

Prace Literackie XLVIII
Wrocław 2008

RAMONA SŁOBODZIAN
Uniwersytet Wrocławski

Oblicza metafory teatralnej – pochód przez stulecia (część I)*

Aktorami jesteście wszyscy, z wyjątkiem paru dobrych komediantów
(zasłyszane)

Rytm kultury europejskiej wyznacza myślenie teatrem. *Theatrum mundi* wyłania się z przebogatej historii toposów jako ten, któremu przyglądano się uważnie w każdej epoce. Topos świata jako teatru, spektaklu, jest ponadto charakterystyczny tylko dla kultury basenu Morza Śródziemnego – nie spotykamy go w innych kręgach, a przynajmniej – w tak zmiennej formie. Każdy czas historyczny przyjął nieco odmienną formę prezentacji. Sposób funkcjonowania motywu właściwy średniowieczu jest inny od dwudziestowiecznego.

Starożytne nieoczywistości. Walcząca Grecja, teatralny Rzym

Początki to – jakżeby inaczej – Homer. Już w *Iliadzie* mamy do czynienia z oglądem świata, podkreślmy – świata ludzkiego, jako teatru. Walka o Troję jest przedstawieniem dla bogów, czymś w rodzaju „literackiego bigosu” (centonu) i „pisania na scenie”. Rozwój akcji scenicznej to proces dynamicznie rozwijający się tu i teraz, z nieznanym jednakże zakończeniem, gwarantujący (czy

* Celem pracy jest prześledzenie funkcjonowania metafory teatralnej na przestrzeni wieków. Ogarnięcie i omówienie całości tematu jest niemożliwe, dlatego publikacja ta stanowi jedynie próbę zestawienia ważniejszych przejawów toposu w każdej epoce, nie rosząc sobie praw do wyczerpania problemu. Wraz z początkiem romantyzmu rozpoczyna się nowy etap historii, także tej związanej z topiką teatralną, natomiast wiek XX przynosi nowego, masowego odbiorcę kultury oraz nowe dziedziny nauki, co odbiło się szerokim echem także w metaforyce i języku literatury. Obszerność tematu spowodowała więc podział publikacji na dwie części.

wręcz nakazujący) ingerencję sił wyższych, na co wskazuje w pracy *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* E.R. Curtius¹.

Pierwszym, który zastosował metaforę świata jako teatru, był niewątpliwie Platon. W *Filebie*, traktacie o dobrach, zwłaszcza zaś o wzajemnym stosunku mądrości i rozkoszy, pisze o wielkiej scenie ludzkiego życia, które – w zależności od biegu historii – raz jest komedią, z poczem różnej maści błaznów, kiedy indziej znowu – tragedią, ze szczególnie wyjaskrawionym – konfliktem racji, bez przegranych co prawda, ale i bez zwycięzców. Kwestia reżyserii teatru dziejów na kartach *Fileba* poruszona nie jest, ale rozwija ją Platon w *Prawach*.

Świat postrzegany jest już jako widowisko ludzi-kukieł, poruszanych przez bogów, którzy w ten sposób – odpowiednio poruszając sznurkami – decydują o takim czy innym zachowaniu człowieka. Sznurek czerwony – emocje pożądania i zdrady, także miłości zmysłowej, błękitny – dumy i honoru itd., itp., dając się ponieść wyobraźni, znaczenia można by mnożyć. Niewykluczone, że takie myślenie wydaje się nam dziś nieznośnie nachalne, zbyt pretensjonalne, jednak życie ludzkie oglądane oczyma starożytnych ma wielu reżyserów i możliwe, że właśnie tak radzono sobie w zmaganiu się z niezrozumiałymi i przerastającymi ówczesne możliwości poznawcze człowieka – prawami wszechświata.

Jako aktora widzieli człowieka cynicy, którzy w swych diatrybach porównania tego – jak pisze Curtius – wręcz nadużywają². Horacy natomiast, godny mieszkaniec Wiecznego Miasta, zauważa w człowieku lalkę i – można rzec – jakże trafne to spostrzeżenie, biorąc pod uwagę specyfikę społeczności rzymskiej (o czym później). Z kolei Seneka zwykł mawiać: *hic humanae vitae mimus, qui nobil partes, quasi male agamus, adsignat*³, wskutek czego określenie *mimus vitae* stało się przysłowiowe⁴. Nasze odruchy i emocje zależą od bogów, jednakże od ludzi – kształt i jakość roli w spektaklu. Są przedstawienia dłuższe i krótsze, z antraktem lub bez. Monodramy i sztuki wieloobsadowe. Nieważne. Liczy się sposób wejścia w rolę, a tę należy odegrać z należytą odpowiedzialnością, zaangażowaniem i wysiłkiem.

W Rzymie widzenie życia jako teatru ugruntowało się. Najpewniej dlatego, że sam Rzym przypominał teatr. Kultura rzymska była kulturą – jeśli tak można rzec – wybitnie teatrem nacechowaną, teatrem przesiąkniętą. Poczucie bycia współuczestnikiem spektaklu nasilało się w każdym aspekcie życia; sama historia zdawała się być permanentnym widowiskiem, a do tych, jak wiadomo, Rzymianie żywili szczególne upodobanie.

Ukazywanie historii (czy raczej – Historii) jako niekończącego się przedstawienia widoczne jest u Swetoniusza, najbardziej zaś – u Herodota, w jego *Dzie-*

¹ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.

² *Ibidem*, s. 147.

³ „Ten aktor życia, który źle nas gra (przedstawia, prezentuje), porusza duszę ludzką” – tłumaczenie własne.

⁴ E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 147.

jach, a karty historii Rzymu zapisane są niezwykleymi wydarzeniami i zwyczajami, jak choćby takim:

Rzymski plebejusz, niejaki Liwiusz Dresus, któregoś razu stwierdził, że oto koniecznie musi wybudować sobie nowy dom. Zwołał budowniczych, a ci zapewnili, że zrobią wszystko, aby nowy dom był oazą spokoju oraz intymności. Architekt został jednak pouczony:

Nie! Masz użyć swoich talentów w taki sposób, żeby wszyscy widzieli, co robie⁵.

Istotnie dom wkrótce stanął i, jak opisuje Mirosław Kocur, był znakomicie widoczny z Forum Romanum. Rzeczywiście, wszyscy mogli zobaczyć, co porabia w danej chwili Liwiusz Dresus –

także jego zabójcy, którzy jeszcze tego samego roku weszli otwartymi drzwiami do środka i gospodarza, który chciał zbytnio reformować państwo, zarżnęli.

Dom jako maska

Znamienny jest wygląd rzymskiej willi z czasów Cyserona, która, jako żywo, przywodziła na myśl rekwizyt teatralny:

Rzymska willa z otwartymi drzwiami przypominała teatralną maskę z dużym otworem zamiast ust. W teatrze przez tę dziurę wydobywał się głos aktora. Podobną funkcję pełnił otwór drzwiowy. Każdy przechodzień mógł zajrzeć do środka i ujrzeć oficjalny wizerunek rodziny zamieszkującej posiadłość. Szerog mrocznych korytarzy wieńczyła olbrzymia szafa [...] znakomicie widoczna, bo oświetlały ją promienie słoneczne wpadające z góry do nie zadaszonego atrium [co swoją drogą było] spektakularnym efektem teatralnym [...].

