

MYŚL TEATRALNA IRENY SŁAWIŃSKIEJ

Filozofia teatru zaprezentowana na kartach tej książki miała pierwotnie postać wykładu dla doktorantów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego oraz Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, wygłoszonego na UMCS w roku 1993. Czytelnik znajduje tutaj rzetelne ujęcie filozoficznej refleksji nad teatrem w przemyślanym wyborze, z zachowaniem należytej wagi omawianych zjawisk. Całą tę obiektywność zawdzięczamy intelektualnemu doświadczeniu Ireny Sławińskiej, jej wieloletniemu (ogarniającemu cały niemal wiek XX) obcowaniu z tradycją europejską. Dlatego książka prócz wiedzy przekazuje także swoiste świadectwo Uczzonej, bliskiego obserwatora rozkwitu i przemian myśli, która stała się materiałem wykładu dla doktorantów.

Nie sposób pominąć pytania, czym dla profesor Ireny Sławińskiej jest filozofia, czym jest filozofia teatru? Jej związek z filozofią był bliski i merytoryczny. Uczona obcowała z nią niejako na co dzień, zważywszy na intelektualny, a przecież i bezpośredni kontakt z przedstawicielami tzw. szkoły lubelskiej oraz egzystencjalnego tomizmu. Potwierdza to jej znamienny aprobujący gest wobec tomu *Ja – człowiek* M. A. Krąpca, gdy na *Konwersatorium z semiotyki i antropologii teatru* w roku akademickim 1987/1988 wykazywała przydatność myśli filozoficznej w badaniach teatralnych. Chodziło rzecz jasna o jej rolę interpretacyjną, poznawczą. Teatr wszakże jest nie tylko przedmiotem filozoficznego dyskursu, ale nade wszystko sam takim dyskursem się staje. Zajmuje

swoje miejsce w kręgu filozoficznego myślenia, jest filozoficzny w swej naturze, niesie prawdy, wydobywa ciągle żywe problemy. W publikowanych tu wykładach Autorka rozważa ową filozofię w dramacie, teatrze, w deklaracjach i manifestach artystów na równi z profesjonalną filozofią, tą głównie, która upodabnia się w swoim przesłaniu do teatru, mówi językiem zdolnym do interpretacji i potwierdzenia jego idei. Stąd odniesienia do filozofii spotkania, filozofii dialogu, myśli egzystencjalnej czy personalistycznej.

Profesor Irena Sławińska, podobnie jak przywołany przez nią niegdyś Emerich Coreth¹, skupia uwagę na pytaniach. Pytania dotyczące fundamentalnych i ostatecznych spraw pozostają zawsze otwarte, wyrastają nieustannie ponad odpowiedzi, prowokują dalszą refleksję. Miejscem ich wyjątkowego skupienia jest tragedia. Nic dziwnego, że Irena Sławińska konsekwentnie i z rozmysłem rozpoczyna swoją filozofię teatru właśnie od surowego przesłania tragedii zarówno towarzyszącej początkom dramatu, jak i czasom dzisiejszym – skoro cień tamtej tragedii dociera do współczesności w postaci teatru absurdu, tragedii współczesnej, infratragedii, której autorka poświęciła tak wiele uwagi. Tragedia czerpie swą żywotność z nieprzemijającej aktualności filozoficznych „pytań pierwszych”, w niej właśnie zawartych, a ich znaczenie wzmagają się u końca wieku XX, w dobie antropologicznego kryzysu.

„Tragedia dotyka przecież – oświadcza Uczona – takich właśnie, najbardziej zasadniczych pytań: kim jest człowiek, jaka jest jego sytuacja w kosmosie, wobec innych, wobec Boga, jakie ograniczenia, których nie może przeskoczyć, a nieraz próbuje jednak przekroczyć. Te pytania o sytuację egzystencjalną człowieka podejmuje bardzo często teatr współczesny, zwłaszcza tak zwany teatr absurdu (jesteśmy przecież z tym terminem obeznani i do tego przywykliśmy), bo i tragedia i teatr absurdu stawiają podobne, analogiczne pytania, z tym

¹ Emerich Coreth, *Czym jest antropologia filozoficzna*, „Studia Filozoficzne” 1983, nr 4.

tylko, że teatr absurdu na pytania te nie udziela odpowiedzi, natomiast tragedia próbuje taką odpowiedź przekazać, czy takie odpowiedzi, bo może liczba mnoga byłaby tu właściwszą formą².

