszpański ...	130
IX. Klasycyzm francuski ...	140
X. Wiek Oświecenia ...	156
XI. W Polsce niepodległej ...	176
XII. Widowisko romantyczne ...	198
XIII. Realizm i gwiazdy ...	220
XIV. Zapowiedzi Reformy ...	232
XV. Sto lat po rozbiorach (1795–1890) ...	244
XVI. Rzut oka na Wschód ...	270
Bibliografia ...	283
Spis ilustracji ...	288
Indeks nazwisk ...	293

Pamięci mojej żony Ewy



**I.
BEZ POCZĄTKU**

1. Książki podobne do tej zaczynały się nieraz od poetycznych lub poetyzujących, z różnym skutkiem, opisów najdawniejszych pierwotnych obrzędów. Jeżeli zapytamy, dlaczego książki o teatrze zaczynały się od poetycznych opisów obrzędów, odpowiedź będzie prosta: ano dlatego, że w zgodzie z tak zwaną rytualną teorią genezy teatru, już od stu lat rozpowszechnioną w naukach humanistycznych, doszukiwano się w tych pierwotnych obrzędach właściwych źródeł teatru. Albo dokładniej: rozpoznawano w nich właściwości prototeatralne. To znaczy takie, które zapowiadają i wyprzedzają właściwy teatr, bo ujawniają już wyraziście jego cechy najbardziej znamienne, lecz pozostają jeszcze głęboko osadzone w strukturze obrzędu.

PROTOTEATR Znamienne cechy prototeatralne rozpoznawano zatem i w najstarszej pantomimie myśliwskiej (łowcy przebierali się za te zwierzęta, na które zazwyczaj polowali, aby w tym przebraniu – w teatrze nazwane będzie kiedyś kostiumem – odtwarzać polowanie na niby); i w rozlicznych obrzędach kojarzonych przez badaczy z „odnową życia” (tak ryczałtem klasyfikują niektórzy antropolodzy momenty przemiany – zarówno wegetacji roślinnej, jak i statusu społecznego¹); i w najpowszechniej, może najgłębiej zakorzenionym kulcie przodków²; i w solowych, zdumiewających popisach syberyjskich szamanów. Te prototeatralne właściwości pierwotnych obrzędów, gdyby je zebrać razem i zbilansować, co już czyniono³, mogłyby nawet poprowadzić w stronę poszukiwanej bezskutecznie „istoty teatru” – jeśli przyjmimy, że coś takiego rzeczywiście istnieje. Co nie jest pewne.

INNYY Pewne jest za to, że w tych pradawnych rytuałach interesuje nas szczególnie naśladowanie, odtwarzanie i przetwarzanie zdarzeń i zachowań minionych – tych przeżytych na jawie i tych równie rzeczywistych, chociaż zrodzonych ze snu! – prowadzące aż do wyobrażenia (zawsze w działaniu!) zdarzeń i zachowań pożądanых, wyczekiwanых, upragnionych! Pewne jest również, że czynnikiem sprawczym (wehikułem?) wszystkich tych działań, jakkolwiek zbiorowych, musiał być ktoś (rzadko ktoś pojedynczy, jak szaman, który też zresztą miewał swoich pomocników), zatem ktoś taki, kto na czas owych działań stawał się Innym – nadal jednak pozostając sobą i jednocześnie nie będąc już sobą... Pewne jest wreszcie, że jako Inny – prototyp i zarazem kwintesencja aktora – mógł przeobrażać się całkiem powierzchownie

¹ Por. Marta Steiner, *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003. Inaczej klasyfikuje Richard Schechner, który wyróżnia „obrzędy przejścia” – takie jak: „inicjacje, wesela, pogrzeby”. Zob. Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, red. Marcin Rochowski, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

² Por. Leszek Kolankiewicz, *Dziady. Teatr święta zmarłych, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2000.

³ Steiner, *Geneza teatru...*

(maską, kostiumem, rekwizytem – jak w najstarszej pantomimie myśliwskiej) i mógł przemieniać się bardzo głęboko: mógł wpadać w trans; w transie doznawać nawiedzenia przez bóstwo, które go „dosiadło” jak swojego wierzchowca; obcować z bóstwem, stawać się bóstwem. To warto zapamiętać.

