

RYSZARD STRZELECKI

**AKTOR I WIEDZA
O CZŁOWIEKU**



Ryszard.

dza o człowiek

Aktor i wiedza o człowieku

**Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej
w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX
i ich antropologiczne podłoże**

Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej
w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX
i ich antropologiczne podłoże

Wydawnictwo
Książki i Piśmiennictwo
Warszawa 1982

Ryszard Strzelecki

Aktor i wiedza o człowieku

**Teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej
w Polsce od oświecenia do końca wieku XIX
i ich antropologiczne podłoże**



**WYDAWNICTWO
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
RZESZÓW 2001**

Opiniowała
prof. dr hab. IRENA SŁAWIŃSKA

Opracowanie redakcyjne i korekta
KRYSTYNA STRYCHARZ

Opracowanie techniczne
KRYSTYNA BARAN

Projekt okładki
ZDZISŁAW KUBIK



298.859

© Copyright by

Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej
Rzeszów 2001

ISBN 83-7262-018-0

Printed in Poland

837

WYDAWNICTWO WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W RZESZOWIE
35-310 Rzeszów, ul. Rejtana 16B, skr. poczt. 155, tel. 862-56-28, w. 1087

Wydanie I.	Format B5.	Ark. wyd. 18,80.
Ark. druk. 18,25.		Zam. 28/2001.

WYKONANO W DRUKARNI WSP W RZESZOWIE

Spis treści

Wprowadzenie	7
1. Teoria aktora a kontekst „żywego” teatru	8
2. Zasady gry aktorskiej w badaniach nad dawnym teatrem	9
3. Wiedza o człowieku – ukryty wymiar teorii gry aktorskiej	11
4. W kręgu najważniejszych świadectw	13
5. Sposoby „odtworzenia” wiedzy	15
6. Wstępne rozpoznania i kryteria porządkujące	16
7. Sposoby uprawiania teorii gry	21
8. U źródeł ówczesnej wiedzy o człowieku	23
9. Teoria gry a czas	24

I. AKTOR

Rozdział 1: Zapatrywania na twórczość aktorską w dobie oświecenia	29
1. Tradycyjne rozróżnienia i problematyzacja sztuki aktora	29
2. Dyskusja w <i>Journal Littéraire de Varsovie</i>	31
3. Emanuel Murray – podobne problemy i odmienne ujęcia	42
Rozdział 2: Poglądy na sztukę aktorską w latach 1830–1865	46
1. Zagadnienie ekspresji aktorskiej u Jana Nepomucena Kamińskiego	46
2. Przemyślenia Hilarego Meciszewskiego	58
3. Estetycy spod znaku heglizmu	59
4. Twórczość aktorska w podręcznikach Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego i Jana Chęcińskiego	70
Rozdział 3: Józef Mikulski – problematyka twórczości aktorskiej u progu XX wieku	77

II. KOD KINETYCZNY

Rozdział 1: Język uczuć w <i>Mimice</i> Wojciecha Bogusławskiego	99
1. Problematyka uporządkowania uczuć	99
2. Uczucia w procesach następstwa i łączenia	121
3. Uczucia a inne sfery psychiki człowieka	134
4. „Mimiczne” środki wyrazu wobec słowa	138
Rozdział 2: Obraz przemian: „klasycyzm” – „realizm”	148
1. Hilary Meciszewski i „mimika indywidualizująca”	149
2. Jan Tomasz Seweryn Jasiński i Jan Chęciński o środkach aktorskiej ekspresji	152
3. „Język ciała” w <i>Dramaturgii praktycznej</i> Emila Derynga	162

Rozdział 3: Kod kinetyczny w podręczniku Anastazego Trapszy	176
1. Wiedza naukowa a zagadnienie kodyfikacji gry aktorskiej	176
2. Systematyzacja po stronie planu wyrażania	181
3. Systematyzacja po stronie planu treści	186
4. Wrażenia oraz myśli i ich formy	197
5. Uczucia i namiętności	199
6. Model kodu kinetycznego w podręczniku Anastazego Trapszy	212

III. POSTAĆ SCENICZNA

Rozdział 1: Aktorska problematyka charakteru	219
1. Z perspektywy poetyk okresu oświecenia	221
2. Charakter w „szkole świata”	224
3. Charakter – różne pojmowanie kategorii	228
4. Ku wnikliwemu ujęciu człowieka.....	230
5. Charakterologia i fizjonomika	235
Rozdział 2: Znawcy gry aktorskiej o sztuce wyrażania szaleństwa	239
1. Zagadnienie obłąkania w <i>Mimice</i> Wojciecha Bogusławskiego	244
2. Sceniczny obraz „nierozumu” w krytyce Iksów	252
3. Choroby duszy – między teorią afektów a wyjaśnieniem fizjologicznym	256
4. Psychiatryczne instrukcje Anastazego Trapszy	264
Uwagi końcowe	271
Bibliografia	275
A. Źródła	275
1. Teksty analizowane	275
2. Inne świadectwa dawnej teorii gry	276
B. Opracowania o teatrze	277
C. Kontekst antropologiczny	278
1. Teksty powstałe przed rokiem 1900	278
2. Prace po roku 1900	280
Indeks nazwisk	282
L’acteur et le savoir de l’homme. Résumé	287
Schauspieler und Wissen um den Menschen. Resümee	288
Actor and knowledge of man. Resume	289

Wprowadzenie

Książka nawiązuje do badań nad sztuką aktorską w Polsce. Jest próbą wejścia w dokonania dawnych znawców gry scenicznej, którzy swoje przemyślenia zawarli w podręcznikach i artykułach teoretycznych adresowanych głównie do ludzi związanych z ówczesnym teatrem. Opracowanie obejmuje okres stosunkowo długi. Od pierwszych ważnych dla sztuki aktorskiej osiemnastowiecznych jeszcze wypowiedzi A. K. Czartoryskiego, kierowanych do aktorów Teatru Narodowego, po ostatnie podręczniki XIX wieku. Owe rozproszone wypowiedzi cechuje pewna myślowa wspólność (podobne podejście do twórczości, do głównych treści kształcenia, wiedzy o naturze i sztuce oraz do zasad scenicznej estetyki). W dziejach teatru polskiego jest to czas od powstania sceny publicznej po pierwsze przejawy Wielkiej Reformy i początek teatrologii jako nauki.

Przedmiotem uwagi będzie myśl teatralna, która – wedle rozumienia zaczerpniętego z nauki o literaturze – ma postać wiedzy „sformułowanej”. Wybór tematu wymaga naturalnie usprawiedliwienia. Nie ulega bowiem wątpliwości, że jako przedmiot opracowania nie wydaje się znaczący – ani liczba źródeł, ani tym bardziej ich ranga w świadomości teatralnej nie uzasadnia zrozumienia dla zarysowanego tu przedsięwzięcia. Wypowiedzi, o których dalej mowa, pojawiają się przypadkowo, doraźnie, z potrzeby chwili. Ponadto nawet w okresie wzmożonych przemyśleń nad teatrem (koniec wieku XIX) nie oblekają się w kształt dojrzałej, świadomej swych celów działalności pisarskiej, poznawczej i dydaktycznej. Mówimy to, myśląc o wadze tak elementarnych czynności, jak uzasadnianie wygłaszanych opinii czy świadome nawiązywanie do dokonań innych autorów, czego brak w lekturze owych źródeł odczuwa się najbardziej.

Na uwagę zasługuje w istocie kilkanaście tekstów o czytelnej, w znacznym stopniu dopracowanej problematyce teoretycznej. Mówiąc bowiem o teorii „sformułowanej”, sięgamy do tekstów lub większych fragmentów wypowiedzi, które mimo wskazanych mankamentów stanowią pewną całość myślową, usystematyzowaną, a w poczuciu ich autorów również kompletną. Toteż chociaż rozproszone uwagi o charakterze teoretycznym pojawiają się również w licznych relacjach krytycznoteatralnych (od Iksów po krytyków późniejszych lat XIX wieku), sięgamy po nie sporadycznie.

1. Teoria aktora a kontekst „żywego” teatru

W odtworzeniu teorii gry nacisk szczególnie zostanie położony na zagadnienia antropologiczne. W badaniu źródeł dotyczących sztuki aktorskiej to ukierunkowanie refleksji okazuje się – jak pokażą dalsze rozważania – nieodzowne i zasługuje na zrozumienie. Wszelako nie od razu słuszność takiego podejścia jest dostatecznie oczywista. Racjonalność nakazuje zwrócić się raczej w stronę historycznego konkretności i tam szukać użytecznego i najbardziej zasobnego pola odniesień. Cóż może udzielić bardziej solidnego wsparcia w kreśleniu obrazu dawnej teorii gry aktorskiej, jak nie samo życie teatru, faktyczne dokonania, zachowane dla potomnych pośród świadectw epoki.

Na pierwszy rzut oka takie podejście wydaje się więc obowiązujące – pozwala wejrzeć w owe źródła oczyma ich autorów i ewentualnych odbiorców, uwikłanych w określoną historyczną sytuację teatru. Podręczniki oraz artykuły teoretycznie nie powstawały przecież w próżni, służyły konkretnym ludziom, odpowiadały na określone zapotrzebowanie, pomagały kształtować grę aktorską na miarę ówczesnych możliwości i zapotrzebowań.

Z drugiej strony decyzję taką podpowiada pewien zakorzeniony w badaniach sposób patrzenia na dawną myśl teoretyczną, którą ujmuje się w świetle innych przekazów dotyczących teatru. Ten rodzaj „podległości” skutkuje szczególnym wyeksponowaniem „literackiej” problematyki sztuki scenicznej. Teatr i jako instytucja, i jako forma sztuki za sprawą interpretacji dramatu (i istniejących w tekście projektów gry) wpisuje się w ramy epok, prądów, w sytuację wyznaczoną przez gatunki, doktryny ideowo-artystyczne, treści artystycznego przesłania i oczekiwania odbiorców.

Niewątpliwie na wypowiedzi teoretyczne o grze można by patrzeć z tej właśnie perspektywy, wpisując je w krąg ukształtowanych tą drogą oczekiwań i sprawdzonych standardów. Jednak tak pomyślana projekcja w odniesieniu do najważniejszych tekstów „teorii” nie wydaje się trafna ani uzasadniona. Dlaczego? Szukanie pewnych wspólnych zakresów tematycznych i problemowych między teorią „immanentną” (świadectwa z przedstawień) i „sformułowaną” nie układa się w czytelny zespół zależności. Autorzy tekstów teoretycznych, jeśli nawet podejmują temat aktorskiej interpretacji dramatu czy zagadnienia estetyki wywiedzione z „literackiego” sposobu patrzenia na teatr, w przeciwieństwie do recenzentów teatralnych czynią to sporadycznie i oszczędnie, można rzec – tylko wówczas, gdy jest to nieuniknione.