Nic dziwnego, że głębia i uniwersalność problemów tragedii, rozważanej na początku cyklu, otwiera drogę ku innym filozoficznym wątkom i ideom pojawiającym się w kolejnych wykładach. W pierwszym rzędzie dotyczy to już samej filozofii tragedii. Autorka przypomina stanowisko Arystotelesa i Hume'a, a z mnogości współczesnych przemyśleń nad tragedią zatrzymuje się na poglądach znaczących, przynoszących skuteczne wsparcie w pojmowaniu teatru, jest tu myśl M. Schelera, H. Gouhiera, P. Ricoeura i in. Dalej rozważa wszelkie aspekty dramaturgii absurdu, w której drzwi nadziei nie są nigdy ostatecznie zamknięte. Próbuje nas o tym powiadomić Martin Esslin, znawca idei S. Becketta. Nawiązując do jego rozważań, Autorka objawia historyczne, kulturowe, jak i artystyczne podłoże, charakteryzuje prekursorów zjawiska – między innymi porusza zagadnienie ironii tragicznej. Finalnym efektem zachodzących przemian staje się tragiczna farsa, gdzie bezsłota języka i manipulacje dramatyczną formą przewrotnie przywodzą na myśl metafizyczne aspiracje europejskiego dramatu. A skoro tak kształtowały się dążności dramaturgii absurdu, to jej pierwszym faktycznym przedstawicielem – co z naciskiem podkreśla Uczona – był Witkacy.

Tragedia, jak i rozważana w wykładach filozofia teatru przynależą do ogromnego kontekstu, jakim jest europejska tradycja, z której wyrastają i w niej są interpretowane. Warto tę oczywistość przypomnieć, gdyż w dorobku Ireny Sławińskiej są liczne teksty, które sens owej tradycji pozwalają zgłębiać, ujawniają pryncypia, obecność Transcendencji, zapewniają wgląd w najcenniejsze świadectwa ducha. Rolę taką pełnią między innymi studia zebrane w tomie *Moja gorzka*

² Wykład I z dnia 24 lutego 1993 r.

europańska ojczyzna³. Uczona mówi tam o Racine, S. Weil, Claudelu, Eliocie, Chestertonie i jeszcze innych. To jej najbliżsi. Obcowanie z ich twórczością manifestuje słowami: „zaangażowanie”, „fascynacja”, „zauroczenie”, „miłość” ... – i najpełniej się z nimi identyfikuje.

Z kolei potrzebę odwołania do początków i klasycznych źródeł kultury wypełnia Irena Sławińska, przenosząc na grunt polski ważne i pożyteczne dzieło Jacqueline de Romilly *Tragedia grecka*. Dokonanie znawczynie starożytnej Grecji, członkini Akademii Francuskiej, ze względu na użyte kategorie interpretacyjne, pozostaje w symbiozie z filozofią współczesną, zwłaszcza myślą egzystencjalistyczną. Przypomnieć warto także inne dzieło tejże autorki, noszące tytuł *Pourquoi la Grece?*, które pokazuje wyjątkowo wnikliwie źródła Europy, wskazuje rolę demokratycznej debaty, jej wpływ na sposób myślenia w tragedii, jak i w ówczesnej filozofii systematycznej. Profesor Sławińska przywiązywała wagę do tego dzieła, bliskiego jej intelektualnej postawie. Przystąpiła do przekładu tekstu, byłam przy tym obecna. Zamiaru nie doprowadziła do końca, ale istotne treści tej ważnej pracy wzbogaciły warsztat teatrologiczny jej najbliższych współpracowników.