Owa szafa była centralnym miejscem domu. Na jej półkach układano *imagines*, czyli kasetony z wizerunkami przodków; od ilości *imagines* zależał status społeczny Rzymianina, gdyż maskami z obliczem przodków mogli pochwalić się tylko wybrani:

Na rzymskich ulicach rozgrywał się więc niezwykle teatr polityczny. Domy-maski prezentowały przechodniom swoich właścicieli w postaci masek. Zamknięte drzwi oznaczały żałobę.

Spectaculum funebris

W Rzymie spektakl trwał nieprzerwanie, a do bardzo popularnych jego odmian zaliczały się procesje pogrzebowe. Przed konduktem szli aktorzy w woskowych maskach, nierzadko w kostiumach przodków. Centralnym momentem uroczystości była udramatyzowana mowa pochwalna oddająca cześć zmarłemu.

⁵ M. Kocur, *Rzym jako teatr*, „Dialog” 2002, nr 5–6, s. 177–187. Pisząc o teatralnym Rzymie, korzystałam z tego właśnie artykułu. Wszystkie przykłady oraz opisy teatralizacji, jak również komentarze samego autora zaznaczone są mniejszym stopniem pisma, dlatego przytaczając je nie ro-

Na najślynniejszą rzymską mównicę (*Rostra*) wchodził orator (zwykle syn), a obok niego zasiadali przodkowie zmarłego, odgrywani przez wspomnianych aktorów. Podobno niekiedy na krzesłach z kości słoniowej sadzano też samego zmarłego. Kocur, kończąc opowieść, konstatuje: teatralna fikcja i rzeczywistość nakładały się na siebie.

2×A – antyczna autoprezentacja

20 marca 44 r. p.n.e. odbył się

ostatni spektakl pogrzebowy republikańskiej elity i zapowiedź nowej ery w dziejach Rzymu – jedynowładztwa.

Żegnano oto zabitego Juliusza Cezara. Antoniusz okazał się doskonałym reżyserem teatralnym. W swoim przedstawieniu odegrał też kluczową rolę. Ustawiając trumnę na nowej, przebudowanej właśnie przez zmarłego Cezara mównicy, począł Antoniusz odgrywać płaczącą scenę udręki i żalu nad nieodżałowaną stratą, jaką niewątpliwie dla narodu była śmierć Cezara.

Nagle zerwał z ciała Cezara okrycie i podniósł je wysoko w górę, na szpicu miecza, żeby każdy mógł dojrzeć resztki materiału, poszarpane cięciami sztyletów i okrwawione. Wstrząśnięty tłum, niczym chór w tragedii, wybuchnął antyfonalnymi lamentami.

O nic innego zresztą Antoniuszowi nie chodziło – wiedział, że w tym momencie będzie mógł pokierować tłumem, jak zechce. Tragedię tę doskonale zresztą znamy z Szekspira⁶, a powyższa scena, znakomicie przezeń opisana, mogłaby być czymś w rodzaju „poradnika małego manipulatora”.

Rzym uwielbiał spektakle, plotki i manipulacje, a *contiones* – zgromadzenie obywateli – umiejętnościami manipulowania opinią publiczną prawdopodobnie przewyższyłoby dzisiejsze media⁷. Nieobce Rzymianom były także techniki, które dziś nazwalibyśmy marketingiem politycznym. Powszechnie wiadomo, że nie liczy się treść przemówienia, ale sposób jego podania; podglądano więc aktorów, by w ten sposób przyswajać sobie techniki dobrej oracji oraz gestykulację. Dobra mowa to był wówczas nie lada wysiłek – bodaj Kwintylijan twierdził, że mówca dobry to mówca spocony, z togą opadającą bezładnie po bokach; Kocur nadmienia, że świetny efekt wywoływały także „oznaki zmęczenia” oraz „nieład we włosach”.

Jak już wspomniano, Rzym trochę teatr przypominał, a dziedzictwo każdego cesarza (mnóstwo nowych budowli i przeróbki architektoniczne starych) tworzyło swoisty spektakl cesarskiej władzy, nawet po śmierci władcy. Najważniejszym miejscem było Forum Romanum. Urządzano tam wiece, walki gladiatorów, a także sądy⁸.

⁶ W. Szekspir, *Juliusz Cezar*, akt III, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1980.

⁷ M. Kocur, *op. cit.*, s. 179.

⁸ Por. *ibidem*, s. 183.

Każdy powód był dobry, aby zaprezentować siebie, aby zmanipulować tłum i przeciągnąć go na swoją stronę. Biorąc pod uwagę konstrukcję Forum (plac otoczony zewsząd sklepikami, na pierwszym piętrze specjalne galerie dla widzów chcących przyglądać się takiemu czy innemu widowisku), o audytorium nigdy nie było trudno⁹.

Zawsze – spektakl

Późny antyk, zahaczający jeszcze o wczesne średniowiecze, to idea gry zespołowej. Grać dobrze to grać z myślą o innych, o chwale zespołu. Coraz częściej pojawia się improwizacja jako forma gry, a to pociąga za sobą wiele pytań, choćby o etyczny wymiar improwizowania. Ponadto improwizacja jako prawo do wolności niesie ze sobą – znów – szereg pytań o istotę i zasadność gry.

Święty Paweł w *Listach* metafory teatralnej używa wprost, bo zna tradycję toposu i wykorzystuje ów jako środek perswazji w uświadamianiu nowych wyznawców Chrystusa. Poprzez *theatrum mundi* ukazuje życie jako doskonałą organizację, swoiste przedsiębiorstwo teatralne z Bogiem jako tego życia reżyserem. W boskim teatrze aktor jest aktorem doskonałym, totalnym. Wyposażony w talent wolnej woli, sam rysuje kształt swojego ziemskiego życia, wypełniając je znaczeniami tak, by potem – już na zawsze – być (nie grać!) rolą w Teatrze Wiecznym.

Rola jako zadanie

Człowiek musi odegrać rolę, jaką wyznaczył mu Bóg, nie ma to jednak nic wspólnego z późniejszym dogmatem o predestynacji – niezmienną i z góry ustaloną drogą człowieka, bez możliwości ingerencji we własne życie. W *Pierwszym liście do Koryntian* św. Paweł pisze:

Wydaje mi się bowiem, że Bóg nas, apostołów, wyznaczył jako ostatnich, jakby na śmierć skazanych. Staliśmy się bowiem widowiskiem dla świata, aniołów i ludzi [...] ¹⁰.