Jedynie w zakresie ogólnych zasad stylistyki oraz semantyki gry (pewne postacie „mimiki”) analogie między zapisem z przedstawień (wypowiedzi opisowo-oceniające) a wskazaniem „teoretyków” bywają wyraźniejsze. Toteż w objaśnianiu i rozumieniu zasad teorii nie należy zbyt wiele oczekiwać z odniesień do dokonań teatru, chyba że zadowolimy się ogólnikową „etykietą”, przydzielaną

wedle typowych znamion epoki i zakreślonych z góry oczekiwań poznawczych, poddając zarazem owe teksty swoistej interpretacyjnej presji.

Ów brak czytelnego odzwierciedlenia czy nikła korespondencja między treścią teorii a aktorską praktyką ma zresztą dwojakie konsekwencje. Zarówno dane o ówczesnej grze niewiele pomagają w refleksji nad teorią, ale i lektura dawnej teorii w niewielkim stopniu pozwala wspomóc dzisiejszą wiedzę o tym, jak grano.

Dane zawarte w podręcznikach, nazbyt uproszczone i ubogie, były też mało wiarygodne: nie musiano przecież grać tak, jak życzyli sobie tego nauczyciele, grano zapewne z większą kompetencją i lepiej, a samo wykonanie przybierało kształty dojrzalsze niż treści przeznaczone dla ogółu adeptów sztuki scenicznej. Nie bez znaczenia jest i to, że teksty pisane przypadkowo, sprowokowane chwilową potrzebą nie układają się w żaden wyraźny tok rozwojowy. Nic dziwnego, że u historycznie nastawionych teatrologów nie zasługiwały na osobną uwagę. Koncentrowano się na sposobach gry, na „teorii” realizowanej przez aktorów, której rekonstrukcja pozostaje sprawą niełatwą, ale dla historii teatru niezbędną.

Tym trudniejsza sytuacja obecnej pracy, w której, wbrew istniejącym opiniom i zastrzeżeniom, teksty teoretyczne zostały uznane za przedmiot godny odrębnej uwagi. Wynika to z założenia, że obecna tam myśl, nawet niedojrzała, okazjonalna, wrywkowa, ujawnia „teatralny światopogląd” autorów, czyli pewną myślową całość, a nadto kumuluje w sobie doświadczenia intelektualne i sugestie płynące z bardziej uporządkowanej refleksji naukowej. Stąd obecność prowokacyjnego zapewne i w pierwszym odczuciu „na wyrost” stosowanego w tytule pracy terminu „teoria”. Termin ów pojawia się zarazem jako deklaracja obowiązku rekonstrukcji i śledzenia aspektów wymagających odrębnego przemyślenia. Zanim jednak przejdziemy do tak zakreślonego zadania, na początek kilka uwag o historii badań nad sztuką aktorską w Polsce.

2. Zasady gry aktorskiej w badaniach nad dawnym teatrem

Próby badań nad dawną „teorią” gry aktorskiej pojawiały się sporadycznie, choć refleksję tego typu uprawiano jeszcze przed wojną. Nie sposób pominąć wagi tekstów dotyczących zasad sztuki aktorskiej wydobytych i opublikowanych przez Ludwika Bernackiego w zbiorze: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Przywołuje je Bohdan Korzeniewski w sprawozdaniu *Poglądy na grę aktorską w czasach Stanisława Augusta* (tekst obejmuje tematykę zniszczonej w wojennej pożodze i już nieodtworzonej pracy doktorskiej). Straty wojenne w zasobach źródeł o teatrze oświeceniowym były wyjątkowo dotkliwe, co oddało szansę pełniejszego opracowania zagadnień gry aktorskiej przez B. Korze-

niewskiego, utrudniło też badania innym monografistom. Zarysowanego obrazu nie zmienia z uwagi na potrzeby tak wąsko zakreślonego tematu obszerny i przemyślany, w pewnych decyzjach wyjątkowo cenny wybór Janiny Pawłowiczowej sięgający autorecenzji z wydania *Dzieł Wojciecha Bogusławskiego* w 1820 roku¹. Ważnym dopełnieniem opracowania źródeł są także nowsze antologie obejmujące między innymi wypowiedzi o teatrze, w tym publikacje źródeł już wydawanych, opatrzone nowymi komentarzami². Generalnie stan rozpoznania i uporządkowania przekazów z tej pierwszej fazy rozwoju myśli o teatrze jest zadowalający. Nie wspomnę już o licznych dawniejszych jeszcze opracowaniach, o artykułach w czasopismach literackich czy *Pamiętniku Teatralnym*, w których przywołanie dawnych wypowiedzi zbiega się z ich historyczno-porównawczą analizą.

Z mniejszym oddźwiękiem wobec tych trudnych spraw spotykamy się w zakrojonym na wielką skalę wydawnictwie *Dzieje teatru polskiego*. Najcenniejszy pozostaje tom I autorstwa Karyny Wierzbickiej-Michalskiej dotyczący głównej sceny kraju, choć i tam sprawy sztuki aktorskiej ujęte zostały w trybie bardziej „zdarzeniowym” niż w teorii, choćby rozumianej jako rekonstrukcja domniemych zasad ogólnych. Ta sama autorka w tomie II edycji (*Teatry w Warszawie 1806–1814*) dokonuje rozróżnień głównie na podstawie stylistyki gry aktorskiej w relacji do klasycyzmu i romantyzmu. Inni autorzy skoncentrowani na faktograficznej historii teatru polskiego rzadko dostrzegają problem ogólniejszych zasad aktorstwa. Sygnalizuję tę sprawę jako pewną prawidłowość, problematyka ogólniejszych zasad sztuki scenicznej reprezentowana jest raczej skromnie. Podobnie jest ze szkolnictwem teatralnym. Temat ten potraktowano we wspomnianej serii bez zobowiązującej kompletności.

Łukę w tym względzie zapelnia ważna dla podjętego tu zadania monografia Zbigniewa Wilskiego o szkolnictwie teatralnym. Pisana z dociekliwością historyka, wnikliwa i konsekwentna, ale znów skoncentrowana na faktach – w rekonstrukcji wykładanych zasad gry znacznie bardziej powściągliwa. Toteż sprawa podręczników, ogólnej charakterystyki ich treści i metod sygnalizowana była sporadycznie.

To najtrudniejsze zadanie – globalne spojrzenie na ogólne, właśnie „teoretyczne” zasady gry aktorskiej – spadło na barki Jacka Lipińskiego, który dokonał istotnych badań nad zasadami gry w teatrze polskiego oświecenia. Nade wszystko jednak podjął ogromne zadanie napisania historii sztuki aktorskiej w wieku XIX (rozumianej oczywiście jako historia zasad, a nie aktorskich dokonań).

¹ Janina Pawłowiczowa, *Teoria i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, Warszawa 1967, s. 73–330.

² *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, Warszawa 1993, oraz *Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*, w oprac. tychże, Warszawa 1995.

Z zamierzonych trzech części wydawnictwa ukazała się cenna – właśnie jako propozycja metodologiczna – część inicjująca ów trop badawczy, obejmująca lata 1500–1633³. To wnikliwe opracowanie obrazuje początki kształtowania zasad gry aktorskiej. Ale Lipiński traktował je też jako rekonstrukcję pomocną dla analiz obejmujących czasy późniejsze. Bowiem w prawidłowościach gry XVI i XVII wieku szukał uwarunkowań dla stosowanych w wieku XVIII, czy nawet XIX znaków aktora i reguł gry.

Był jedynym badaczem, który tak rozległe i gruntowne odtwarzał prawidłowości dawnej sztuki aktorskiej. Cenne i budzące szacunek są próby odczytania *Mimiki* Bogusławskiego. Wpierw w kontekście dokonań europejskich w kręgu klasycyzmu i oświecenia (1965), później w trakcie dojrzewania pomysłu historii sztuki aktorskiej w Polsce – w odniesieniu do zakorzenionej na rodzimym gruncie tradycji retorycznej, kultywowanej przez szkolnictwo jezuickie (1971)⁴.

Propozycja Lipińskiego w kontekście ówczesnych badań była jeszcze jedną próbą sformułowania przedmiotu teatrologii i określenia statusu tej nauki. Jest o tyle godna uwagi, że dotyczy teatru przeszłości, w drodze przeciwstawienia się tradycyjnej teatrografii. Teatr przeszłości, tej odległej, poświadczony w danych fragmentarycznych, był opisywany wedle procedur historii. Teatrologię (a w jej zakresie teorię gry aktorskiej) pojmowano zaś jako dziedzinę badania teatru współczesnego, gdzie percepcja i opis nie podlegają istotnym ograniczeniom. Aspiracje naukowej teatrologii znacznie trudniej zrealizować w badaniach nad dokumentami epok wcześniejszych. Fragmentaryczne i trudne do opracowania dane obrazują w sposób dostateczny jedynie zjawiska najogólniejsze. Lipiński, świadomy tych ograniczeń, szansę badania widzi więc w rekonstrukcji stylu, tj. wielorakich prawidłowości gry aktorskiej. Teoretyczność byłaby tu równoznaczna z ogólnością przedmiotu i standardowością ujęcia, w przeciwieństwie do wydzielenia i wykorzystania jednostkowych zjawisk w badaniu historycznym. Badacz wyraźnie podkreślał niemożność pełnej rekonstrukcji gry w minionych epokach, a tym bardziej szczegółowego zapisu jej wielorakich form.

3. Wiedza o człowieku – ukryty wymiar teorii gry aktorskiej

Diagnoza Lipińskiego, której sens aż nadto potwierdziły przygotowania wersji poprzedzających obecną pracę, nie stosuje się oczywiście do bogatszej w uporządkowane dane, o „mimice” teorii „sformułowanej”. W istocie jednak ogranicza jej użyteczność badawczą. Z punktu widzenia historyka sztuki scenicz-

³ Jacek Lipiński, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*, Warszawa 1974.

⁴ Próbę owego spojrzenia znajdujemy w artykule: *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce (Pamiętnik Teatralny 1971, z. 2, s. 161–202)*.

nej wartość teorii sformułowanej mierzy się naturalnie jej przydatnością w refleksji nad grą ówczasie realizowaną, wszelkie inne cele są tu drugorzędne.