Te różne stopnie, różne głębokości przeobrażenia, będą potem znamienne dla rozmaitych odmian i typów aktorstwa w teatrze już ukształtowanym kulturowo i działającym autonomicznie (raczej – względnie autonomicznie). Ale nie wybiegajmy w przyszłość. Na razie aktualne jest takie pytanie: czy właściwości prototeatralne, które objawiły się w pierwotnych obrzędach, z tych obrzędów wzięły swój początek? Czy też mogło być inaczej? Na przykład tak, że jakieś znacznie głębsze, dawniejsze jeszcze dyspozycje gatunkowe – mowa tu o gatunku nazwanym zbyt uprzejmie *homo sapiens* – odcisnęły się swoiście w strukturze działań obrzędowych, nadając im te właśnie cechy, które odczytujemy dzisiaj jako prototeatralne? Nie śpieszmy się z odpowiedzią.

2. Oprócz rytualnej teorii genezy teatru, która nie wszystkich lub niezupełnie przekonywała, teatrologia XX wieku miała jeszcze w odwodzie nieco mniej jakby eksponowaną (mniej zasadniczą?), ale poniekąd równoległą teorię ludyczną, czyli zabawową... Bo zabawa awansowała i w naukach społecznych, i w życiu tak bardzo, że mogła też posłużyć za fundament kulturowej teorii.

Ludyczna teoria genezy teatru zaistniała więc w następstwie zawrotnej kariery zjawiska zabawy jako przedmiotu naukowych dociekań w całym minionym stuleciu. Uznano zabawę za jedno z głównych źródeł kultury⁴. Co więcej, rozpoznano w strukturze zabawy te same właściwości prototeatralne, które dostrzeżono w pierwotnych obrzędach. Nie było to zresztą rozpoznanie szczególnie trudne: już na poziomie zabaw dziecięcych jawi się, w sposób poglądowy, to podstawowe dla teatru sprzężenie „bycia Innym” i sobą jednocześnie...

ZABAWA

Przy okazji zauważono, że zabawa jest przecież starsza od najstarszych znanych obrzędów: bawią się nie tylko ludzie – także małpy, psy, koty, delfiny⁵; a jako starsza może być nawet bliżej domniemanych początków... I na ostatek stwierdzono jeszcze, że niektóre odmiany zabawy ulegają – z upływem czasu – swoistej rytualizacji, a w działaniach obrzędowych dochodzą do głosu przenikające je i poniekąd nieodłączne

⁴ Por. klasyczne dzieło Johana Huizingi napisane już w latach trzydziestych XX wieku. Wydanie polskie: Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.

⁵ Por. Schechner, *Performatyka...*

od nich ekspresje ludyczne⁶... Z czego wniosek, że w wielu kulturach pierwotnych nie znajduje uzasadnienia radykalne przeciwstawienie obrzędu i zabawy...

Innymi słowy: obrzęd i zabawa wcale nie muszą być rozłączne. Ale prawie to samo można by powiedzieć o wzajemnych stosunkach rytualnej i ludycznej teorii genezy teatru: wbrew pozorom nie są bynajmniej konkurencyjne czy przeciwstawne. Uzupełniają się raczej wzorowo i teoria rytualna zupełnie dobrze wchłania teorię ludyczną; jedna i druga szuka przecież początków teatru w prehistorii kultury, nie dopuszczając do głosu odmiennych prób rozpoznania głębokich źródeł. Przyjrzyjmy się zatem owym próbom odmiennym.

TEATRALNOŚĆ

3. Jednym z tych, którzy najwcześniej i najbardziej zdecydowanie odżegnywali się od rytualnej teorii genezy teatru, był już sto lat temu Nikołaj Jewreinow (1879–1953), rosyjski dramatopisarz i reżyser, a nadto teoretyk i historyk teatru. Już sto lat temu pisywał więc Jewreinow o wszechobecnym i wszechwładnym instynkcie teatralności⁷, określającym najpowszechniej ludzkie zachowania i wciąż od nowa powołującym do życia to wszystko, co nazywamy teatrem. Najprostszy, ale niezwykle istotny wniosek z rozważań Jewreinowa, gdyby je przyjąć kompleksowo, byłby więc zaskakujący: teatr nie narodził się kiedyś, raz jeden i raz na zawsze; teatr rodził się wielokrotnie, a co więcej – rodzi się nieustannie, na naszych oczach, w niezliczonych naszych „życiowych” poczynaniach, których matką jest przyrodzona nam i przemożnie nami władająca „teatralność”.

Sto lat temu odwoływanie się do instynktu – jakiegoś instynktu, jakiejsi siły czy może nawet właściwości gatunkowej – było na tyle dobrze przyjmowane (słowo „instynkt” należało już do haseł epoki), że nie próbował Jewreinow precyzować tej wszechwładnej – jego zdaniem – siły na gruncie biologii czy fizjologii, czy psychologii głębi. Na tym się zresztą nie znał zbyt dobrze i nie uważał pewnie za konieczne weryfikowania ukochanej „teatralności” poza oczywistością jej widzialnego oddziaływania w ludzkim świecie. Został też potem trochę zapomniany z wielu powodów, także politycznych, jako emigrant już od roku 1925. Okazało się jednak, pod sam koniec minionego stulecia, że to jemu może przypaść zwycięstwo.

4. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XX wieku przyniosły ważne ustalenia amerykańskich neurofizjologów dotyczące struktury świadomości i jej kształtowania się

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nikołaj Jewreinow, *Diemon teatralnosti*, Moskwa–Sankt Petersburg 2002. Por. również: tenże, *Teatralizacja życia*, „Dialog” 2008, nr 7/8.

w procesie ewolucji⁸. Ustalono, że o rozwoju świadomości decyduje p a m i ę ć. Ale ta żywa pamięć nie jest zbiornikiem informacji i instrukcji na podobieństwo tak zwanej pamięci komputera. Ta pamięć, która uczyniła nas takimi, jacy jesteśmy, ma charakter czynnościowy („performatywny” wedle najmodniejszego nazewnictwa, którym nie będziemy się jednak posługiwać) i można ją najściślej zdefiniować jako zdolność do powtórzenia zachowania.

PAMIĘĆ

Oto ciąg dalszy: powtórzone zachowanie ma w procesie ewolucji walor rozwojowy dlatego, że nie jest identyczne z zapamiętanym („zachowanym”) zachowaniem; a nie jest identyczne dlatego, że przystosowuje się do sytuacji, która nigdy nie jest identyczna w stu procentach. Co za tym idzie, to powtórzone zachowanie jest zawsze niedokładne i jednocześnie twórcze – przez konieczność dostosowania się do sytuacji. Z tego wynika, że powtórzenie zachowania, w trybie koniecznym, staje się przetworzeniem – wzbogacającym potencjał pamięci i kształtującym ewolucyjny proces rozwoju świadomości.

PRZETWORZENIE

Teraz możemy wrócić do pytania z opóźnioną odpowiedzią. Pamiętamy, że powtarzanie i przetwarzanie minionych zdarzeń i zachowań to podstawowa właściwość prototeatralna – prócz bycia „Innym” i sobą jednocześnie. Pamiętamy też pytanie wcześniej postawione: czy jakieś głębsze dyspozycje gatunkowe odcisnęły się może w strukturze pierwotnych działań obrzędowych i wpłynęły na pojawienie się właściwości prototeatralnych? Otóż wydaje się, że ustalenia neurofizjologów przynoszą nam odpowiedź, której nie da się zlekceważyć: te dyspozycje zakorzenione są w procesie ewolucyjnego rozwoju świadomości! Te same ustalenia pozwalają też chyba dostrzec pośród imperatywów pamięci – nakazów powtórzenia i przetworzenia, a przez to ulepszenia – tę właściwość nieurojoną, którą rosyjski artysta i teoretyk, długo niedoceniony, nazwał kiedyś „teatralnością”. Ale z tych samych ustaleń wyłonić się może nadto pewien kłopot dla poszukiwaczy genezy teatru...

EWOLUCJA

Kłopot, bo żaden neurofizjolog nie odpowie na pytanie, gdzie się mieści początek powtarzania i przetwarzania zapamiętanych zachowań⁹. To przykre odkrycie. Wypada więc może przestać się oglądać za początkiem, a zacząć się przyzwyczajać do tej strasznej myśli, że „to, co teatralne”¹⁰, jest bez początku.

⁸ Referuje te odkrycia bardzo obszernie i kojarzy je z myśleniem o teatrze Tomasz Kubikowski w swojej książce *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2004.

⁹ Schechner (zob. *Performatyka...*) i jego tłumacz Kubikowski używają formuły „zachowane zachowanie”.

¹⁰ Cudzyśłów przywołuje tytuł książki Konstantego Puzyny *To, co teatralne. Szkice*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960.

5. Perspektywa neurofizjologa, wzmacniająca nasze zaufanie do wrodzonych dyspozycji, nie unieważnia oczywiście wszystkich trudnych pytań oraz dociekań dotyczących pojawienia się w przestrzeni międzyludzkiej i prototeatru, i teatru już historycznego, działającego zatem autonomicznie (raczej – w miarę autonomicznie) pośród wielu innych zjawisk kulturowych, z którymi teatr zawsze intensywnie obcował i wciąż obcuje. Bo obcował bez wątpienia, na sto jeden sposobów, i z obrzędem, i z zabawą, i z całym nieprzebranym „światem widowisk”¹¹, które w przeróżnych związkach, całkiem legalnych i najzupełniej nieformalnych, teatralizował nieuchronnie i przenikał swoim nakazem (by nie powiedzieć – „imperatywem”) „powtórzenia zachowania”.