Powróćmy jednak do obecnej książki. Zbyteczne jest oczywiście referowanie poszczególnych zagadnień, warto jednak naświetlić przyjętą przez Panią Profesor filozofię teatru. Najwięcej uwagi poświęca autorom, którzy głębię filozoficznej myśli łączą z refleksją nad teatrem i jego zdolnością dociekania prawdy o człowieku. Obydwa warunki spełnia G. Marcel, filozof głównego nurtu europejskiej myśli, a zarazem „człowiek teatru”. Tu również wiele zależy od języka: literacki dyskurs metafizycznego dziennika czy przenikliwa mowa teatru umożliwiają należytą filozoficzną diagnozę ludzkiej kondycji. Irena Sławińska stara się nam uzmysłowić wagę dorobku tego filozofa, darzy go zaufaniem, jak się wydaje, największym. Jest niewątpliwie bliski jej własnej filozoficznej postawie zarówno

³ Wybór studiów, oprac. Olimpia Sieradzka, IW Pax, Warszawa 1988.

w refleksji nad życiem, jak i w dociekaniu wartości sztuki teatru. Autorka skupia się na rozważaniu kolejnych kategorii filozoficznych: nadziei, bycia, drogi, spotkania, tajemnicy. Wskazuje kluczową rolę sytuacji metafizycznej, kategorii niezbędnej w interpretacji teatralnego dzieła. Lektura metafizyczna wymaga uznania wolności człowieka, której gwarantem jest osobowa Transcendencja. Tak jest u Marcela, tak jest też u H. Gouhiera, który obecność Transcendencji czyni warunkiem zaistnienia tragedii. Zresztą inne gatunki tradycji teatralnej również wymagają tego warunku (m.in. misterium czy moralitet). Jak widać, spośród licznych filozofów i myślicieli współczesnych Profesor Sławińska dla szerszej prezentacji wybiera tych, którzy konsekwentnie kierowali swą myśl w stronę teatru, co niekiedy wręcz przesądzało o wadze i skuteczności ich naukowego dyskursu.

Taki charakter mają prace H. U. von Balthasara, filozofów dialogu czy J. Tischnera – wszystkie z uwagą komentowane w kolejnych wykładach Uczonej. Autorka ceni ich ofertę metodologiczną – kategoryzacje, dystynkcje, odkrywczycie uściślenia, które pogłębiają pojmowanie duchowej strony człowieka i stwarzają możliwość odpowiedzialnej lektury teatru. Taką rolę pełni dramatyczność w teologicznym ujęciu H. U. von Balthasara, rozważana w kontekście współpracy, posłannictwa, daru i wypełnienia powołania.

Cenne instrumentarium, skwapliwie rozpoznawane w toku wykładów, zawiera propozycja J. Tischnera. Wszelkie kategorie z zakresu filozofii dramatu zostały tu osadzone w materiale literackim i należycie zinterpretowane. Pani Profesor z upodobaniem odnosi się do tych Tischnerowskich egzemplifikacji – jak zauważa – „sugestywnych” i „przekonujących”, czego zresztą nie omieszka uzasadnić: „podkreślam takie elementy – mówi – dla ukazania, że cała ta filozofia dialogu przystaje do głębokiej lektury dzieła dramatycznego i zjawisk teatralnych. Nie jest to jakaś oderwana spekulacja filozoficzna, ale instrumentarium dla nas do odczytania arcydzieł literatury światowej, jak powieści Dostojewskiego czy tragedie

Szekspira, na głębokim podłożu moralnym”⁴. Warto wspomnieć o przykładach dodanych przez Autorkę, dotyczących bądź sytuacji życiowych, bądź okoliczności, zachodzących w sztukach teatralnych. Sugestywnie i z rozległą znajomością rzeczy objaśnia podłoże myśli Tischnerowskiej – mowa tu o przedstawicielach filozofii dialogu i spotkania, począwszy od M. Bubera, prekursora nowego pojmowania tych zjawisk, aż po dialogiczne kategorie F. Rosenzweiga i E. Levinasa. W tym wszystkim warto zwrócić uwagę na sposób wykorzystania kategorii filozoficznych w analizie dzieła, same bowiem pojęcia, szczególnie Tischnerowskiej *Filozofii dramatu*, są na ogół dostatecznie znane.