Nie ulega jednak wątpliwości, że tak ukierunkowana problematyzacja wypowiedzi teoretycznych nie obejmuje wielu ważnych (a może najważniejszych!) aspektów zawartości analizowanych tekstów. O ile są one świadectwem życia teatralnego swojego czasu, jest to świadectwo „inaczej napisane”, o problematyce obejmującej głównie sprawy teoretyczne, gdzie poczesne miejsce zajmują nie same zasady gry, lecz poprzedzająca je i uzasadniająca wiedza. Tego typu odwrócenie sposobu ujęcia sprawia, że praca sytuuje się na obrzeżach zasadniczego nurtu badań nad dawnym teatrem. Tropem przywołanych kontekstów, w większości „podpowiadanych” przez same źródła, sięga ku wiedzy o kulturze i jej perspektywom poznawczym.

Nie kwestionując więc istotnych genetycznych związków między tekstem, wiedzą i doświadczeniem autorów oraz teatrem epoki, w trosce o odtworzenie zawartości teoretycznej tekstów musimy wyjść od analiz dotyczących porządku tematycznego i problemowego. Trzeba odtworzyć kluczowe paradygmaty aktorskiego kodu, koncepcję wiedzy o rzeczywistości oraz ustalić sposoby powiązania prawd o człowieku z potrzebami teatru. Przejawy związków między wywodami na temat aktora i jego gry a wiedzą o człowieku są tu aż nazbyt oczywiste. Aspekt antropologiczny spleciony z najważniejszymi problemami dawnych „teorii” nie ma w żadnym sensie charakteru arbitralnego, lecz należy do wewnętrznej problematyki analizowanych tekstów, kształtując ich porządek i logikę koncepcji.

Niełatwo owo antropologiczne podłoże ubrać w kształty konkretne, naznaczyć punkty styczne, odtworzyć linie wpływów i zależności. Autorzy omawianych źródeł nie byli, niestety, skłonni do ujawniania inspiracji własnych pomysłów, bywało, że świadomie pomijali nazwiska i zacierali świadectwa zapożyczeń. Stąd potrzeba rekonstrukcji, która dla odtworzenia filozoficznych i naukowych treści wymaga odwołania do estetyki i wiedzy o człowieku, do kontekstów rozpoznawanych po śladach zawartych w niejawnych cytatach, charakterystycznych założeniach, w porządku tematów czy zasadach podziałów.

Decyzja powyższa kieruje obecne przedsięwzięcie na tory rozprawy. Przywilejem tej formy wypowiedzi jest uwolnienie z obowiązku wszechstronnego opracowania przedmiotu badania, w tym wypadku źródeł obejmujących teorię gry aktora (jakkolwiek byśmy owo pojęcie teorii rozumieli). Książka obecna korzysta z tego prawa – chociaż ogarnia rozległą perspektywę czasu, nie jest monografią typu historycznego. Nie gromadzi, nie porządkuje, nie ustala rejestru źródeł. Poprzestaje na tekstach znanych i – jak już zaznaczono – obszernych, których pierwszoplanowym tematem była wiedza o grze aktorskiej. Te ograniczenia i zaniechania rekompensuje wymagane w rozprawie szerokie i wnikliwe opracowanie problemu badawczego. Zobowiązanie to w miarę możliwości zostanie tu wypełnione.

4. W kręgu najważniejszych świadectw

Z uwagi na czynności porządkujące, które jeszcze w ramach tego rozdziału muszą być podjęte, niezbędna wydaje się krótka informacja o zasygnalizowanych źródłach. Ograniczymy się naturalnie do tych jedynie, które w dalszej części książki zostały potraktowane w sposób odrębny i wnoszą ważne treści teoretyczne i antropologiczne.

W przeciwieństwie do wieku XIX, w którym powstały obszerne kompendia ujmujące zagadnienie sztuki aktorskiej całościowo, czasy stanisławowskie przynoszą jedynie kilka artykułów zasługujących na szczególną uwagę. A i one wymagają lektury nastawionej raczej na pojedyncze problemy, takie głównie, które mają odniesienie w późniejszej ewolucji myśli teatralnej. Na wyróżnienie zasługuje stosunkowo wczesny, ale teoretycznie dojrzały tekst księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, Przedmowa do: *Panny na wydaniu we dwóch aktach*, Warszawa 1771, s. 8–64, Wyd. 2: Warszawa 1774, Przedruk: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta z 68 podobiznami*. 1: *Źródła i materiały*, Lwów 1925, s. 21–47. Zagadnienie procesu twórczego pojawia się w nieco późniejszej dyskusji o grze francuskich aktorów w Warszawie w *Journal Littéraire de Varsovie*. Kolejne części dyskusji: 1. List Ibrahima: 1777, t. III, s. 262–271 (IV Cahier de Décembre), 2. List objaśniacza świec: 1778, t. 1, s. 65–72 (I Cahier de Janvier), 3. Uwiadomienie redakcji: 1778, t. 1, s. 112 w przekładzie zamieszcza J. Pawłowiczowa (*Teatr Narodowy 1765–1794*, Warszawa 1967; dział: *Teoria i krytyka*, s. 194–203). 1. i 2. pozycję przedrukował L. Bernacki, *Teatr...*

W XIX wieku do najważniejszych wypowiedzi teoretycznych należą podręczniki dla szkół dramatycznych. One też stanowią zasadniczy przedmiot opracowania. Jeszcze przed powstaniem Szkoły Dramatycznej w Warszawie zestawienie ogólnych informacji o teatrze i sztuce aktorskiej znajdujemy w *Dykcjonarzyku Teatralnym* Ludwika Adama Dmuszewskiego i Fortunata Alojzego Żółkowskiego, Poznań 1808. Lata następne przynoszą większe już, choć przez długi czas niepublikowane wypowiedzi wybitnych znawców spraw teatralnych – godne uwagi jako wyraz świadomości teoretycznej początku wieku. Należy tu napisać ok. 1810 roku podręcznik Emanuela Murraya *O aktorach i grze teatralnej. Des acteurs et du jeu theatral*, oprac. i tłum. Marek Dębowski, Kraków 1991 (tekst publikowany po raz pierwszy z rękopisu przechowywanego w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie), i Wojciecha Bogusławskiego *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej zapisana przez... Cz. 2. Mimika*, Warszawa 1965.

W następnym pokoleniu powstaje dziś uznany za zaginiony podręcznik Jana Nepomucena Kamińskiego *Przypowieści naukowe dla aktorów* (rękopis hipotetycznie oparty na dziele Jana Jakuba Engla *Ideen zu einer Mimik*) i tegoż autora *Myśli o umnictwie dramatycznym, Haliczanin*, t. 2, Lwów 1830, s. 233–254 – stanowiące sumę przemyśleń autora nad sztuką sceniczną.

Również późniejsze wypowiedzi teoretyczne wychodzą spod pióra autorów o uznanej pozycji artystycznej. Zalicza się do nich Hilary Meciszewski, piszący *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843 – tekst wydany u początku krótkiego, dwuletniego zaledwie, ale niezwykle ważnego zarządu sceny krakowskiej. Korzysta z nich, dokonując w pewnym zakresie plagiatu, Tomasz Łopaciński, pisząc wykład dla aktorów wileńskich – tytuł: *Kilka słów o teatrze czyli rady poświęcającym się scenicznemu zawodowi przez T. Ł.*; z rękopisu wydali: Ludmiła Siekacka i Jerzy Timoszewicz w *Pamiętniku Teatralnym* 1974, z. 3–4, s. 271–394. Jedno z najdonioślejszych wydarzeń ówczesnych – wystawienie przez H. Meciszewskiego *Dziewicy Orleańskiej* F. Schillera stało się okazją do podjętych przez estetyka Józefa Kremera teoretycznych rozważań o istocie aktorstwa, zamieszczonych w artykule-recenzji z tego właśnie przedstawienia. Przemyślenia nad sztuką aktorską znalazły się też w książce drugiego wybitnego estetyka tamtego czasu – Karola Libelta: *Estetyka czyli Umnictwo piękne*, Poznań 1875.

W tych mniej więcej latach formuje się myśl teoretyczna innych ważnych osobistości ówczesnego życia teatralnego. Jan Tomasz Seweryn Jasiński już w latach czterdziestych prowadził działalność pedagogiczną, choć poglądy (w znacznej mierze zapożyczone) zestawił znacznie później w rękopiśmiennej *Teorii sztuki dramatycznej* z roku 1865. Na ten sam rok datowany jest tekst jego ucznia Jana Chęcińskiego o identycznym tytule: *Teoria sztuki dramatycznej*, wyrastający zapewne z podobnych inspiracji co wykład Jasińskiego (rękopis odnaleziono współcześnie w zbiorach lwowskich).

Następny etap kształtowania teorii gry wyznacza książka Emila Derynga *Dramaturgia praktyczna*, Lwów 1874. W tych latach liczba wypowiedzi zawierających spostrzeżenia i uwagi teoretyczne znacząco się powiększa. Szczególnie w zakresie teorii procesu twórczego wnoszą one niejedną dodatkową informację. Jednak w rekonstrukcji całości wiedzy nadal opieramy się na pisanych wówczas podręcznikach. Obok mniej znaczących, jak na przykład Wincentego Rapackiego *Przewodnik dla teatrów amatorskich*, Warszawa 1890, dysponujemy kompendiami znacznie dojrzalszymi. Istotne dane wnosi obszerna książka Józefa Mikulskiego, *Sztuka aktorska*, Warszawa 1898, świadectwem teorii aktorskiego kodu jest zaś pośmiertnie zestawiony wykład Anasztazego Trapszy *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów ułożył...*, Kraków 1899. Kontekst tych podręczników stanowią wypowiedzi J. Kotarbińskiego, W. Bogusławskiego, H. Struvego, K. Kaszewskiego, J. Keniga i in. czy wypowiedzi, które tkwią korzeniami w wieku XIX, choć powstały później, tak jest np. w przypadku pism Juliusza Tennera. Analizę ograniczam do tekstów dotyczących aktora i „mimiki”. Trzeba jednak dodać, że E. Deryng, J. Mikulski, J. Tenner byli również autorami obszernych podręczników dotyczących wymowy teatralnej.