Korynt był miastem położonym na krzyżujących się szlakach handlowych¹¹. Lokalizacja ta była intratna i – poprzez stały przepływ ludzi odmiennych narodo-

⁹ Powyższy przykład „teatralnego Rzymu” jest dowodem na to, że akcja Historii trwać będzie nieprzerwanie, aż do końca świata. Niekiedy pojawią się tylko nowe didaskalia – zmiana scenografii (ruch w kierunku minimalizmu/nadmiaru), nowi reżyserzy i aktorzy. To pewne, że ze sceny zejść musi każdy. Nawet wirtuoz. Należy wówczas oddać właściwe roli rekwizyty, ewentualnie pożegnać się z publicznością, zdjąć maskę oraz kostium i odejść. Zagadnieniem nader interesującym wydaje się kwestia publiczności. Jeśli zakładamy, że wszyscy są aktorami w autorytatywnym teatrze reżyserskim, kto stanowi publiczność? Czy można założyć, że mamy do czynienia z formą – dziś już nazwanego – teatru współuczestnictwa, gdzie pojęcie aktora i widza jest mocno umowne, a granica między sceną i nie-sceną – zatarta? Kwestia dyskusji i wielu punktów widzenia, a temat godny rozważenia.

¹⁰ *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2000; 1 Kor. 4,9.

¹¹ *Encyklopedia Biblii*, Warszawa 1997, s. 267.

wości i kultur – sprzyjała różnorodności obyczajów, dodajmy – nie zawsze chlubnych. Sakralna prostytutka sprawiła, że koryncka rozwiązłość stała się niemal wizytówką miasta, przez co Korynt ostatecznie okrył się nie najlepszą sławą.

Zapewne to było powodem, dla którego zwrócono się do Pawła z prośbą o rozwianie wątpliwości, które zrodziły się w sercach i umysłach chrześcijan greckich, wyraźnie zagubionych na nowej drodze wiary. Do Koryntu wyrusza więc Paweł z niełatwym zadaniem wprowadzenia ładu tam, gdzie był on zachwiany, oraz z gotową odpowiedzią na trudne pytania wyznawców. Żywe usposobienie misjonarza oraz doskonała orientacja w meandrach ówczesnej kultury (przypomnijmy, że był on obywatelem rzymskim i przed nawróceniem, które miało miejsce w drodze do Damaszku, z gorliwością faryzeusza oddawał się tępieniu chrześcijan), jak również pamięć niegdysiejszego przedstawiciela władz rzymskich (a więc i niewątpliwe obycie z widowiskowością i teatralizacją życia rzymskiego właśnie) sprawiły, że apostoł chętnie posługiwał się teatralnymi ilustracjami w objaśnianiu sensu nowej wiary.

W cytowanym wyżej fragmencie mówi nie tyle o teatrze, ile raczej o arenie życia, na której odbywa się widowisko cyrkowe z udziałem męczenników. Obraz grzeszników albo też upadłych aniołów staje się zatem grą, przedstawieniem; i to dla kogo – dla takich samych grzeszników na ziemi i aniołów w niebie; tworzących sobą obraz całego kosmosu.

Św. Paweł zdaje się przez to mówić, że dla tego nowego Boga nie ma gotowych scenariuszy, a rola, jaką odgrywamy w ziemskim teatrze, nie jest z góry ustalona – wiele też zależy od nas samych. Wczoraj byłem waszym dręczycielem, dziś jestem przyjacielem i głoszę to, w co wierzę, aby już jutro oddać życie dla poświadczenia własnych ideałów. Doskonalenie się jest właściwością natury ludzkiej i jako takie musi być uznane i zaakceptowane, jest też celem chrześcijanina, a koryntyjczycy, podobnie jak Paweł przyzwyczajeni do widowisk, zdają się powoli rozumieć tę głęboką metaforę ludzkiego żywota.

Ciągle grać

Komedią nazywa życie ludzkie św. Augustyn. W *Wyznaniach* pisze:

Tu na ziemi jest tak, jakby dzieci mówiły do swoich rodziców: Nuże, pomyślcie, że czas by wam już odejść! My też chciałybyśmy odegrać swoją komedię! Niczym bowiem innym, tylko komedią rodzaju ludzkiego jest całe to życie, które prowadzi od pokuszenia do pokuszenia¹².

Palladas, rówieśnik Augustyna i bodaj jeden ze smutniejszych poetów starożytności¹³, wyraża w swych znakomitych epigramatach myśl podobną Augustynowi, jednakże – jako może nie tyle poganin, ile aleksandryjski agnostyk – doszukuje się w niej nowych znaczeń i formułuje zgoła odmienną konkluzję:

¹² Św. Augustyn, *Wyznania*, cyt. za: E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 147.

¹³ Cyt. za: Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 580.

Sceną jest życie i grą, więc ucz się, jak je odegrać:
Nie bierz swjej roli na serio – albo wytrzymaj jej ból¹⁴.

Znany z ciętego języka i ironii jako głównego środka wyrazu, wyśmiewa Palladas liczne człowiecze przywary, dając niejednokrotnie upust swym pesymistycznym poglądom na życie i ludzką kondycję.

Topos *theatrum mundi* poprzez swoją czytelność znajduje odbiorców w kolejnej epoce, wkraczając w średniowiecze zarówno przez antyk (przede wszystkim – chyba bezsporne Platońskie podłoże idei), jak i – w osobie choćby św. Augustyna – za pośrednictwem pisarzy chrześcijańskich; zresztą, jak podaje Curtius, „obydwa te źródła mieszały się ze sobą”.

Niemniej aż do XII wieku porównywanie życia do teatru nie było tak powszechne, jak można by przypuszczać. Wydaje się, że dopiero John z Salisbury, późniejszy biskup Chartres – człowiek świątły, wytrawny humanista, znawca klasyków, a zarazem polityk – stworzył, być może pierwszą w dziejach, teorię życia publicznego, wyłożoną obszernie w *Polycraticusie* z 1155 r. Za Petroniuszem powtarza filozof:

Trupa aktorska na scenie gra mim: ten ojca ma maskę,
Ten znowu syna, a tamten rolę bogacza w nim gra.
Wkrótce, gdy rolę dla śmiechu zamkną na scenie oklaski,
Znika z nich maska przybrana, wraca prawdziwa twarz¹⁵.

Śmiać się czy płakać?

Jako wróg werbalizmu¹⁶ uważa Salisburczyk, że ludziom potrzebna jest wiedza konkretna, otwarta i w miarę możliwości wszechstronna. Głosi, że tylko ludzie pyszni mogą chlubić się poznaniem odpowiedzi na wszystkie pytania wszechświata/ludzkości, natomiast on, jako szartrysta bliski poglądom Arystotelesa, szuka rozmaitych rozwiązań zagadnienia dla pełniejszego oglądu rzeczywistości. Jak zatem traktuje wspomniany czterowiersz? Otóż zgadza się z Petroniuszem co do tego, że

zewnątrzna okazałość jest tylko pustym widowiskiem i po zakończeniu gry postaci zachowują swoje prawdziwe oblicza¹⁷,

zastanawia się jednak nad tym, do jakiego rodzaju gry zaliczyć można dramat egzystencji, stwierdzając w tytule jednego z rozdziałów *Polycraticusa: De mundana comoedia vel tragedia*.

Tak naprawdę biskup z Chartres zdaje się ironizować – szkoda, że Hiob nie przewidział tego, co dzieje się w naszych czasach, może wtedy, miast przy-

¹⁴ Cyt. za: E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 148.

¹⁵ *Ibidem*, s. 147.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1997, s. 239.