Profesor Sławińska w wykładach o filozofii teatru prowadzi nas również ku refleksji semiologicznej. Powiązanie tej refleksji z dociekaniem najwyższych prawd i wartości w dziele nie może dziwić, skoro teatr jest obiektem semiologicznym, wyposażonym w zdolność kreowania wizji świata i właściwej jej filozofii. Wyrazem zainteresowania tą problematyką był pamiętny artykuł o dokonaniach Koła Praskiego, *Semiologia teatru. In statu nascendi: Praga 1931-1941*⁵. O randze artykułu i jego inicjalnej roli w europejskiej adaptacji dokonań Koła zaświadcza Tadeusz Kowzan⁶.

Właśnie jemu Profesor Sławińska poświęciła odrębny wykład. Na omówieniu kluczowych elementów koncepcji tego wybitnego teoretyka kończy zresztą prezentację bliskich jej luminarzy europejskiej myśli. Ostatnie spotkanie z doktorantami poświęciła własnej koncepcji antropologii teatru, w której nie rozmija się przecież z tezami semiologii. Skoro filozofia, sięgając w sferę „żywego” teatru nie może obyć się bez se-

⁴ Wykład XI z dnia 12 maja 1993 r.

⁵ Artykuł wydany najpierw po francusku w „Rocznikach Humanistycznych” w roku 1977, w polskiej wersji językowej pojawił się we *Współczesnej refleksji o teatrze. Ku antropologii teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

⁶ Zob. *Świat jako spektakl*. Irenie Sławińskiej na dziewięćdziesiąte urodziny, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003 s. 181-183.

miologii, tym bardziej takiego ugruntowania potrzebuje antropologia teatru. Człowiek objawia się w teatrze poprzez znaki, a zarazem specyficzne kategorie: słowa i gestu, przestrzeni i czasu. Na ostatnich stronach niniejszej książki musiała zostać przypomniana zależność między zgłębianiem prawdy człowieka a możliwościami sztuki teatru od jej zarania, osobliwe „sprzężenie, którego – jak zaznacza Autorka – nie można rozerwać”. Zwrot ku antropologii ujawnia się nie tylko w podsumowaniu wykładów, ale i na początku studium. Nie omieszkała więc Uczona uznać antropologii za kompozycyjną ramę swojego wywodu – od niej rozpoczyna, na niej też kończy ostatnie spotkanie z doktorantami, bo – jak zaznacza – antropologia to „punkt wyjścia, a zarazem punkt docelowy wszelkiej refleksji o teatrze”⁷. Pomimo takich deklaracji, nie prezentuje szerzej swoich teoretycznych koncepcji, co najwyżej odsyła do nich słuchaczy, a obecnie czytelników *Wykładów z filozofii teatru*. Wykład z założenia miał być nie tyle powtórzeniem, co dopełnieniem tematyki jej najistotniejszych książek i studiów. W znacznej mierze wyrasta jednak z wcześniejszych prac, to zaś obligeuje do przypomnienia i szerszego zaprezentowania antropologicznego dorobku Uczonej.

Antropologiczne ukierunkowanie praktyki badawczej profesor Ireny Sławińskiej sięga prac z lat 60. i wcześniejszych. Wyraźniejsze deklaracje terminologiczne i metodologiczne pojawiają się nieco później. Znamiennym sygnałem owego otwarcia ku problematyce antropologicznej był referat wygłoszony w 1974 roku na konferencji poświęconej metodologicznej problematyce literaturoznawstwa, opublikowany w tomie pokonferencyjnym pod tytułem *Odczytywanie dramatu*⁸, później przedrukowywany. Ów sposób podejścia do dzieła drama-

⁷ Wykład XIII z dnia 19 maja 1993 r.