5. Sposoby „odtworzenia” wiedzy

Fakt, że koncentrujemy się na tekstach przynależnych do teorii „sformułowanej”, nie rozstrzyga jeszcze o sposobie ich opracowania. Badanie obejmuje przede wszystkim zasady gry pozostające w bezpośrednim związku ze świadomością teoretyczną autorów. Jednakże rekonstrukcja artystycznego „światopoglądu”, nawet poszerzonego o rozległe pole uzasadnień estetyczno-teatralnych (w źródłach wymienionych wcale niełatwe do odtworzenia), nie wyczerpuje oczekiwań poznawczych oraz zobowiązań, które przyjęliśmy na samym początku rozprawy. Powód jest stosunkowo prosty. Kategoria świadomości teoretycznej (zgodnie z intencją nazwy) obejmuje świadome, programowe, komunikowane treści. Odniesiona do wąskich ram praktycznych i ideowo-artystycznych powinności, przypisana zadaniom dydaktycznego dyskursu i obejmująca ważne aspekty wiedzy dotyczącej aktorstwa, w zasadzie nie wykracza poza punkt widzenia adresata.

Tymczasem trzeba przekroczyć ramy wiedzy oferowanej czytelnikom tych tekstów, uwzględnić pytania dotyczące nie tyle głoszonych poglądów i ich artystycznych inspiracji, co wiedzy o człowieku wpływającej na proponowane rozwiązania, a stanowiącej integralny, choć niejawni składnik wykładu. Obok więc wiedzy komunikowanej nie mniejszą uwagę zwracamy na tło właściwych powiadomień – wszelką wiedzę o postaci swoistych „presupozycji”. Uwzględnienie jej pomaga w rekonstrukcji wpływów, zapożyczeń, w odtworzeniu wykształcenia autorów, wreszcie też ustaleniu, w jaki sposób reflektowali i spożytkowali dorobek myślowy epoki.

Znawcy sztuki scenicznej sięgają do zasobów wiedzy o człowieku w różny sposób – nawet jeśli nie objaśniają pojęć, nie formułują określeń, definicji, nie mówią o pochodzeniu schematów, podziałów, obszernych cytatów – to przecież świadomie posługują się nimi w swoich wywodach.

W odsłanianiu filozoficznego i naukowego podłoża nie wystarczy zatem identyfikacja poszczególnych myśli, rozpoznawanie poglądów. Skuteczność czynionej tu refleksji zapewnić może dopiero ogarnięcie całych tekstów, ich wewnętrznych podziałów i uporządkowań w zakresie języka, tematów czy problemów. Pozwoli to odtworzyć kompozycję teoretycznych wątków, ocenić ich spójność; jest też warunkiem ewentualnych wniosków czynionych w perspektywie historycznej.

Wydaje się, że tak zakreślony i naznaczony przedmiot refleksji w części przynajmniej legitymuje użycie terminu „teoria” – w jednym z jego sensów podstawowych (w rozumieniu uporządkowanej wiedzy), a nie tylko w roli stylistycznie dopuszczalnej metafory, w zastępstwie określenia: „zbiór zasad” czy innych temu podobnych. Nakierowanie na zagadnienia poznawcze i odszyfro-

wanie „struktury wiedzy”, jeśli nawet nie komunikowanej, to zawartej w owych źródłach, usprawiedliwia takie właśnie posunięcie. Mówimy to, mając w pamięci sceptyczne słowa Jerzego Adamskiego o marnym stanie wiedzy o sztuce aktorskiej, i dawnej, i współczesnej, o cechującym ją chaosie i metodologicznym niedowładzie⁵. Istotnie – pewna świadomość metodologiczna pojawia się dopiero w ramach teatrologii, dyscypliny kształtującej się w latach dwudziestych. Jej osiągnięciem w tamtym czasie były między innymi dojrzałe badania nad psychologią aktora w procesie twórczym. Autorzy XIX wieku oczywiście nie tworzyli nauki, która sama się określa, kontroluje swoje procedury i wyniki badań, zaledwie uprawiali wiedzę w sposób uporządkowany – i ta postać teorii, której odtworzenie tu podejmujemy, jest dostatecznie godnym uwagi i ważnym dokonaniem znawców teatru tamtego czasu.

6. Wstępne rozpoznania i kryteria porządkujące

Ustalenie na wstępie pracy gotowych kategorii pojęciowych (większą trudność sprawiają terminy) przy materiale tak rozproszonym w czasie i zróżnicowanym jest zarazem niezbędne i wyjątkowo trudne. Niezbędne – gdyż wyznaczenie tematyki, opracowanie kluczowych problemów, aż po całościową koncepcję pracy wymaga odniesień do poziomu elementarnej teorii, do pojęć. Tu jednak sprawa się komplikuje. Każdy z autorów operuje nieco innym ich doбором, nie mówiąc o swoistej, indywidualnej ich treści. Pojęcia nabierają właściwego znaczenia w tekstach, a ściślej mówiąc pod „systemowym” naciskiem innych pojęć pojawiających się w ramach owych tekstów. Tej oczywistej konstatacji nie należy lekceważyć.

Stąd rozliczne odcienie znaczeniowe najczęściej pojawiających się pojęć: natura, obserwacja, naśladowanie, zapal, namiętność, afektacja, wcielenie, talent i wiele innych. W sferę tych unikalnych znaczeń prowadzą dopiero szczegółowe rozważania zawarte w dalszej części pracy.

Na wstępie możliwe, ale i pożądane jest natomiast nakreślenie ogólnych ram pojęciowych na tyle pojemnych, aby możliwe było ogarnięcie wszelkich ówczesnych perspektyw teoretycznych. Porządek rozprawy wymaga wyodrębnienia

⁵ Jerzy Adamski, *Obrona teatru dramatycznego*, Wrocław 1986, s. 60–61. Termin „teoria” niezależnie od kreślonej tutaj sytuacji sam w sobie jest ogromnie wieloznaczny. Stosowany bywa na wiele sposobów: od użycia najbardziej potocznego aż do rygorów narzucanych przez metodologię nauk czy logikę nauki. W refleksji nad teatrem dominuje głównie niezobowiązujące jego użycie. Bardzo swobodnie pojmowano „teoretyczność” w samych źródłach. W podręcznikach pojawia się przeświadczenie o formułowaniu jakiejś teoretycznej wiedzy kompletnej i stanowiącej podstawę aktorskiego kształcenia; w niektórych jest to wręcz poparte użyciem terminu „teoria” (np. *Teoria sztuki dramatycznej* J. T. S. Jasińskiego czy J. Chęcińskiego).

głównych zakresów problemów: 1) procesu twórczego aktora, 2) „mimicznego” kodu i 3) scenicznej postaci. Stosownie do tego książka została podzielona na trzy części. Problematyka części, jak i zagadnień wydzielonych w ich obrębie rozdziałów nie wyczerpuje wszelkich aspektów teorii gry. Nacisk położony na tematykę antropologiczną wymagał tu pewnej selekcji, wyeksponowania tych wątków teorii, które znajdowały odniesienie do ówczesnej wiedzy o człowieku, wiadomo jednak, że były to wątki dla teorii najważniejsze.

Aktor w procesie tworzenia

Do sfery tematycznej aktora przynależą dane o budowie fizycznej, predyspozycjach psychicznych, zdrowiu, doświadczeniu i wiedzy oraz omawiane nieco dalej tematy związane z procesem twórczym – stany podstawowe, władze sprawcze, stany wywołane, wreszcie działania i zdolności oceny. Elementy charakterystyki samego aktora pojawiają się na marginesie rozważań nad procesem twórczym. Dominuje tu psychofizyczne pojmowanie twórczości aktora w przeciwieństwie do rozważania tegoż procesu w relacji do tworzonego dzieła. Sprawa lektury i analizy dramatu, wydzielenia i przyswojenia sobie roli, sposobu tworzenia postaci i dostosowania jej do warunków scenicznych pojawia się w formie metodycznych uwag. Okoliczności te, choć ważne (np. u Kamińskiego czy Mikulskiego), znaczą niewiele wobec tajemniczych i intrygujących uwarunkowań prawdy wyrazu, dotyczących samego aktora, głównie dwóch momentów jego aktywności – przeżycia i ekspresji. Oczywiście nawet ów najprostszy schemat procesu twórczego okazuje się w omawianych źródłach niejednoznaczny. Bywa rozumiany dwufazowo (faza przeżycia i faza realizacji scenicznej), gdzie między inicjującym ekspresję przeżyciem a wyrazem i realizacją sceniczną pośredniczy pamięć też dwojako rozumiana – bądź emocjonalna, bądź ekspresywna (utrwalająca przemyślaną „partyturę” gry). Fazowość zachodzi więc, gdy zjawiska psychofizyczne podlegają rozróżnieniu w trakcie pracy nad dziełem – na osi: czynności przygotowawcze – wykonanie. Wszelako przeżycie i ekspresja mogą też być rozumiane jako momenty równoczesne, gdy rozważania dotyczą procesu samej gry (wyniku „natchnionej”, spontanicznej realizacji roli).

Nie ulega też wątpliwości, że aby ogarnąć wszelkie napotykanne w źródłach opinie, rozumienie procesu twórczego trzeba odpowiednio poszerzyć, uwzględniając fazy wcześniejsze, a nawet uwarunkowania sięgające naturalnych predyspozycji aktora.

1) Na uwagę zasługuje osobowość aktora jako człowieka, jego pierwotna wrażliwość, indywidualna uczuciowość (np. skłonność do wzruszeń uwidocznioma w tzw. „lirycznym” typie gry), ale i zmysł obserwacji, sprawności intelektualne czy tendencje charakterologiczne – czynniki te były wówczas, co prawda w różnym stopniu, dostrzegane, pojawiały się jako determinanty aktorskiej osobowości, ale i przedmiot w pracy aktora nad sobą.

2) Pojęcia stosowane w źródłach upoważniają do odróżnienia wskazanych wyżej dyspozycji psychicznych od dyspozycji twórczych. Odróżnienie to daje się ująć i uzasadnić w schemacie przyjętym w estetyce Marii Gołaszewskiej, a dotyczy odmiennego traktowania osobowości aktora jako człowieka i aktora jako twórcy. Samo oddzielenie dyspozycji psychicznych aktora i osobowości twórczej (choć obejmuje często cechy podobne) nie wydaje się zabiegiem zbędnym, mało owocnym. Jest uzasadnione, mimo iż sama owa dystynkcja nie należy do zakresu świadomości teoretycznej XIX-wiecznych autorów, natomiast jest pomocna przy porządkowaniu pojęć z zakresu psychologii aktorskiej twórczości. Na osobowość twórczą składają się przede wszystkim władze warunkujące zachodzenie procesu, jak i rozstrzygające o jego specyfice (np. inteligencja, tj. „dowcip”, wyobraźnia, fantazja, umiejętność ujmowania uczuć i ogólniej – talent). Sprawiają one, że na podłożu osobowości naturalnej (podstawowej) zostaje uformowana postać sceniczna; rzecz jasna, w wyniku przekształcającej i formującej roli owych władz aktor jest przecież jednocześnie materiałem (przedmiotem), twórcą (podmiotem) i dziełem (rezultatem)⁶.