¹⁷ Cyt. za: E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 148.

równywać życie do walki („czyż nie jest do bojowania podobny byt człowieka?”¹⁸), powiedziałyby tylko: *Comœdia est vita hominis super terram*¹⁹.

Ostatecznie kwestia – życie ludzkie jako tragedia bądź komedia – nie jest przez Jana Salisburczyka rozstrzygnięta, nie ma on jednak wątpliwości co do tego, że *quod fere totus mundus iuxta Petronium exerceat histrionem*²⁰. Zdanie stało się na tyle sławne, iż postanowiono uczynić zeń motto zdobiące fronton teatru „The Globe” (nazwa teatru ma zresztą niebłaha znaczenie dla naszych rozważań).

Maksymę: *totus mundus agit histrionem* – w wolnym tłumaczeniu: cały świat gra rolę/komedie – przez długi czas i, zdaje się, niesłusznie, przypisywano Petroniuszowi właśnie. Biorąc pod uwagę fakt, że Jan z Salisbury obficie czerpał z dorobku Rzymianina, pomyłka mogła zajść przez niestaranność zapisu bądź z przyzwyczajenia. W tym jednak wypadku z całą stanowczością należy stwierdzić, że to biskup Chartres jest autorem wspomnianego zdania, z tym tylko zastrzeżeniem, że słowo „exerceat” zamieniono na „agit”. Zbieżność dat – otwarcie „The Globe” (1599) oraz kolejne wydanie *Policraticusa* (1595) – zdają się tylko potwierdzać domysły Ernesta Curtiusa²¹.

Szachy życia

Obok dzieła Salisburczyka stawia się często niezwykle traktat *Solatium Ludi Scacorum* Jacobusa de Cessolisa, dominikanina. Dzieło pochodzi z XIII wieku, a jego popularność sprawiła, że było przekładane na wiele języków. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu posiada jego iluminowane rękopisy. Mowa wygłoszona z okazji nadania honorowego doktoratu UJ pozwoliła Bronisławowi Geremkowi opowiedzieć szerszemu audytorium coś więcej o tym skądinąd mało znanym dziele²². Dowiadujemy się zatem, że traktat genueńskiego mnicha

wpisuje się w krąg literatury moralizatorskiej, o czym świadczą nadawane mu w różnych wersjach tytuły: *O obyczajach ludzi i o powinnościach szlachty oraz ludu na podstawie gry w szachy* czy też *Moralizacja na podstawie gry w szachy*.

Szachy bowiem to główny powód, dla którego pozycja owa znajduje się w „pochodzie metafory teatralnej”. Może nie ma tu mowy o samym teatrze, ale przedstawienie życia ludzkiego jako gry doskonale wpisuje się w nurt *theatrum mundi* i służy

ukazaniu zasad życia cnotliwego i harmonijnego,

¹⁸ Hiob 7,1.

¹⁹ Cyt. za: E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 148.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² B. Geremek, *Co chciałbym napisać*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 22, s. 10.

natomiast sama metafora gry pokazuje (problem zresztą zostanie szczegółowo omówiony w drugiej części pracy), że życie, jak gra w szachy, jest systemem zorganizowanym wedle ściśle wyznaczonych zasad, z precyzyjnym podziałem ról. Grupy społeczne są symbolizowane przez kolejne figury szachowe.

W rolach tych występują różne hierarchie – przywileju i władzy, wojowania czy też pracy. Każda z kategorii ma przyjmować przypadające na nią powinności z pokorą i zrozumieniem. W stosunku do klasycznego podziału tradycji indoeuropejskiej na trzy funkcje – sakralną, wojowniczą i produkcyjną [...] podział prezentowany przez traktat o szachach jest znacznie bogatszy i ułożony według kryteriów sprawowania władzy oraz kryteriów uprawiania zawodów.

Ponadto:

pytanie o prawdę historyczną przybiera tu postać bardziej skomplikowaną, bo przecież nie tyle chodzi o to, aby stwierdzić, czy król czerpie władzę i bogactwo „ze swej istoty”, podczas gdy inni uzyskują to ze służby dla króla, ale o to, czy tekst przedstawia rzeczywiste wyobrażenia ludzi o własnej sytuacji w złożonej grze, jaką jest życie ludzkie.

Odrodzenie starej idei. Jarmark nowości

Europa XVI wieku dodaje nowe znaczenia do tradycji. Przykład pierwszy z brzegu to Marcin Luter. Ojciec reformacji, śmiały w głoszeniu swoich poglądów, zapożycza od Mistra Eckharta sformułowanie, którym ten posługuje się na określenie teatru dziejów; wszystko, co się odbywa w sposób zgodny z przyjętym porządkiem postępowania, znajduje słuszne wytłumaczenie²³. Luter mówi o „Bożym igrzysku”, a dzieje świata są dla niego „Bożą grą marionetek”²⁴. Jego zdaniem można dostrzec w historii „maski” samego Boga w osobach takich bohaterów jak np. Aleksander Macedoński czy jemu podobni.

Innym renesansowym myślicielem, podkreślającym silną obecność maski w życiu człowieka, był Erazm z Rotterdamu, humanista piszący po łacinie i prawdziwy „obywatel świata”. W sporze z Lutrem dowodził, że człowiek posiada wolną wolę i jego postępowania nie należy tłumaczyć rzekomo z góry ustalonym scenariuszem żywota. Byłoby to zanadto proste, a człowiek nie musiałby niczego wymagać od siebie i innych.

W *Pochwale głupoty* sceptycznie podchodzi do natury ludzkiej jako takiej, negatywnie ocenia także zastany porządek świata. Twierdzi, że to „głupota” jest siłą kierującą ludzkimi poczynaniami, ona jest tą, która otwiera drzwi do władzy, oferuje zaszczyty i łatwą karierę, każąc obejść się ze smakiem szlachetnym mędrcom i ludziom prawym. Dowodzi, iż:

nieukom, egoistom i głupcom powodzi się w życiu znacznie lepiej²⁵,

²³ Por. E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 149.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ J. Tomkowski, *Literatura powszechna*, Warszawa 1997, s. 54.

aniżeli ludziom szukającym prawdy. Znakomita większość przedstawicieli *Homo sapiens* zadowala się, zdaniem Erazma, złudzeniami. Spostrzeżenie to pozwala mu sformułować tezę (mającą zresztą bogate zaplecze w tradycji) o świecie jako spektaklu, komedii i „grze masek”. Sam natomiast dystansuje się do tego przedstawienia i gdyby nie fakt, że Brecht wymyśli „V-effekt” dopiero wieki później, można by stwierdzić, że Rotterdamczyk czerpie z jego koncepcji i jest teź propagatorem; stara się Erazm zaledwie nie zatracać w roli, pragnie być obok niej, ostatecznie dochodzi do tego, że w tym ziemskim teatrze przewrotnie wyznacza sobie rolę widza.