⁸ *Odczytywanie dramatu*, w: *Metodologiczne problemy współczesnego literaturoznawstwa*, red. Henryk Markiewicz, Janusz Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976 s. 213-235.

tycznego, od którego dzieli nas dziś już blisko 40 lat był istotny dla późniejszej refleksji antropologicznej. Dokonywało się to równocześnie z zaniechaniem kanonów analizy strukturalnej na rzecz badań semiologicznych, prowadzonych pod hasłem pluralizmu i elastyczności w postępowaniu badawczym nad dziełem dramatycznym (ale i teatralnym). Była to decyzja sięgająca samego rdzenia praktyki badawczej w dziedzinie literatury i teatru. I choć postulat antropologii teatru nie został wówczas jeszcze wprost sformułowany, nowe standardy badania dramatu i teatru – pluralizm, elastyczność, dowartościowanie odbiorcy, a zwłaszcza szerokie otwarcie na współczesną myśl teoretyczną – dotyczyły przecież nie czego innego, jak wielorako pojmowanej i uprawianej wiedzy o człowieku.

To ukierunkowanie wyznacza charakter późniejszych prac I. Sławińskiej. Wysoką rangę osiągnęło studium *Współczesna refleksja o teatrze*, wydane w 1979 roku, zaopatrzone w znamienity podtytuł *Ku antropologii teatru*⁹, oraz jego wersje późniejsze – francuska z 1985 (*Le théâtre dans la pensée contemporaine*¹⁰), a następnie po zmodyfikowaniu i zaktualizowaniu, wersja polska, wydana pod tytułem *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*¹¹. Zagadnienie antropologii teatru znalazło się niebawem w wykładzie wygłoszonym na konferencji teatralnej w Hawanie, opublikowanym na miejscu w języku hiszpańskim *La antropologia del teatro*¹². Wreszcie „credo” własnej koncepcji sformułowała w referacie, wygłoszonym na konferencji poświęconej antropologii teatru w 1993 roku w Białymstoku i opublikowanym w książce *Teatr i antropologia*¹³. W tymże samym roku jego zmienioną wersję zamieszczono w periodyku Międzynarodowego

⁹ *Współczesna refleksja o teatrze*.

¹⁰ Rzecznica wydana w Louvain-la-Neuve w 1985 r.

¹¹ Warszawa 1990.

¹² Tłumaczenie: Maryre Roig Redolta, „La Gaceta de Cuba” 1990 enero [styczeń], s. 24-25.

¹³ Białystok 1996, s. 13-22.

Towarzystwa Historii Porównawczej Teatru Opery i Baletu¹⁴. Zamyśl antropologii teatru zaznaczył się też wyraźnie w jej dydaktyce uniwersyteckiej, był m. in. przedmiotem konwersatorium prowadzonego na KUL w latach 1987-1989.

Wróćmy do książki *Współczesna refleksja o teatrze*. Sens podtytułu – *Ku antropologii teatru* – Autorka uzasadnia zarówno w założeniach książki, jak i w części końcowej. Zwraca uwagę na wieloraką obecność człowieka w teatrze. W przesłaniu, w procesie tworzenia, odbioru, koncentruje się na bogactwie i zróżnicowaniu myśli antropologicznej.

Większość recenzentów książki z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w niewielkim stopniu odniosła się do tego ukierunkowania. Zazwyczaj widziano tu syntezę refleksji teatralnej, rozważano jej zasięg i sposób problematyzacji. Oczywiście, z perspektywy lat lepiej widać wagę owego pierwotnego zamyśłu. Doniosłość antropologiczna dotyczy całego niemal zaplecza naukowego. Kwalifikacja ta nie ominęła nawet prac o inspiracji formalnej, matematycznej, czy wspomnianej już semiologii.

Związek człowieka i teatru, rozważany na kolejnych stronach studium, został z tym większym naciskiem podkreślony w tezach końcowych, w których znajdziemy też próbę określenia antropologii teatru jako „odniesienia teatru do metafizycznej sytuacji i egzystencjalnej problematyki człowieka, jego słowa, gestu, przestrzeni, czasu”¹⁵.