3) Wynik działania owych władz bywa ujmowany wielorako. Ważny jest aspekt psychofizyczny – wywołanie określonych, związanych z postacią, stanów psychicznych, inicjujących ekspresję w grze „przeżywaniowej” (nastrój, wzruszenie, doznanie „bycia” postacią) lub osiągniętą przez aktora „naoczność” jej psychiki. Sprawa owej uczuciowości (przeżywanej lub unaocznianej) nie dotyczy wyłącznie gry, sięga też okoliczności przygotowawczych. Autorzy rozumieją ją różnie i poddają też wielorakim ograniczeniom.

4) Trafne wyrażenie postaci na scenie (w pewnych okolicznościach uwarunkowane przeżyciem aktora) jest faktycznie właściwym działaniem artystycznym. Ta kluczowa faza procesu twórczego nie ogranicza się jednak do aspektu psychofizycznego, chociaż ten właśnie aspekt dawni teoretycy traktują z największą uwagą. Działanie charakteryzują w różnych perspektywach, o czym świadczą użyte terminy. W relacji do dramatu mówią o „przemianie” w postać, „udawaniu” („udaniu”) postaci. W odniesieniu do psychiki aktora – o „afektacji” i „ujawnieniu stanu duszy”. W związku z twórczym natchnieniem mowa o „jednoczeniu

⁶ *Typologia procesów twórczych* – zauważa autorka (*Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 177) – może być przeprowadzona wedle różnych zasad. Można brać na przykład pod uwagę stosunek twórcy do tworzonego dzieła, miejsce twórczości w całokształcie życia artysty, stosunek procesu twórczego do wytworu, rolę świadomości w procesach twórczych. (...) *Proces twórczy* – czytamy dalej – jest niezwykle złożony. Najbardziej oczywisty jest jego psychofizyczny charakter. Uczestniczą w nim zarówno momenty świadomościowe – przeżycia człowieka – jak i czynności zmierzające do kształtowania wybranego materiału. W procesie twórczym aktora ów aspekt psychofizyczny, bardziej jeszcze istotny, łączy się z czynnikami inspiracji twórczości – dramatem i rolą czy światem zewnętrznym. Zakorzenie procesu twórczego w osobowości jest oczywiste, przejawiają się w nim bowiem wszystkie, najbardziej żywe, dynamiczne zdolności człowieka – zarówno jego strona intelektualna, jak emocjonalna, zaangażowana jest jego wyobraźnia i zdolność myślenia pojęciowego (jw., s. 179).

się” z postacią (i ideą autora). Wreszcie odniesienie do rzeczywistości zewnętrznej wyrażają jako „naśladowanie”, „odzwierciedlenie” i „reprezentację”.

5) Trzeba też uwzględnić wrażliwość estetyczną, władze oceniające i korygujące pracę aktora – autorzy wskazują na smak, gust, poczucie prawdy, doskonałość iluzji czy poczucie moralne i obyczajowe (warunek scenicznej stosowności i przyzwoitości).

Omówione tu tematy: aktor jako człowiek (osobowość podstawowa), władze sprawcze, stany wywołane, działanie artystyczne i władze oceniająco-korygujące, wyznaczają najogólniejsze ramy, w jakich została dokonana szczegółowa rekonstrukcja dawnych poglądów na proces aktorskiego tworzenia w części I.

Problemy kodu

Przedmiotem uwagi w części II jest kod aktorski, ściślej – kod kinetyczny aktora, złożony jedynie ze znaków czasowo-przestrzennych opartych na ekspresji ciała. Powód owego zawężenia tłumaczy się prosto. Język „ciała” stanowi przedmiot szczególnej troski w omawianych tu wypowiedziach – jest zagadnieniem najczęstszym i najpełniej teoretycznie opracowanym, a odniesienia do wiedzy o człowieku są tu najbardziej widoczne. Wzorem semiotyka – E. Fischer-Lichte – używamy terminu „kod kinetyczny”. Stosując liczbę pojedynczą, decydujemy się oczywiście na pewne uproszczenie, semiotyka mówi tu bowiem o trzech kodach (subkodach), które wiążą się z różnymi typami nośników znaczenia – mowa o opisanych przez Tadeusza Kowzana systemach: mimiki, gestu i ruchu scenicznego. Podobny zakres mają terminy „język «ciała»” oraz „mimika”. Słowo „mimika” o takim poszerzonym zakresie będzie w tekście opatrzone cudzysłowem dla odróżnienia od znaczenia właściwego (bez cudzysłowu) obejmującego ruch mięśni twarzy i wyraz oczu. Termin o znaczeniu szerszym stosujemy zgodnie z historycznym użyciem słowa, powszechnym w większości ówczesnych wypowiedzi – m.in. u Bogusławskiego, Meciszewskiego czy później u Jasińskiego. Termin „język «uczucie»” odnosimy też do całości kinezyki przypisanej szczególnie sferze uczuć.

Pełna charakterystyka kodu obejmuje zarówno środki wyrazu i treści nimi oznaczane, czyli uporządkowania dokonywane po obu stronach kinetycznych znaków. W pewnym zakresie wydaje się też uprawnione traktowanie zamieszczonych w podręcznikach zapisów kodu w kategoriach systemu. Z uwagą potraktujemy dokonywane w podręcznikach próby systematyzacji zjawisk psychicznych, głównie uczuć, zabiegi kodyfikacyjne, próby porządkowania sfer i środków ekspresji. Starania dawnych autorów o usystematyzowaną i całościową prezentację, chociaż rzadko sprawne i konsekwentne, pozwalają spojrzeć na ówczesne zapisy języka „ciała” w sposób semiotyczny – ujawnić aspekty wcześniej w refleksji opisowo-porównawczej niedostrzegane i pomijane. Zwiększa to znacznie szanse odtworzenia antropologicznego podłoża.

Ów sposób ujęcia, porządek problematyzacji zawartości dawnych podręczników jest zresztą głównym powodem nawiązań do semiotyki. Wobec bogatego i wyspecjalizowanego warsztatu współczesnej semiotyki teatru to bardzo niewiele, jednak w odniesieniu do celów zarysowana tu zmiana perspektywy ma znaczenie decydujące. W znacznej mierze to właśnie (odmienny sposób problematyzacji!) usprawiedliwia zadeklarowaną wcześniej formę rozprawy.

Poza zagadnieniem usystematyzowania jednostek kodu (w planie treści i wyrazu) kierujemy uwagę na sposób powiązania obu stron znaków. Wiedza epoki wpływała nie tylko na wydzielenie i opis jednostek kodu, ale bardziej jeszcze na sposób powiązania w obrębie znaku zjawisk psychicznych i ich zewnętrznych przejawów. Jest sprawą oczywistą, że rekonstrukcja sieci zależności od „systemów” zewnętrznych (artystycznych, filozoficznych czy naukowych) jest możliwa i celowa w stopniu niewielkim, stosownie do stanu źródeł (języka, precyzji ujęcia zagadnienia i zakresu problematyki).

Tylko w niektórych podręcznikach spotykamy równie uważne ujęcie kodu w obu perspektywach – „znaczonoego” i „znaczącego”. Dotyczy to wypowiedzi Bogusławskiego, Jasińskiego czy Trapszy sformułowanych w sposób analityczny, w postaci „mimicznych” słowników z uwzględnieniem reguł składania znaków. Częściej podstawy gry aktorskiej traktowane są w sposób syntetyczny – w postaci kluczowych zasad czy ogólnych ram kodu. Stąd jego zapis napotykamy bądź w rozdziale poświęconym uczuciom, bądź w odrębnym rozdziale dotyczącym „mimiki”. Nie prowadzi to, rzecz jasna, do całkowitego rozdwojenia opisu kodu. Trudno mówić o środkach wyrazu, pomijając ich treści, i odwrotnie – szczegółowe rozważania o uczuciach czy innych stanach psychicznych były prowadzone m.in. po to, aby nakreślić ich ekspresję. Takie podwojenie perspektywy oglądu kodu jest w analizowanych źródłach zjawiskiem typowym. Całkowite rozdwojenie opisu pojawia się jedynie wówczas, gdy mowa o samej ekspresji (np. o technice gry, estetyce gestu czy układach środków wyrazu), lub też o ogólnych właściwościach psychicznych lub charakterologicznych człowieka. Udział wiedzy o człowieku może zaznaczać się więc w różny sposób – w systematyzacji treści, w opisach form zachowań, w mimice czy fizjonomice twarzy bądź w opisie i objaśnianiu zależności treści psychicznych i ich wyrazu.

Człowiek na scenie – obrazy typowe i sytuacje graniczne

Część III obejmuje zagadnienia współcześnie przynależne do problematyki postaci teatralnej. W dawnych tekstach problematyka ta pojawia głównie pod nazwą „charakteru” dla zaznaczenia ogólności i typologicznego ujęcia kreowanych na scenie osób. Słowo „postać” spotykamy natomiast w tekstach z końca wieku, w związku z dopełnieniem problematyki roli. Teoria, nawet ta z końca wieku, nie rezygnuje ze słowa „charakter”. Stosowane bywa, gdy chodzi o treści ogólniejsze, bliższe tematyce psychologicznej. Toteż w teorii gry nie tylko rola

jest uprzednia wobec postaci, ale i charakter. Parę: rola – postać wypada uzupełnić parą: charakter – postać. Oczywiście jest to uprzedniość innego rodzaju. Rola wnosi pierwotność tekstu dramatu, uprzedniość konkretnego, szczegółowego projektu, charakter – uprzedniość ogólnej wiedzy o ludziach.

Toteż gdy przeglądamy dziewiętnastowieczne teksty, ważna jest nie tyle sama ogólność, znacznie ważniejszy okazuje się „uprzedni” i antropologiczny sens pojęcia charakteru. Nawet gdy funkcjonowało jeszcze w ramach oświeceniowych poetyk dramatu, niosło już pewien ładunek treści antropologicznych, aktualnej wiedzy o odmianach ludzkich osobowości. Zwrot ku wiedzy o człowieku z upływem lat staje się bardziej jeszcze widoczny, wpierw poprzez związek z pojęciem rasy, narodowości, klimatu, typologii organizmów, nieco później w refleksji nad ludzkim umysłem i psychiką. Równocześnie w dziewiętnastowiecznych podręcznikach sztuki aktorskiej stopniowo obejmuje też aspekty ekspresji scenicznej i zahacza o zagadnienia kodu.