Pierre Ronsard, chętnie nazywany „księciem poetów francuskich”, a będący zarazem dyplomata i gościem wielu europejskich dworów, nie mógł nie zetknąć się z popularnym motywem. Nieoceniony kolekcjoner toposów, wspomniany już wielokrotnie Ernst Curtius, zapisuje, że podczas karnawału w Fointenbleau w roku 1564 (swoją drogą, jest to rok urodzenia Szekspira, który dla omawianej tematyki ma niebagatelne znaczenie) odegrano komedię, w której Ronsardowy epilog przedstawia się następująco:

Oto Komedia podaje przykład,
Gdzie każdy na swój sposób czyni rozważa:
Świat jest teatrem, ludzie aktorami.
Fortuna, która jest panią sceny,
Przygotowuje szaty, a życia ludzkiego
Nieba i przeznaczenie są widzami²⁶.

Mamy więc *theatrum mundi*, które stanowi zapowiedź niedalekich już, barokowych koncepcji, z Fortuną jako reżyserką dziejów świata i Niebem jako publicznością.

Przy okazji Ronsarda warto wspomnieć o Janie Kochanowskim, który w świadomości wielu zapisał się głównie jako twórca popularnych fraszek. Dwie z nich, słusznie zaliczane do nurtu tzw. fraszek filozoficznych, traktują o kruchości życia ludzkiego i poniekąd – tego życia marności (choć nie jest to jeszcze barokowe *vanitas vanitatum!*) czy może lepiej – niepewności. Są one być może echem pisania Ronsardowego, z którym Kochanowski, jako *poeta doctus*, zetknął się niewątpliwie w trakcie studiów. Obie fraszki mają tytuł *O żywocie ludzkim*:

Fraszki to wszystko, cokolwiek myślimy,
Fraszki to wszystko, cokolwiek czynimy;
Nie masz na świecie żadnej pewnej rzeczy,
Próżno tu człowiek ma co mieć na pieczy.
Zacność, uroda, moc, pieniądze, sława,
Wszystko to minie jako polna trawa;
Naśmiawszy się nam i naszym porządkom
Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom²⁷.

Teatr w tym utworze to teatr lalek. Nazwą, która coraz częściej zastępuje określenie „teatr lalkowy” (choć obie nazwy funkcjonują wymiennie) jest „teatr

²⁶ Cyt. za: E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 149.

²⁷ J. Kochanowski, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998, s. 6.
© for this edition by CNS

przedmiotu”. Do teatru przedmiotu zaliczają się przedstawienia, w których przedmiot właśnie, obok aktora, odgrywa najważniejszą rolę; można powiedzieć, że jest wobec tego aktora „równouprawniony”. Lalka jednak, marioneta, jest bardziej od aktora elastyczna, „jest zdolna do wykonania każdego gestu, jakiego zażąda od niej animator”²⁸.

Notabene takie myślenie było podstawą teorii, jaką stworzył Gordon Craig. Jego koncepcja nadmarionety zakładała istnienie aktora idealnego, owej nadmarionety właśnie, który bez szemrania podporządkowywałby się bezwzględnej woli reżysera. „Aktor musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie nieożywiona figura – nad-marioneta”. Koncepcja ta zresztą nie była nowa, sięgała bowiem jeszcze Diderotowego *Paradoksu o aktorze*, w którym „aktor zamyka się w wielkim wklonowym manekinie, którego jest duszą”, sam natomiast jest „cudownym pajacem, którego na sznurku trzyma poeta”²⁹.

Tymczasem wróćmy do Kochanowskiego.

W powyższej fraszce przyglądamy się sytuacji zrównania człowieka z marionetką. W świecie, w którym nie ma nic pewnego, człowiek miota się bezradnie, wiedząc, że jest pionkiem w ręku Boga. Aktorzy są zupełnie zależni od woli Reżysera, w dodatku nie znają czasu trwania Sztuki, gdyż tylko Reżyser decyduje o momencie zmiany scenografii i wymianie aktorów, o schowaniu lalek („lątek”) do worka i wyciągnięciu nowych do kolejnego przedstawienia. W drugiej fraszce poeta czarnoleski zwraca się do Boga:

Wieczna Myśli, któraś jest dalej niż od wieka,
 Jeśli cię też to rusza, co czasem człowieka,
 Wierzę, że tam na niebie masz mięsopust prawy
 Patrząc na rozmaite świata tego sprawy.
 Bo leda co wyrzucisz, to my, jako dzieci,
 W taki treter, że z sobą wyniesiem i śmieci.
 Więc temu rękaw urwą, a ten czapkę straci;
 Drugi tej krotchwile i włosy przypłaci.
 Na koniec niefortuna albo śmierć przypadnie [...] ³⁰.

W powyższym fragmencie możemy odczuć nieco łagodniejszy ton poety. Co prawda Bóg i Jego świta, patrząc na „świata tego sprawy”, urządzają sobie kosztem ludzi mięsopustne zawody, niemniej nie odczuwa się tu tak bardzo „marionetkowości” życia ludzkiego, o jakiej pisał poeta w utworze poprzednim. Klamrą łączącą obie fraszki jest świadomość takiego samego, nieuniknionego końca. Bez względu na to, czy człowiek jest w spektaklu życia aktorem, czy może rości sobie prawo to bycia kimś więcej – wraz ze Śmiercią przychodzi kres przedstawienia. Kurtyna opada.

²⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 2002, hasło *marioneta i aktor*.

²⁹ *Ibidem*, s. 317.

³⁰ Kochanowski, *op. cit.*, s. 50.

Szekspir, oczywiście

Przejdźmy do czasów elżbietańskiej Anglii, bo to właśnie tam, w twórczości Szekspira, *theatrum mundi* jako topos objawił się chyba najwyraźniej w całej epoce odrodzenia, sam Szekspir natomiast niewątpliwie najmocniej z dotychczas omówionych twórców przyczynił się do popularności motywu i jego żywej obecności w epokach późniejszych. W *Jak wam się podoba* znajdujemy szczegółowy opis etapów życia ludzkiego, a wszystko dzieje się pod osłoną nocy, w nierealnym Lesie Ardeńskim:

KSIĄŻE:

Widzisz? Nie tylko nas nieszczęście trapi:
Rozległy teatr tego, co istnieje, zna widowiska smutniejsze niż dramaty,
W którym my gramy.

JAKUB:

Cały świat to scena,
A ludzie na nim to tylko aktorzy.
Każdy z nich wchodzi na scenę i znika,
A kiedy na niej jest, gra różne role
W siedmioaktowym dramacie żywota.
Najpierw niemowlę śliniące się z wrzaskiem
W ramionach niańki. Potem uczeń z torbą
Na książki, z buzią jak wypucowane
Poranne niebo, wlokący się z jękiem
Do nielubianej szkoły. W trzecim akcie –
Kochanek, który żarem westchnienia bucha
Jak piec i składa smętne serenady
O brwiach bogdanki. Jeszcze później żołnierz,
Z gębą klątw dziwnych pełną i z wąsami
Nastroszonymi w szpic jak u pantery,
Skory do bitki, z drażliwym honorem,
Goniący za mydlaną bańką sławy
Prosto w armatnią gardziel. Potem sędzie,
Brzuchem tuczonym kapłonami, które
Znoszą mu w darze podsądni, z surowym
Okiem i brodą pod sznurek przyciętą,
Sypiąc cytaty i przykłady z życia,
Gra swoją rolę. Po niej – rola szósta:
Chudy, osłabły starowina w kapciach,
Z okularami, sakiewką przy boku,
Łydkami, z których zwisają zbyt luźne
Pończochy, zachowane z lat młodości,
I z głosem, który – dawniej męski, gruby –
Piszczy znów cienko jak dziecięcy dyszkant.
I wreszcie akt ostatni, który kończy
Dziwną i pełną zdarzeń akcję sztuki:
Nowe dzieciństwo, gdy traci się pamięć
Zęby, smak, włosy, wzrok – i w końcu wszystko³¹.