W zamyśle Uczonej denotacja terminu wykraczała jednak znacznie poza aktualny wówczas stan badań nad teatrem, w stronę prac różnego typu antropologów czy filozofów – co jest widoczne szczególnie w późniejszych pracach z lat 90. Prowadzi to do konkluzji, że Pani Profesor nie tylko śledziła tendencje antropologiczne w badaniach teatralnych, lecz także sama znacząco poszerzała cały ów kontekst antropologicz-

¹⁴ I. Sławińska, *L'anthropologie du théâtre*, „Theatre. Opera. Ballet. Revue Européenne Bilingue” 1996, no. 2, s. 103-111.

¹⁵ *Teatr w myśli współczesnej*, s. 362.

ny. W istocie więc studia z lat 1979 i 1990 były nie tylko przeglądem światowej refleksji o teatrze, ale też omówieniem i interpretacją prac, które Autorka postanowiła włączyć w krąg myślenia teatralnego i które miały współtworzyć teoretyczne podłoże jej koncepcji.

Wybór tych prac był przemyślany, podyktowany potrzebami interpretacji dzieła teatralnego oraz teatru jako zjawiska kulturowego. Istotną rolę odgrywała tu refleksja filozoficzna, która sąsiadowała z antropologią o proveniencji naukowej, specjalistycznej. W swojej orientacji filozoficznej nawiązywała Irena Sławińska do filozofii klasycznej, maksymalistycznej, realistycznej i personalistycznej, wywiedzionej z tradycji chrześcijańskiej, z preferencją, jak to wcześniej zaznaczyłem, nurtu arystotelesowsko-tomistycznego.

W owej filozoficznej proklamacji zawarła Uczona swe najbardziej osobiste przekonania, zgodne też z jej intelektualną formacją. Przywołanie filozofii miało przede wszystkim zapewnić właściwe rozumienie człowieka, dostatecznie głębokie i tworzące fundament innych typów refleksji. Jednak miało też zapewnić pełne ujęcie istoty ludzkiej we wszystkich jej aspektach – ten postulat natury metodologicznej był tu nawet ważniejszy. Myśl filozoficzna winna objąć wymiar duchowy człowieka, z reguły nieobecny w problematyce nauk szczegółowych. Chodziło tu o wyeksponowanie tak zasadniczych cech człowieka, jak rozumność, wolność, niepowtarzalność, jedność duchowo-cieleśna czy predestynacja do afirmacji Absolutu. We *Współczesnej refleksji o teatrze* pojawia się wielu przedstawicieli współczesnej filozofii. Właśnie niektórzy z nich zostali obszerniej zaprezentowani w zawartych w tej książce wykładach. Jak widać, poznanie teatru uzależniała Uczona przede wszystkim od dokonań filozofów oraz znawców zagadnień szczegółowych – czyli przedstawicieli nauki i środowisk akademickich, dopiero w dalszej kolejności sięga po myśl teatrologiczną. Z upływem lat waga owych filozoficznych inspiratorów antropologii teatru wzrastała jeszcze bardziej.

Określenie antropologii teatru mianem koncepcji zakłada jej wewnętrzną koherencję. Czy i w jakim stopniu taka koherencja w refleksji profesor I. Sławińskiej istotnie zachodziła? Wielość i różnorodność nawiązań podsuwa raczej odpowiedź negatywną. Jednakże takie uproszczone sumaryczne potraktowanie wielorakich kontekstów nie jest uzasadnione. Intencją Uczzonej było zorganizowanie wszelkiej wiedzy wokół określonych zagadnień, dotyczących teatru, dzieła, interpretacji, wokół kluczowych problemów (słowa, gestu, przestrzeni, czasu, obecności-nieobecności, alienacji, dystansu, spotkania, komunikacji, sytuacji czy roli). Wyznaczało to wystarczającą rękojmię efektywności badań, właśnie na podstawie najszerzej zakreślonych naukowych inspiracji. Oczywiście miarą ich przydatności była respektowana przez Irenę Sławińską wizja człowieka i teatru.