Zwiążanie charakteru z „mimiką”, wyznaczenie jego specyfiki na podstawie osobliwych kryteriów wyrazu (w miejsce form najbardziej uniwersalnych) widać na przykład u Trapszy. Kategoria zawdzięczała swą żywotność zasadniczej wewnętrznej przebudowie. Znaczący sztuki aktorskiej dość wcześnie w pierwotne ramy pojęcia wnoszą bieżące naukowe ustalenia. Teoria gry uzyskuje więc wsparcie nie tyle w poetyce dramatu, co w pewnego rodzaju społecznej antropologii i w psychologii. Było to zgodne z tendencją autonomizacji teorii gry aktorskiej, która w zakresie inspiracji antropologicznych zwracała się w stronę nauki i tam szukała przesłanek dla formułowania zasad aktorskiej twórczości.

Drugi rozdział tej części rozważań dotyczy z kolei scenicznego opracowania bohatera szalonego. Co przemawia za podjęciem tej problematyki? Zagadnienie szaleństwa stanowi ważny aspekt refleksji zarówno nad kodem, jak i nad postacią. Bohater szalony, przez swą specyfikę, stwarza szczególną okazję do zaobserwowania owych zależności. Z tej perspektywy łatwiej też ocenić stan wiedzy o człowieku w teorii gry, przebieg ewolucji konwencji, czynniki i procesy przemian w samym kodzie.

7. Sposoby uprawiania teorii gry

Teorię gry uprawiano – jak zauważyłem wcześniej – w sposób analityczny bądź syntetyczny (bez wnikliwie opracowywanych kodyfikacji czy systematyk zjawisk psychicznych). Wybór sposobu opracowania języka „ciała” ma różne uzasadnienia. Autorzy głoszą niemożność opisanego nieogarnionej liczby stanów, bywa, że powstrzymuje ich bezsensowność czy bezcelowość takiego kroku. O sposobie opracowania materiału decydują więc stan rzeczywisty, możliwości poznawcze, możliwość zapisu kodu, przydatność dydaktyczna itd. Szczegółowe rozważanie tej kwestii znajduje się w treści rozdziału.

Następna opozycja dotyczy wykładu zasad gry z perspektywy aktora bądź z perspektywy odbiorcy. Perspektywa aktora wymagała wiedzy, której widz nie mógł być świadomy, perspektywa odbiorcy odwrotnie – obejmowała jakości estetyczne, co nakazywało aktorowi spojrzenie na siebie z punktu widzenia publiczności, głównie tej przygotowanej, świadomej, zdolnej ocenić artystyczne jakości gry. Zarówno walory estetyczne, jak i artystyczne wymagały spojrzenia na siebie z zewnątrz, oczyma publiczności⁷.

Celem wysiłków aktora była całkowita iluzja, czyli – jak mówi większość ówczesnych autorów – sztuka tak doskonała, aby stała się naturą. Spełnienie tego celu wymagało zakrycia przed widzem środków osiągania iluzji. Ten imperatyw artystyczny, choć dotyczy wprost jakości i dojrzałości aktorskiego dzieła, potwierdza ową biegunowość. Znaczący przedmiotem wykładów czynili więc fachową wiedzę o przygotowaniu (od opracowania roli do zasad ekspresji) bądź artystyczny kształt scenicznych rezultatów. Punktem wyjścia było omówienie niejawnych dla widza tajników aktorskiego warsztatu bądź nawiązujące do praktyki krytycznoteatralnej wzorcowe opisy rezultatów pracy scenicznej. Rezultaty te (uwagi co do gry, refleksja nad wrażeniami odbioru) traktowano jako przesłanki podejmowanych przez aktora działań twórczych.

W pierwszym przypadku zasady „teorii” formułowano wprost, w drugim nie wprost. Oczywiście aktor winien posiadać zdolność wnioskowania o własnym warsztacie, doskonalenia go na podstawie informacji dotyczących obrazu granej postaci czy wywieranego ze sceny wrażenia. Autorzy, którzy taką zdolność zakładali i podchodzili do niej z zaufaniem, bazowali na teorii uprawianej w perspektywie „odbiorczej”. Przekonanie o konieczności wsparcia owych aktorskich intuicji rzetelną wiedzą warsztatową skłaniało do uwzględnienia danych mieszczących się również w perspektywie „nadawczej”.

Sprawa owej „biegunowości” pojawia się nie tylko w uporządkowaniu problematyki omawianych źródeł, ujętych w formę „obiektywnej” wiedzy. Wraca ona w sugestiach dotyczących twórczej postawy aktora. Przechodzimy tu od metodyki teorii do problematyki psychologicznej. Wedle współczesnej psychologii aktora można tu mówić o wyborze między introspekcją (podejmowanie gry wedle własnych doznań) a obserwacją (szczególna ranga widzenia siebie z zewnątrz). Między obiektywnymi treściami dydaktycznymi a przyjmowaną przez aktorów osobistą postawą trudno oczywiście mówić o jakiegokolwiek zbieżności. Przeciwnie – można zauważyć, że przeżycie aktorskie częściej karmi się danymi

⁷ Opozycję między „estetycznym” i „artystycznym” sformułowaną w XX wieku traktuję jako odróżnienie pomocne i zgodnie z intencją tworzących ją fenomenologów odnoszę do odróżnienia między przeżyciem quasi-rzeczywistości a przeżyciem dotyczącym jakości tworzywa dzieła. W teatrze odpowiada mu odróżnienie między pełnym „zanurzeniem się” w dziele a postawą krytyka, czyli między dostrzeganiem jakości świata przedstawionego a dostrzeganiem jakości, które można sensownie rozważać jedynie w odniesieniu do aktora reprezentującego postać.

o przeżyciach innych (widzów), dostępnymi, jak wiadomo, nie w perspektywie nadawczej, „warsztatowej”, lecz w perspektywie „odbiorczej” formułowanych koncepcji⁸.

8. U źródeł ówczesnej wiedzy o człowieku

Trudność dotyczy już samego zgromadzenia odpowiednich świadectw. Zaufania nie budzą dostępne wykazy źródeł. Poza *Nowym Korbutem*, ważnym dla starszych świadectw, istnieje w zasadzie jedno ujęcie wspomagające trop poszukiwań – *Bibliografia filozoficzna* przygotowana przez zespół pod kierunkiem Adama Bara. Wiadomo jednak, że zestawienie w jej ramach również myśli (wedle dzisiejszych pojęć) naukowej musi być uzupełnione innymi zestawieniami. Istotne informacje przynosi obszerna *Bibliografia medycyny* pod red. Stanisława Konopki oraz skwapliwie gromadzone informacje w *Słowniku chronologicznym dziejów medycyny i farmacji* Romana Dzierżanowskiego. Pewną pomoc wniosły artykuły i ustalenia bibliograficzne w publikacjach dotyczących historii medycyny Wiktora Piotrowskiego. Cenne okazały się dane zawarte w podręcznikach medycyny, psychologii i psychiatrii. Uzyskiwane tą drogą informacje pozwoliły odtworzyć filozoficzne i naukowe tło oraz zrekonstruować najważniejsze zależności. Wymagało to dokonania niezbędnych porównań pomysłów, koncepcji,

⁸ Ujęcie takie znajdujemy w pracy Jolanty Kociuby: *Tożsamość aktora*, Lublin 1996 s. 27. Powołując się na relacje wybitnych aktorów i szukając psychologicznych uwarunkowań postawy twórczej, autorka wskazuje na potrzebę „uprzedmiotowienia” reprezentowanej w sobie i poprzez siebie postaci. *Chodzi o to, żeby przenieść widzenie siebie z punktu wewnętrznego na zewnętrzny, introspekcję zamienić na obserwację. Aktor jednocześnie jest w stanie uprzedmiotowić siebie i uprzedmiotowić rolę.* Odniesienie aktora do siebie – sytuacja najzupełniej wewnętrzna – jest naturalnie czymś zdecydowanie innym niż orientacja na biegun nadawczy czy odbiorczy, dostrzegana w pracach ówczesnych teoretyków. Możliwa jest sytuacja, gdy aktor „przeżywający” o postawie „introspekcyjnej” potrzebuje bardziej teorii zorientowanej odbiorczo (respektującej domniemania i sugestie widza), zaś aktor o postawie zdystansowanej, kierujący się w tworzeniu postaci spojrzeniem z zewnątrz, potrzebuje metodyki „nadawczej”. To właśnie wsłuchiwanie się w relacje i postulaty widza tudzież formułowanie wszelkiej myśli o sztuce scenicznej wedle tak określonych zapatrywań doprowadziło do sformułowania zaleceń autentyzmu przeżyć i postawy „gry gorącej”. Zarzuty o nieprawdziwość, aktorski fałsz wskazywały ideał aktorstwa przeżywającego (L. Riccoboni). Aby treść gry była bardzo podobna do prawdy, należało prawdziwie przeżywać, widzieć świat od wewnątrz, kierować się „własnymi” uczuciami. Reakcja F. Riccoboniego czy D. Diderota – założenie intelektualnego dystansu wobec „intymnych” motywów gry – wymagała natomiast metodyki nadawczej – rozważań o chwytach, sprawdzonych tropach formowania scenicznego kształtu roli, o funkcjach pamięci, etapach przygotowania – o wszelkiej „technice” i przygotowaniu aktorskim, czyli wszystkiego, co nie jest wprost uchwytnie przez odbiorcę spektaklu. Ta problematyka „nadawcza” dotyczyła wprawdzie również kształcenia przeżyć, w znacznej jednak mierze decydowała o postrzeganiu siebie z zewnątrz i kształtowała w aktorze świadomość granicy oddzielającej jego „ja” od osobliwości psychicznych kreowanej w nim i przez niego osoby scenicznej.

stosowanych podziałów przez wskazywanie podobieństw z myślą o rekonstrukcji proveniencji i ustaleniu podłoża myślowego, które różnymi drogami wypełniało teoretyczne rozważania o sztuce aktorskiej.

9. Teoria gry a czas

Zasady sztuki aktorskiej formowano zazwyczaj na konkretne zamówienie – dla potrzeb określonej szkoły dramatycznej czy ku potwierdzeniu opinii znawców zagadnienia. Podręczniki czy artykuły zasadniczo pomijały sprawę ewolucji sztuki aktorskiej. Tym bardziej więc nie myślano o przemianach samej teorii. Dochodziło do tego przeświadczenie dawnych teoretyków o niezmienności kluczowych zasad sztuki aktorskiej (warunkach zapewniających prawdę wyrazu), o trwałej ważności wskazań dotyczących dobrej gry. Nawet nawiązania do odległych geograficznie i historycznie kontekstów czynili z przekonaniem, że poruszają się w sferze znaczących pokrewieństw i podobieństw. Dominowało przeświadczenie o trwałości pryncypiów, szacunek dla uznanych autorytetów, często odległych, których mistrzostwo traktowano jako aktualne, ważne i „na czasie”. Wszystko to było tylko częściowo uzasadnione.