Tragedia Hamleta natomiast rozgrywa się w świecie, który jest teatrem. Jak pisze Jan Kott³², o działaniach postaci tego dramatu rozstrzyga scenariusz, ale dla motywów postępowania i bogactwa postaci tak łatwego, teatralnego wytłumaczenia już nie znajdziemy. W przypadku *Hamleta* role zawsze rozdaje współczesność („każda współczesność”), a sam dramat, przez fakt, że jest przykładem swoistego „teatru w teatrze”, może być skondensowaną księgą aktorstwa.

Makbet nie chce zabijać. Pierwsze morderstwo podyktowane jest strachem przed własną słabością i chęcią udowodnienia sobie własnego, dziwnie pojmanego męstwa („Mężczyzna, który nigdy nie zabił, jest prawiczkim”³³), kolejne są tylko tegoż potwierdzeniem, skutkiem. Machina, raz wpuszczona w ruch, tak łatwo się nie zatrzyma, a kolejne zbrodnie nie są już dla niego problemem. Świat Makbeta to świat nocy, a „morderstwo narzuca się jako los, mus i wewnętrzna konieczność”. W tym świecie

istnieje tylko jedno marzenie: marzenie o morderstwie, które przerwie ciąg morderstw, które będzie wyjściem z koszmaru i wyzwolenia³⁴.

Świat Makbeta to świat mroku, który pogłębia się jeszcze bardziej przez negację i – ostatecznie – makabryczne wynaturzenie codzienności. Chcąc zakończyć koszmar zabijania, Makbet – zabija; długo nie chce „przyjąć rzeczywistości i nieodwołalności koszmaru”, nie może „pogodzić się z własną rolą”, którą odczuwał „jako cudzą”³⁵. Jednakże innej roli mu nie dano:

W ostep mnie wzięli; nie mogę uciekać,
Jak niedźwiedz muszę psiarni stawić czoło³⁶.

Makbet nie widzi wyjścia z absurdalnej sytuacji zbrodni; wyjścia tego zresztą nie ma. Na chwilę przed dokonaniem żywota pojmuje, że jego decyzje nie znaczą nic w świecie, w którym nie ma alternatywy:

Zgaśnij, wątłe światło!
Życie jest tylko przechodnim półcieniem,
Nędznym aktorem, który swoją rolę
Przez parę godzin wygrawszy na scenie
W nicość przepada – powieścią idioty,
Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą³⁷.

Nie wiemy, czy kiedykolwiek się spotkali, pewne jest natomiast, że sir Ralegh chodził tymi samymi ulicami, co Szekspir. Walter Ralegh to jedna z ciekawszych postaci okresu elżbietańskiego. Kilka lat starszy od Szekspira, awanturnik, konkwistador i poeta, ulubieniec Elżbiety, który – jak chce legenda – „rozpostarł

³² J. Kott, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 79.

³³ A. Malraux, *Dola człowieka*, cyt. za: J. Kott, *op. cit.*, s. 99.

³⁴ *Ibidem*, s. 98.

³⁵ *Ibidem*, s. 104.

³⁶ W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1980, s. 972.

³⁷ *Ibidem*, s. 970.

plaszcz u stóp królowej, aby ta mogła przejść błotnistą kałużę³⁸. Podobno przyczynił się do sprowadzenia na kontynent europejski tytoniu i ziemniaków, rzekomo miał także swój udział w spisku przeciw królowi Jakubowi. Kilkanaście lat przebywał zamknięty w Tower, gdzie napisał m.in. swoją nieukończoną *Historię świata*. Dla nas jednak najistotniejszy jest Raleigh-poeta. Utwór *Czymże jest nasze życie* nie należy – przyznajmy – do zanadto odkrywczych czy oryginalnych. Wydaje się jednak, że warto ów tekst odnotować choćby z tego powodu, iż niewykluczone, że sam Szekspir zetknął się z tym utworem:

Czymże jest nasze życie? Sceną namiętności;
Muzyką w intermediach są nasze radości;
W matczynym łonie skryci niczym w garderobie,
Na tę krótką komedię strój sprawiamy sobie;
Niebo – to widz rozumny i baczny nad nami,
Który notuje, kto z nas lichą grą się splami;
Grób zaś, co nas ukrywa przed ciekawskim Słońcem,
Jak spuszczone kurtyna jest spektaklu końcem.
Tak to, grając, zdążamy do ostatniej mety
I tylko umieramy na serio, niestety³⁹.

Nim przejdziemy do topiki teatralnej, w wielu odśłonach ukazanej bardzo starannie przez Calderona, należy wspomnieć inne hiszpańskie dzieło z tego okresu, a mianowicie *Don Kichota* Cervantesa. Powieść to powszechnie znana, a postać niepoprawnego marzyciela jest jedną ze słynniejszych w całym literackim dorobku stuleci.

Don Kichot tłumaczy swojemu giermkowi podobieństwo między sztuką (*sic!*) życia a sceną teatralną. Gdy spektakl się kończy i aktorzy zdejmują swoje kostiumy, widać, że wszyscy są sobie równi i tak też jest z człowiekiem po śmierci.

Przednie porównanie – rzekł Sanczo – choć nie takie nowe, bo słyszałem je nie raz i nie dwa⁴⁰.

W ten charakterystyczny dla siebie sposób Cervantes zdaje się drwić z popularnego literackiego motywu, niemniej to właśnie on, jak pisze Curtius⁴¹, jest pierwszym, dzięki któremu Hiszpania wpisała się w bogatą europejską tradycję metafory teatralnej.

Calderon – metafora w pigułce

Pedro Calderon de la Barca odznaczał się niebywałą intuicją w kwestii metaforyki teatralnej. Wraz z nim wchodzimy w rejony właściwe XX stuleciu i – chociaż

³⁸ Cyt. za: S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Warszawa 1982, s. 35.

³⁹ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁰ M. de Cervantes, *Don Kichote z Manczy*, przeł. A. i Z. Czerny, Warszawa 1983, t. II, s. 77.

⁴¹ E.R. Curtius, *op. cit.*, s. 150.

nadal tkwimy w wieku XVII – to niektóre, przez Calderona ukształtowane pojęcia z pewnością zainspirowały twórców psychologii i socjologii.