Ceniła wszelkie prace, także te obfitujące w specjalistyczne dystynkcje, przesadnie rozbudowane terminologie, sama jednak nie podzielała tych aspiracji, obce jej były ambicje badaczy systematyków. W adaptacji licznych badań, studiów czy monografii posługiwała się kodem nieco uogólnionym, powszechnie zrozumiałym, a jednak precyzyjnie ujmującym osobliwości różnych teorii. Z reguły wyraźnie zaznaczała własne, osobiste stanowisko, eksponując sprawy doniosłe i pożyteczne dla nauki. Właśnie ów kod przyczyniał się do integracji myśli filozoficznej i naukowej, metod „rozumiejących” i wyraźnie „scjentyficznych”. W chwili włączania ich w zakres antropologii teatru traciły swoje macierzyste, systemowe uwarunkowania i zyskiwały nowe. Profesor dostrzegała w nich rozliczne możliwości świeżych, odkrywczych problematyzacji. W każdej ogłoszonej idei dostrzegała możliwość wzbogacenia antropologicznego warsztatu, udoskonalenia instrumentarium. Jej starania zmierzały oczywiście w stronę praktyki badawczej, a nie globalnych teorii. Typowy schemat: przedmiot – teoria – metoda został w ramach Jej koncepcji odwrócony: metody odnosiły się wprost do przedmiotu, teoria zaś stanowi pochodną usytuowaną w horyzoncie tej relacji.

Całe to otwarcie na konteksty antropologiczne – łącznie z ideą ich integracji – Profesor Sławińska uzasadniała aktualnym stanem kultury naukowej i artystycznej. Kultura w swoim zmiennym, dynamicznym stanie podsuwa problemy, sugeruje ich konfiguracje, określa priorytety, wyznacza analogie, opozycje... Zarówno współczesne spory i rozdarcia, jak i deklarowane przez Uczoną powiązanie zjawisk na poziomie ogólniejszych syndromów kultury nadawało koncepcji rysy całościowe i usprawiedliwiało czynności integracyjne. Ta całość – zmienna, żywiołowa – obowiązuje zarówno w teatrze, jak i daleko poza nim. Zatem w ramach koncepcji istotną rolę odgrywa teoretyczna i historyczna wiedza o teatrze, poparta znajomością europejskiego teatru od jego zarania, właściwej mu tematyki, przesłania, ale i metafizycznych korzeni. A antropologia teatru swój konkretny kształt osiąga na przecięciu kultury pozateatralnej ze zjawiskami zrodzonymi w obrębie sztuki scenicznej. Ów oczywisty fakt tłumaczy z kolei powiązanie w planie refleksji badawczej – między antropologicznie ukierunkowanymi pracami nad kulturą a ukształtowaną w niej teorią teatru. Zależność między szeroko rozumianą kulturą a teatrem, między światem i teatrem, ma charakter dynamiczny, otwarty.

Lepiej jeszcze owe związki między światem i teatrem tłumaczy idea „teatru świata”, omawiana przez Profesor Sławińską w odrębnym studium i przywoływana jeszcze kilkakrotnie w innych opracowaniach. Idea ta opiera się na przekonaniu, że nie tyle teatralność warunkuje i wyraża prawdę o człowieku, ile człowiek całą swoją istotą tłumaczy zjawisko teatralności. Odwrócenie perspektywy jest tu znaczące. Postacią centralną w takim ukierunkowaniu refleksji jest *homo ludens* – człowiek postrzegany w perspektywie gry, twórczości i zabawy, który teatralność ma wpisaną we własną naturę. Jest to kategoria o tyle ważna, że patronuje *Współczesnej refleksji o teatrze* i zostaje przez Autorkę przywołana do uzasadnienia antropologicznej orientacji całego studium.