Jest sprawą oczywistą, że rozumienie gry aktorskiej nieuchronnie musiało podlegać zmianom, choć zjawisko to pozostaje stosunkowo mniej widoczne z perspektywy jej ówczesnych zastosowań, treści wprost komunikowanych odbiorcom (perspektywa kształcząco-normatywna), staje się natomiast widoczne przy uważniejszym wejrzeniu w strukturę owych wypowiedzi (perspektywa poznawczo-opisowa). Teoria ma swój język, problematykę, konteksty i uzasadnienia. Toteż ujmowana od strony presupozycji, zapożyczeń, językowych zmian, psychologii aktora, aktu twórczego, koncepcji rzeczywistości, stosunku do słowa, wiedzy o człowieku, a szczególnie sposobu ujęcia języka aktorskiego (kinetycznego kodu) staje się zjawiskiem o „odrębnej historii” – osobliwych, jej tylko właściwych warunkach zmiany. Na szczególną uwagę zasługuje tu zależność dwu szeregów przemian – wiedzy o zasadach gry i wiedzy o człowieku. Zawsze ów podwójny wymiar teoretyczny w przywołanych źródłach jest obecny. Autorzy nasi, traktując swoje „teorie” użytkowo, „doraźnie”, pomijają wskazywanie owego tła myślowego, które w postaci przypisów i uwag tak obficie sygnalizują i podają teoretycy na Zachodzie⁹. Tym większa więc potrzeba rekonstrukcji

⁹ Świadome budowanie teorii widzimy już u Jana Jakuba Engla, Georga Lichtenberga, Gilberta Austina i późniejszego – Theodora Piderita. J. J. Engel, *Ideen zur einer Mimik*, Berlin 1786, 1804; Georg Lichtenberg, *Über Physiognomik wider die Physiognomen*; T. Piderit, *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*, 1867; *Grundsätze der Mimik und Physiognomie*, 1858, *Mimik und Physiognomie*, 1886. Zagadnieniami „mimiki” w drugiej połowie wieku XIX zajmowali się również: Wilhelm Jenwitz, Paolo Montegazza, Hermann Vinzenz oraz Alfred Auerbach.

wpływów i uzależnień od myśli antropologicznej. Uchwycenie tych przemian i zestawienie ich z przemianami innych zjawisk w kulturze – głównie z wiedzą o człowieku – zostanie w obecnej pracy potraktowane z uwagą.

Upředzając zatem szczegółowe rozważania, warto zauważyć, że w ewolucji teorii sztuki aktorskiej widoczne są dwa przebiegi zmian: ewolucja zasad oraz ewolucja podłoża teorii – o wiele ciekawsza, bardziej pouczająca. Teatr nie przeżywa „przełomowości” takiej, jaka stała się udziałem literatury. Wpływ formacji ideowo-artystycznych owocuje jedynie spóźnionym echem w stylistyce gry. Autorzy wierzą w niezmienność zasadniczych podstaw sztuki scenicznej, u końca wieku dostrzegają jednak zasadnicze przemiany konwencji – pojawienie się tendencji określanych w teatrze niezależnie od różnorodnych punktów widzenia mianem realizmu. Większa świadomość zmiany dotyczyła metodyki kształcenia aktora, a pośrednio wyzyskanej w niej wiedzy. Praca obecna dotyczy więc zmian mniej ewidentnych, chociaż w planie antropologicznego podłoża najbardziej znaczących.

I

AKTOR

Przedmiotem niniejszego opracowania jest analiza roli aktora w procesie komunikacji społecznej. W tym celu przeanalizowano literaturę z zakresu psychologii społecznej, socjologii i komunikacji. Wyniki badań wskazują, że aktor pełni funkcję pośredniczącą między grupą a społeczeństwem, co ma istotne znaczenie dla zrozumienia dynamiki społecznej.

W ramach niniejszego opracowania przeanalizowano rolę aktora w procesie komunikacji społecznej. W tym celu przeanalizowano literaturę z zakresu psychologii społecznej, socjologii i komunikacji. Wyniki badań wskazują, że aktor pełni funkcję pośredniczącą między grupą a społeczeństwem, co ma istotne znaczenie dla zrozumienia dynamiki społecznej. W ramach niniejszego opracowania przeanalizowano rolę aktora w procesie komunikacji społecznej. W tym celu przeanalizowano literaturę z zakresu psychologii społecznej, socjologii i komunikacji. Wyniki badań wskazują, że aktor pełni funkcję pośredniczącą między grupą a społeczeństwem, co ma istotne znaczenie dla zrozumienia dynamiki społecznej.

W ramach niniejszego opracowania przeanalizowano rolę aktora w procesie komunikacji społecznej. W tym celu przeanalizowano literaturę z zakresu psychologii społecznej, socjologii i komunikacji. Wyniki badań wskazują, że aktor pełni funkcję pośredniczącą między grupą a społeczeństwem, co ma istotne znaczenie dla zrozumienia dynamiki społecznej.

Zapatrywania na twórczość aktorską w dobie oświecenia

1. Tradycyjne rozróżnienia i problematyzacja sztuki aktora

Kategoria procesu twórczego czy opozycja gry „zimnej” i „gorącej”

Przystępując do pełniejszego omówienia problematyki aktora i jego czynności artystycznych, odwołamy się do rozróżnień i pojęć wprowadzonych w rozdziale wstępnym. Zazwyczaj (głównie w podręcznikach) twórczość aktorska była ujmowana w związku z opozycją gry „zimnej” i gry „gorącej”. Opozycja ta pojawia się w różnym rozumieniu w wielu ówczesnych źródłach.

W obecnej części wszelkie jej postacie i aspekty pozostaną przedmiotem uwagi, głównie dla charakterystyki i uporządkowania kluczowych pojęć związanych z procesem twórczym. Wiadomo jednak, że wszelkie te pojęcia były ujmowane nie tylko w perspektywie psychologii czy metodyki pracy nad stworzeniem postaci scenicznej, ale też w kategoriach wywiedzionych z estetyki twórczości. Ten sposób podejścia widać już w teoriach oświeceniowych. Zależnie od wewnętrznej problematyki analizowanych tekstów kluczowe pojęcia będą ujmowane bądź na podłożu wskazanej opozycji, bądź w perspektywie estetyki. Aspekty teoretyczne obu ujęć w pewnym przynajmniej zakresie pokrywają się. W gruncie rzeczy chodzi o te same kluczowe sprawy, postrzegane jednak z odmiennej perspektywy teoretycznej. W sztuce aktorskiej sprawa gry „zimnej” i „gorącej”, jak i całej tej opozycji ma status szczególny – jest to przecież opozycji osobliwa, istotna właśnie w twórczości scenicznej. Natomiast kategoria procesu twórczego, przy uwzględnieniu całej odmienności cechującej zabiegi twórcze aktora, ma sens ogólniejszy, przynależny estetyce w ogólności. Sztuka aktorska, której owo pojęcie przysługuje, jest tylko jedną z odmian twórczości artystycznej.

Temat rozprawy zobowiązuje do wnikliwego i porównawczego oglądu pojawiających się kategorii związanych wprost z aktorem i jego grą, najważniejszych opozycji i zarysowanych systematyzacji. Niekiedy koncepcja wymaga uzasadnienia, odniesień do kontekstu historycznego dla ustalenia wpływu, my-

ślowej ciągłości. Ponadto odtworzenie siatki pojęciowej wymaga przewyciężenia trudności natury językowej – pojęcia bywają zaledwie zarysowane, sygnalizowane, przywołane drogą ujęć metaforycznych i omówień.

W perspektywie traktatu Diderota

W refleksji nad zasadami gry aktorskiej w dawnym teatrze posługiwano się najczęściej opozycją gry „zimnej” i „gorącej”¹. Była to – jak zaznaczyliśmy – opozycja niejako „naturalnie” przynależna refleksji nad owym teatrem. Badacze nie tworzyli sztucznej kategorii porządkującej, mając u źródeł XVIII-wiecznego teatru dzieło tak podstawowe jak *Paradoks o aktorze* Diderota. Napisane przez człowieka epoki, przemyślane i uargumentowane, wychodziło naprzeciw problematyce ówczesnego teatru. Zarysowana tam opozycja osiągnęła rangę uniwersalnego kryterium, jednego z najważniejszych w późniejszej teorii sztuki aktorskiej.

Mimo to nasuwa się wątpliwość, czy odwołanie się do rozróżnień z *Paradoksu* jest trafne i uzasadnione. Wprowadzono je do instrumentarium badawczego, mimo że w polskich przekazach z tamtego czasu nie znajdujemy świadomych, bezpośrednich nawiązań do rozstrzygnięć francuskiego encyklopedysty. Opozycja gry „zimnej” i „gorącej” z tego właśnie względu nie może być traktowana jako temat ówczesnych pism, a jedynie jako, w pewnym sensie wpisana w nie, kategoria porządkująca. W tym też rozumieniu okazuje swoją wagę i stosowność w refleksji nad pojęciami dawnej teorii gry.

Później, w okresie poświeceniowym, gdy przemyślenia encyklopedysty są już znane bezpośrednio, idea opozycji wcale nie rysuje się wyraźniej. Wprawdzie w miejscu odległych analogii pojawiają się niekiedy przytoczenia myśli z traktatu, znaczone nazwiskiem Diderota, daleko im jednak do rzetelności. Wynika to z niedbałości przytoczeń, głównie jednak z odmiennego kontekstu późniejszej recepcji traktatu. Dalsze lata XIX wieku i przełom XX to czas poszerzenia teoretycznej problematyki twórczości aktorskiej, a zarazem zróżnicowania ujęć i zwielokrotnienia aspektów oglądu kategorii wcześniej wyróżnionych w *Paradoksie o aktorze*. Chodzi o różne typy i zakres przeżywania i analogicznie wielorakie pojmowanie intelektualnej samokontroli i dystansu wobec przedstawianych na scenie osób.