Calderon mówi przede wszystkim o roli. Rola jest misją, powołaniem przeznaczonym nam przez Boga. Człowiek jednak nie zawsze chce zgodzić się z tym, że istnienie jest synonimem bycia w roli, a więc nierzadko buntuje się, tym bardziej, że role rozdzielane są według z góry ustalonego schematu, natomiast wiemy, że pisząca scenariusze Fortuna jako mistrzyni sceny – nie sprawdza się. W dodatku w teatrze Calderona wchodzi się w rolę bez próby, bez znajomości tekstu i czasu trwania sztuki, czyli bez wiedzy elementarnej. Aktor, ogołcony, stoi na scenie „teatru ubogiego” i może zaproponować widzom tylko swoją osobę. Żadnych namiastek, żadnych ekwiwalentów – tylko aktor i widz. Konfrontacja w najczystszej postaci. Najpewniej dlatego aktor mający odegrać rolę Wieśniaka krzyczy i protestuje:

Próba być musi! Nawet starą sztukę,
Zgraną do szczętu przez granie zbyt długie,
Też trzeba ćwiczyć od czasu do czasu,
By się nie mylić, więc jeśli od razu
Nową grać mamy – całkiem pewna kłapa!⁴²

Jak podaje Beata Baczyńska⁴³, w XVII wieku określenie „autor komedii” odnosiło się nie tyle do dramaturga, ile do antreprenera. W geście pocieszenia Autor-Bóg łagodnie strofuje swoją trupeę, przypominając, że w tym teatrze to nie próby są najważniejsze:

Lepiej się o to nie martwiec na zapas.
Co do mnie, sądzę, że z pomocą nieba
Wszystko się uda od razu, jak trzeba.
Macie się tylko narodzić i umrzeć⁴⁴.

Aktorzy jednak, przyzwyczajeni do zgoła odmiennych przygotowań przedpremierowych, nie dają za wygraną i dopytują się dalej:

Dobrze, a jednak – skąd mamy to umieć?
Wejść i wyjść kiedy? Ile być na świecie?⁴⁵

Odpowiedź Stwórcy-Autora zadowolająca nie jest. Oto bowiem okazuje się, że istotę roli trzeba uchwycić od razu; schemat tekstu sztuki wpisany jest w naszą rolę odgórnie, a dzięki swoim zdolnościom sami musimy go rozwinąć. Próby i powtórki w umowie przewidziane nie są, a każda luka w pamięci będzie

⁴² P. Calderon de la Barca, *Wielki teatr świata*, [w:] *Autos sacramentales*, wybrał, przeł. i oprac. L. Biały, Wrocław 1997, s. 18 (w. 284–288).

⁴³ B. Baczyńska, *Świat, teatr, życie i sen w dramacie Calderona „Życie snem”*, [w:] *Wielki teatr świata. Wykłady otwarte na scenie przy Wierzbowej*, Warszawa 2003, s. 80–81.

⁴⁴ *Ibidem*, w. 289–292.

⁴⁵ *Ibidem*, w. 293–294.

skwapliwie odnotowana. Jak przebiegają same przygotowania do sztuki? Otóż wszystko odbywa się za zamkniętymi drzwiami Nieba. Fortuna wyposaża aktora w niezbędne do roli rekwizyty, tj. przede wszystkim w kostium. Jakość kostiumu jest przypadkowa, reklamacje uwzględniane nie są. Po właściwym przebiegu roli (nieodmiennie przeznaczają się na to jeden akt Sztuki), następuje swoisty akt ogłoszenia i taniec śmierci. Aktorzy, pozbawieni kostiumów, stają w obliczu prawdy przed sobą i Autorem, przeczuwając, że ta dotychczasowa rola była tylko przygotowaniem do czegoś autentycznego, co ma dopiero nastąpić.

W barokowej Hiszpanii teatr powszechnie szanowano. Na przełomie lat 1630/31 powstało nawet specjalne stowarzyszenie zabezpieczające materialnie aktorów i strzegące ich praw. Bractwo Najświętszej Panny de la Novena stało ponadto na straży moralności, odpowiadając poniekąd za zbawienie współbraci, o czym interesująco pisze wspomniana już Beata Baczyńska⁴⁶. Teatr był ważnym czynnikiem propagandowym w kraju prężnie rozwijającej się kontrreformacji; uroczystości Bożego Ciała stanowiły apogeum sezonu teatralnego, przygotowania do pokazów rozpoczynały się z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem, a sam Calderon doskonale wpisywał się w teatralizowany aspekt swojej codzienności⁴⁷. W swoim testamencie zaznaczył, w jaki sposób można mu się po raz ostatni na sposób ziemski przysłużyć. Prosił mianowicie, by ciało jego, niesione podczas procesji w otwartej trumnie, wystawiono na widok publiczny tak, by pokazać marność jego doczesnej powłoki wobec *desengaño* – ostatecznego poznania wartości życia, jakie przynosi śmierć⁴⁸.

W kolejnym dramacie, słynnym *La vida es sueño*, Calderon potwierdza swoje poglądy filozoficzne, umieszczając człowieka w świecie ni to snu, ni to jawy, gdzie każdy śni o czymś, co nie jest mu przypisane i chce być kimś innym, niż jest w rzeczywistości. Po raz kolejny Calderon zdaje się mówić, że w życiu realna jest tylko śmierć; cała reszta – zaszczyty, bogactwo, władza – należy do „niestałego teatru świata”, jest

Szaleństwem [...] Iluzji tłem, snem cieniów, nicości dnem⁴⁹.

Sztuka jednak przede wszystkim chce być parabolą ludzkiego losu. W epoce dysput o predestynacji i wolnej woli wpisuje się Calderon w nurt kontrreformacyjny i jest zwolennikiem (jednak) wolnej woli⁵⁰.

Życie jest teatrem, ale człowiek-aktor obdarzony został przez Boga kilkoma darami, które umożliwiają mu życie świadome i wartościowe. Dar wolnej woli i rozumu określa człowieka i stanowi o jego człowieczeństwie, pewnie dlatego

⁴⁶ B. Baczyńska, *op. cit.*, s. 81–82.

⁴⁷ Por. *ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 82.

⁴⁹ P. Calderon de la Barca, *Życie snem*, przeł. E. Boyé, wstęp i komentarz M. Strzałkowska, Wrocław 1956, akt II, w. 927 i n.

⁵⁰ Por. B. Baczyńska, *op. cit.*, s. 84–85.

Segismundo, choć początkowo nie potrafi odnaleźć się w komedii wykreowanej przez jego własnego ojca, stopniowo oswaja się z nieprzewidywalnością życia – o ile w pierwszym „śnie” nakłada maskę tyrana, o tyle w drugim, siłą własnej woli, potrafi zachować się dobrze, choć nie na miarę królewskiego potomka. Żeby to wszystko nieco uporządkować, raz jeszcze oddajmy głos Beacie Baczyńskiej:

dramat *Życie snem* wyrósł na gruncie chrześcijańskiej refleksji neoostoickiej; historia Segismunda stanowi ilustrację cnoty roztropności (*prudencia*), która jest najwyższą gwarancją stabilności życia społecznego [...] jest traktatem o byciu człowiekiem oraz o wypełnianiu cywilnych obowiązków – konkretnych ról w teatrze świata – jakie wyznacza czas i miejsce urodzenia – i z których w chwili śmierci [...] zostanie on rozliczony⁵¹.