Teatralizował i przenikał, lecz jednocześnie służył im wszystkim – we wszystkich epokach, we wszystkich kulturach – na sto jeden sposobów, które trudno sprowadzać ryczałem do jednej formuły. I może nie warto?

Do wielorakich niebezpiecznych związków teatru będziemy zatem wracać wielokrotnie w zarysie jego dziejów. A na razie powiedzmy tyle: teatr jest wielorodny, wielokształtny, wielofunkcyjny. Bardzo źle znosi definicje i niweczy je po kolei. Nie zna daty i miejsca urodzenia.

¹¹ Cudzyśłów przywołuje tytuł książki Zbigniewa Raszewskiego *Teatr w świecie widowisk. Dwieście jeden listów o naturze teatru*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa 1991.



II. GRECJA



Teatr w Epidauros

MISTERIA
STAROŻYTNE

1. Wcześniej niż w Grecji w paru ważnych dla kultury śródziemnomorskiej miejscach pojawiają się bardzo już rozbudowane działania obrzędowe posługujące się naocznym, a więc dramatycznym (greckie *dráma* znaczy ‘działanie’), przywoływaniem mitycznych zdarzeń, ośrodkowych dla danego kultu i rytuału. Taki, najogólniej biorąc, charakter, niezależnie od cech swoistych, mają i najstarsze (prawdopodobnie) misteria sumeryjskie (Mezopotamia, początek II tysiąclecia p.n.e.), i lepiej od nich znane, bo długowieczne w starożytnym Egipcie – misteria przywołujące męczeństwo Ozyrysa (począwszy od połowy II tysiąclecia p.n.e.), i najmniej znane, bo najdosłowniej ginące w „pomroce dziejów” – misteria kreteńskie (Kreta, około połowy II tysiąclecia p.n.e.). W samej Grecji kontynentalnej najstarsze i najważniejsze będą misteria eleuzyńskie (od miejscowości Eleusis w pobliżu Aten), a po nich dionizyjskie i delfickie, i orfickie, i mnogie inne, których śledzić nie będziemy, lecz nie możemy lekceważyć ich rozległej w antycznym świecie obecności. Problem polega jednak na tym, czy te wszystkie starożytne misteria (ta ogólna nazwa odzwierciedla ich związek z tą samą obrzędową formą) mieszczą się już w teatrze albo w głównym przedśmieszku do teatru, jak uważa część piszących na ten temat autorów.

STRUKTURY
OBRZĘDU

Na dobrą sprawę, wiemy zbyt mało o antycznych misteriach, by odpowiedź mogła być zupełnie stanowcza. Lecz to, co wiemy, nie kieruje nas w stronę bardzo ochoczej odpowiedzi twierdzącej. W najintensywniej rozbudowanych egipskich uroczystościach, upamiętniających śmierć i zmartwychwstanie Ozyrysa, okładano się kijami rytualnie, lecz nie na żarty, a tak zaciekle, że czaszki pękały i trup padał gęsto. Najważniejsze dla Greków misteria eleuzyńskie dopuszczały jedynie uczestnictwo wtajemniczonych (inicjowanych już wcześniej w ten wielocząłkowy obrzęd), którym przekazywano – pogłębowo i naocznie – coś w rodzaju świętobliwej instrukcji odpowiedniego zachowania się w pośmiertnej wędrówce duszy do Hadesu. Suma do sumy, mamy prawo sądzić lub przypuszczać, a może tylko podejrzewać, że te misteria starożytne (odmiennym zjawiskiem jest misterium średniowieczne, o czym będzie mowa) to wyjątkowo pouczające przykłady bardzo rozwiniętych obrzędów religijnych – najintensywniej przenikniętych takim właśnie typem zachowań, które już kojarzymy wyraźnie z działaniem teatralnym. W tych przedsięwzięciach dominująca pozostaje jednak struktura obrzędu. A to wszystko, co odbieramy jako teatralne, bez wątpienia jest służebne i podporządkowane obrzędowi.

Do odwrócenia tych proporcji dojdzie zresztą niebawem, ale nie dokona się to w antycznych misteriach.

Prawda, że wiemy o tym zbyt mało... Pewien wybitny teatrolog i zarazem antropolog radzi w podobnych wypadkach uruchomić coś takiego, co nazywa „wyobraźnią antropologiczną”¹²... No cóż, nie mamy do niej dostępu...

¹² Kolankiewicz, *Dziady*...