Teatralność *homo ludens*, wyznaczająca wspólne antropologiczne podłoże świata i teatru, oprócz istotnych konotacji

kulturowych niesie ze sobą ważne przesłanie metodologiczne. Słowami Richarda Schechnera Profesor stwierdza: „Tak jak teatr zmierza do własnej antropologizacji, tak antropologia się teatralizuje” oraz dodaje: „To chyba słuszne, jeżeli tutaj rozumiemy tę antropologię i proces antropologizacji trochę głębiej”. Ekspansja pojęcia teatralności w świat rzeczywisty ma sens przede wszystkim metodologiczny – pozwala opisywać rzeczywistość ludzką rozciągającą się także poza granicami teatru. Teatralność pojawia się pośród kategorii badawczych antropologii kulturowej, etnologii, socjologii, historii kultury, również psychologii czy teologii. Głęboko identyfikowana z człowiekiem, jego naturą i społecznym sposobem bycia staje się w gruncie rzeczy kategorią uniwersalną i *par excellence* antropologiczną. I jako taka może być użyta (z powrotem, poniekąd wtórnie) do badania twórczości scenicznej.

Z idei pluralizmu i elastyczności w badaniach wyłonił się program antropologii teatru z pozoru niezobowiązujący – w opiniach niektórych – ogólnikowy, metodologicznie amorficzny. W istocie koncepcja Pani Profesor naznaczona była wewnętrznym rygoryzmem. Postulat rozległych kompetencji łączyła Uczona z nieustannym aktualizowaniem badawczego warsztatu. W ujmowaniu dramatu i teatru posługiwała się bogatym, osobiście weryfikowanym, kontekstem badawczym. Nawiązywała do szkół, badaczy, doktryn, które legitymowały się wysokim standardem akademickim, do prac teoretycznie dojrzałych. Idea Jej antropologii była globalna, co do potencjału metodologicznego i otwarta – nie wykreśla z góry żadnej propozycji, ukierunkowana na „odkrywanie” rzeczywistości kulturowej, jej żywych i zmiennych inspiracji – oraz przeniknięta fascynacją i szacunkiem wobec rozumnych i dojrzałych dokonań wielkich badaczy: filozofów, antropologów, teologów. Swoją niechęć Uczona manifestowała wyraźnie jedynie wobec ujęć zawężających, redukcjonistycznych, separatystycznych, owładniętych myśleniem ideologicznym, z gruntu nieadekwatnych wobec przedmiotu i niezdolnych do odpowiedzi na wezwanie teatru.

Jak z teraźniejszej perspektywy rysuje się koncepcja antropologiczna Ireny Sławińskiej? Jej idea szerokiego otwarcia na konteksty badawcze pozostaje niewątpliwie bliska priorytetom dzisiejszej humanistyki. Uczona wielokrotnie w swoich pracach wykazywała, że możliwy jest kompromis między autonomią dyscypliny, która zachowuje odrębny przedmiot badania, a pluralizmem, elastycznością i otwarciem na wszelkie inspiracje, wartościowe treści i procedury innych dyscyplin. Dzieje się tak, gdy podstawą autonomii nie jest wąsko, restrykcyjnie sformułowana teoria teatru, ciasne, sformalizowane jego pojmowanie – ale odrębny sposób problematyzacji, dostosowany do specyfiki teatralnego świata i wzajemnych uwarunkowań między teatrem i człowiekiem, który jest przecież „teatralny” w swej naturze. Takie przesłanie koncepcji sprawia, że tracą wagę definicje związane z samym twórcywem i estetycznym wymiarem działalności scenicznej, a zyskują znaczenie ujęcia całościowe, silnie zakorzenione w wielorakiej myśli antropologicznej.

Nurty, metodologie, w których Pani Profesor znajdowała inspiracje dla swych badań, w znacznej mierze zostały zastąpione przez nowe kierunki, nowe potrzeby poznawcze, mody i ideologie. Wszelako stosowany przez nią warsztat, wskazywane metody gwarantują niezmiennie badawczą efektywność. Wiąże się to niewątpliwie z koncepcją człowieka, równie niezmienną, ukorzenioną w pryncypiach europejskiej tradycji. Ze względu na te wartości – nieprzemijającą aktualność i poznawczą wiarygodność – książka profesor Ireny Sławińskiej zasługuje na uważną lekturę.

Ryszard Strzelecki