W stronę nowoczesności

Oświecenie przynosi racjonalizację toposu. Teatr po części przejmuje funkcję szkoły – ma uczyć i kształtować charakter, poprawiać obyczaje i formować obywateli. Wokół króla polskiego gromadzi się stronnictwo proponujące utworzenie teatru edukacyjnego, a sam król z ochotą na to przystaje. Oświecenie, uznające za najwyższą wartość wiedzę, nie było zatem dobrym gruntem dla rozwoju toposu *theatrum mundi*, toposu – jakby nie patrzeć – ograniczającego możliwości poznania człowieka, czy wręcz mającego w swej ontologii zakaz takiego poznania.

Oświecenie to wiek filozofów, zwłaszcza zaś najbardziej nas interesujących – Johna Locke’a oraz Jeana Jacques’a Rousseau. Locke, żyjący na przełomie wieków, tworzy zasadniczą dla osiemnastego stulecia orientację filozoficzną, czyniąc umysł ludzki przedmiotem swej refleksji. W *Rozważaniach dotyczących rozumu ludzkiego* odcina się od kartezjańskiej koncepcji „idei wrodzonych” (zakładającej, że ludzkie poznanie możliwe jest wskutek indywidualnego charakteru i cech, jakie w chwili narodzin przynosi ze sobą człowiek) twierdząc, że umysł ludzki w chwili narodzin prezentuje się jako „niezapisana tablica” (*tabula rasa*). Równoznaczne jest to z tym – konstatował Locke – że wszelka wiedza pochodzi z doświadczenia nabytego w ciągu życia, doświadczenia zewnętrznego i zmysłowego, jak również z doświadczenia wewnętrznego każdego człowieka, które zbudowane jest z osobistych refleksji.

Założenie, że człowiek rodzi się jako czysta, nieskalana forma, wprowadza nas coraz bardziej w rejony bliskie XX-wiecznym naukom o człowieku – socjologii czy psychologii. Takie myślenie zupełnie uniemożliwia nam „teatralne” podejście do rozważań na temat natury człowieka. Może nie tyle „uniemożliwia”, ile zmienia zasadniczo jego optykę. Oto bowiem po raz pierwszy w historii pojawia się pogląd, który tak wyraźnie usamodzielnia człowieka, oddając mu decyzję dotyczącą jego własnego życia – jego treść, jego kształt nie są zapisane w gwiazdach,

⁵¹ *Ibidem*, s. 92.

nie stanowi ono pola rozgrywki bogów, Fortuna zdaje się także zmieniać obiekt swoich zainteresowań. Wraz z Lockiem otwiera się nowy rozdział w historii.

Pół wieku później Rousseau mówi jednak: człowiek jest z natury dobry. Dlatego nie potrzebuje żadnych widowisk, nie potrzebuje wielu twarzy na określenie siebie. Nie potrzebuje maski. Nie potrzebuje teatru. Teatr bowiem jest w swej istocie czymś złym. Wiadomo ponadto, że aktor nie może być dobrym człowiekiem – nie jest autentyczny i to go dyskredytuje w oczach filozofa.

Impulsem do napisania *Listu do d'Alemberta o widowiskach* było opublikowanie przez tegoż d'Alemberta krytyki zakazu widowisk teatralnych, obowiązującego wówczas w Genewie. Artykuł ukazał się w *Encyklopedii*, zatem oddziaływanie mógł mieć niemałe. Rousseau, oświecony ideą życia zgodnego z naturą, nie może zgodzić się na widowisko w jakiegokolwiek postaci; wychodzi z założenia, że etyka i cnota bronią się same i nie potrzebują oręża w postaci metafory, a już na pewno – nie potrzebują „teatru, którego scena jest sceną upadku rozumu”⁵².

Rousseau jest w tej krytyce trochę obłudny. Z jednej strony krytykuje świat teatru, przypisując mu wszelkie zło tego świata, z drugiej zaś – mówi o „republikańskich spektaklach współuczestnictwa”, które jednakże spektaklami nie są, bowiem w swej istocie są – „formułą liturgii obywatelskiej”⁵³. Liturgia stwarza nową przestrzeń; rozdziela sferę *sacrum* od *profanum*. Rousseau co prawda mówi o święcie, ale jest to święto nierealne, bo nieskażone zabawą. Jego święto jest nudne i raczej zniechęcające; przepełnione obywatelskim obowiązkiem oraz „świętością” sceny publicznej:

W czasie republikańskiego święta dokonywać ma się finalna confirmacja obywatelskiej tożsamości. Dzięki ekstatycznym praktykom radości wszyscy mają wkraczać do świata spełnionych oczekiwań, karmiąc się wzajemnie życzliwością i przywiązaniem [...] ⁵⁴.

Jest więc scena, jest więc – tak krytykowany – aktor, jest publiczność. Wszystko to stanowi – nie inaczej – teatr, ale Rousseau nie powie tego głośno, gdyż uświęcenie spektaklu obywatelskiego wynosi teatr ponad doczesność zwyczajnego widowiska.

Więc to nie teatr. To święto. Żeby w nim uczestniczyć, człowiek musi pozbyć się masek, przyoblec w jedyną, właściwą mu twarz i wejść w rolę samego siebie. I to właśnie tu, na publicznej scenie Republiki, odbywa się akt przemiany, w którym rodzi się człowiek autentyczny, człowiek-republikanin. Zbrodnią byłoby więc postawienie obywatelskiego spektaklu publicznego w jednym szeregu ze zwykłym ulicznym widowiskiem. Propozycja Rousseau to „widowisko” zastępujące liturgię, bo samo liturgią będące.

⁵² S. Filipowicz, *Twarz i maska*, Kraków 1998, s. 46.

⁵³ *Ibidem*, s. 50.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 51.

W takim myśleniu dostrzega się z łatwością niespójność wywodu i nie ma w tym nic dziwnego, biorąc pod uwagę chorobę Jeana Jacques'a. Mówiono, że był dotknięty melancholią, a jego obłęd do dziś stanowi przedmiot badań psychiatrów. Bardziej niż innym dane mu było odczuwać własną nieautentyczność, począwszy od procesu mówienia, na śmierci – bez wątpienia prawdziwej – kończąc. Jako bezwzględny czciciel natury, potępia, rzecz jasna, kulturę, twierdząc, „że wszystko w kulturze jest obłędem, chociaż nikogo poza nim to nie razi”⁵⁵.

Emile Durkheim, widząc w nim pierwszego, który dostrzegł – nie tylko pozytywne – skutki obecności kultury, nazywa Rousseau „prekursorem socjologii”⁵⁶. Człowiek tak głęboko odczuwający dwoistość natury ludzkiej, w sobie noszący doświadczenie pragnienia bliskości i poczucia wspólnoty, a zarazem mający indywidualną świadomość niemożności identyfikacji własnej osoby – człowiek taki być może na powyższe miano zasługuje.

Bez Jeana Jacques'a Rousseau z pewnością nie byłoby Artauda, bo, jak pisze Kolankiewicz, ten doskonale mieści się w „paradygmacie russoistycznym”⁵⁷. A kto, jeśli nie Artaud właśnie, wyznaczyłby kierunek Peterowi Brookowi?!

⁵⁵ L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Gdańsk 2001, s. 108.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 110.

⁵⁷ *Ibidem*.