¹ Kategorie te przywołuje Jacek Lipiński w artykule: *Edukacja podstawowa*, zamieszczonym w: Wojciech Bogusławski, *Mimika*, Warszawa 1965; nawiązuje do nich Bohdan Korzeniewski: *Poglądy na grę aktora w czasach Stanisława Augusta*, [w:] tegoż, *„Drama” i inne szkice*, Wrocław 1993, s. 112–119, oraz Janina Pawłowiczowa w artykule: *Teatr – zagadnienia sztuki scenicznej w Słowniku literatury polskiego oświecenia*, Warszawa 1977, s. 719; sprawa opozycji pojawia się w monografiach dotyczących ludzi ówczesnego teatru, posługuje się nią Marek Dębowski: *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym w dobie oświecenia i klasycyzmu*, Kraków 1996.

Zapóźnienie recepcji i umieszczanie zawartych w traktacie treści w zmieniających się kontekstach było znamieniem ewolucji teorii aktora, ale często też odbiegało od jego pierwotnego zamysłu. W rezultacie mamy sytuację dość osobliwą – bliższe samej opozycji Diderota są wypowiedzi okresu wcześniejszego, gdyż łatwiej owe pisma odnieść do problematyki znanej z traktatu, choć bez wyraźnych do niego nawiązań. Później, gdy Diderot staje się obiektem bezpośrednich przywołań i refleksji, pada ofiarą uproszczeń, nieporozumień czy nieuzasadnionych zarzutów (jak w podręczniku J. Mikulskiego).

Jednak niezależnie od tak różnych faktycznych nawiązań do myśli encyklopedysty, problematyka przez niego nakreślona była oczywiście na tyle uniwersalna, że stanowiła nieodłączny składnik formowanych później polskich „teorii” aktora (np. u Kamińskiego, Jasińskiego, Kremera, Trapszy, Mikulskiego czy później u Kotarbińskiego i Tennera). Poza psychologią gry rzecz obejmowała – jak powiedzieliśmy – metodykę pracy nad rolą i nad opracowaniem postaci scenicznej, nadto pracę aktora nad sobą, czy wreszcie uwarunkowania charakterologiczne, a nawet sceniczne predyspozycje. Większość analiz odnosimy do opozycji gry „zimnej” i „gorącej” – jak w znanych opracowaniach na ten temat. Dopiero dla uściślenia tych wstępnych rozpoznań i odtwarzania koncepcji twórczości aktorskiej w poszczególnych źródłach przydatne okazują się dodatkowe rozróżnienia oparte na kategoriach podsuwanych przez estetykę aktora i omówione wyżej kategorie procesu twórczego oraz współczesne przemyślenia nad istotą gry aktorskiej.

2. Dyskusja w *Journal Littéraire de Varsovie*

W okresie stanisławowskim sprawa procesu aktorskiego tworzenia zarysowuje się najwyraźniej w czasopiśmie *Journal Littéraire de Varsovie*. Zanim na początku wieku XIX pojawiły się rozleglejsze teksty poświęcone temu zagadnieniu – tu właśnie tematy sztuki aktorskiej, ujęte w sposób wnikliwy, zyskały rangę pierwszoplanową i stały się szczególnie dojrzałe. Dyskutanci skrywali się pod pseudonimami: Ibrahima (żyda) z Arabii oraz „Objaśniacza świec”. Spór w istocie teoretyczny rozgrywa się na kanwie różnicy zdań w ocenie gry działającej wówczas w Warszawie trupy aktorów francuskich.

Oponenci przy okazji niewątpliwie stronnicych ocen francuskiego zespołu przede wszystkim wyrażali swoje poglądy teoretyczne – tak zresztą rzecz ujmuje komentarz redakcji czasopisma. Bohdan Korzeniewski, pierwszy rzeczowy badacz ówczesnej teorii gry aktorskiej², kreśli całą sprawę następująco. Poglądy

² Był autorem monografii o młodości teatralnej Bogusławskiego; główne myśli tam zawarte znalazły się w cytowanym już artykule: *Poglądy na grę aktorską w czasach Stanisława Augusta*, publikowanym początkowo w *Sprawozdaniach z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 1939. Przedruk we wskazanej książce: *Drama i inne szkice...*

teoretyczne miałyby być argumentem w gazetowej utarczce o pierwszeństwo między zwolennikami aktorów polskich i francuskich; argumentem tym doskonale posługuje się tylko jeden z dyskutantów – „Objaśniacz świec”, czyli teatralny iluminator. Jego uczoność tudzież wnikliwie formułowane poglądy pochodzą – zdaniem monografisty – z najważniejszych książek tamtego czasu. Od Antoniego-Fabio Sticottiego, zasłużonych dla teorii aktorstwa Ludwika i Franciszka Riccobonich i Rémonda de Sainte-Albine, a ponadto autora łączącego różne wcześniejsze wypowiedzi Jeana Nicolasa d’Hannetaire-Sarvandoniego.

Ibrahim zaledwie sygnalizujący swoje przekonania, bo i daleko mniej sprawnie, i mniej rygorystycznie (a jako pierwszy bez motywów polemicznych), został przez Korzeniewskiego niemal niedostrzeżony. Mimo ustalenia kluczowych odniesień i kontekstów zaginął ważny – jak się wydaje – aspekt sprawy: spór o teorię, rozdzielenie stanowisk. Zamiast sporu mamy wykład, zamiast echa europejskich debat – ostrożnie zarysowane sympatie i kierunki wpływu (wszystko na materiale drugiego listu, czyli odpowiedzi „Objaśniacza”). List pierwszy, wyjątkowo lakoniczny, zawiera obiegowe przekonania oraz nieliczne uwagi czynione na marginesie ocen gry francuskiej trupy. Umocowanie tu jakichkolwiek kontekstów wydaje się wielce ryzykowne. Trudno się zatem dziwić Korzeniewskiemu, że poprzestał na oglądzie ogólnym, tym bardziej że autor podający się za Ibrahima mówi znacznie mniej „uczenie”, a przez „Objaśniacza” traktowany z wysoka, uchodzi za dyletanta w zakresie wiedzy o zasadach teatru.

Sprawa naśladowania – punkty sporne

Wyjdźmy jednak od samych tekstów, rozważając niewątpliwą w nich przecież sytuację dyskusji i różnicy poglądów. Co dzieli dyskutantów? Na pierwszy rzut oka jest to różnica między podkreślaną tu i ówdzie przez Ibrahima „naturalnością” a zgłaszanym przez „Objaśniacza” respektem wobec reguł. Dla obu stanowisk można znaleźć stosowne uzasadnienia. W istocie zwrot ku regułom – mówiąc najprościej i nie wdając się w bliższe jego określenie – jest proklamacją klasycyzmu. „Naturalność” zaś była głoszona w imię prawdy życiowej, autentyzmu uczuć – czyli w obronie prawdy człowieka możliwej do wyrażenia tylko poza regułami.

Ibrahim zaleca kopiowanie natury bez (uprzednio przyjętych) reguł, gdyż – jak zauważa – zgodność z regułami wcale nie musi gwarantować trafnego odzwierciedlenia. Wysoko ocenia aktora o nazwisku Desrosières: *choć głos ma w sobie nie tak doniosły i nie tak wzniosły i mniej wydoskonalone rzemiosło – czytamy w liście – to więcej ma w sobie naturalności*. Natomiast wybitnego aktora paryskiego Lekaina posądza wręcz o niedostatek obserwacji i życiowej prawdy: *powinien jednak mniej uważać reguły, a bardziej mieć wzgląd na okoliczności i miejsce*³ – zauważa zwolennik naturalności.

³ *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, Warszawa 1967, s. 195.

Choć opozycja między „naturalnością” i „regularnością” wydaje się dla teatralnego ujęcia natury sprawą najważniejszą, nie ono jednak wyznacza główną płaszczyznę dyskusji. Całą uwagę dyskutanci koncentrują bowiem na sferze podmiotowej. Czy „naturalność”, czy „regularność” biorą swój początek w aktorze, są wynikiem przyjętej przez niego postawy twórczej.

Porównując ich poglądy na temat artystycznego działania aktora, w jednej przynajmniej, ale za to niebagatelnej sprawie dostrzegamy niejaką zgodność. W pierwszym liście czytamy: *Wybornym aktorem jest, kto (...) zgoła przemienia się zupełnie w osobę wystawianą*⁴. Takiemu przekonaniu Ibrahima zdaje się wtórować jego „uczony” oponent: *Aktor musi uczynić udanie najbardziej podobnym do prawdy. (...) Prawdziwość intrygi na tym się zasadza, iż spektator widzi w aktorze osobę, którą tenże reprezentuje*⁵. Obaj głoszą przekonanie, że aktor powinien dążyć do przeobrażenia się w postać zgodnie z wymogami iluzji. Nie było w tym zresztą nic szczególnego – oponenti potwierdzają to, co w drugiej połowie wieku XVIII było już powszechnie przyjęte. Idea zapoczątkowana jeszcze w *Myślach o deklamacji* L. Riccoboniego rychło spotkała się z uznaniem autorytetów teatralnych epoki⁶.

Wszelako już w sposobie realizacji tego podobnie nakreślonego celu zarysowują się znaczące różnice. Prawdę postaci uzależniano bowiem bądź od przeżywania bądź od chłodnego, analitycznego wystudiowania roli, ocenianego z punktu widzenia odbiorcy spektaklu. Nie ulega wątpliwości, że oba te stanowiska w pewnym sensie wpisują się w opozycję teorii gry „zimnej” i „gorącej”, a uczestnicy sporu początkują polskie dyskusje na ten temat.

Źródła kontrowersji rozważanej na łamach *Journala* sięgają połowy wieku XVIII i dzieła Franciszka Riccoboniego. Ani jednak to dzieło, ani *Paradoks o aktorze* Diderota (wydany dopiero w 1830 r.) nie funkcjonowały w ówczesnej świadomości teoretycznej, jeśli nie liczyć udostępnienia traktatu nielicznym przedstawicielom europejskiej elity w *Korespondencji literackiej* Grimma⁷. Treść

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 199.

⁶ Proces tych zmian omawia Marek Dębowski. Luigi Riccoboni w *Myślach o deklamacji* przeciwstawia się sformalizowanej deklamacji i całkowicie uzależnionej od niej ekspresji cieleśnej, co było znamienne dla teatru francuskiego klasycyzmu, ukształtowanego jeszcze w XVII wieku (por. zasady ks. d’Aubignaca). Idee prawdy – „ucieleśnienia” postaci podejmują po nim najbardziej znani teoretycy XVIII wieku: Rémonde de Sainte-Albine, Marmontel czy Sarvandoni d’Hannetaire. Tendencja ta przejawia się też w praktyce wybitnych aktorów tamtych czasów: Barona i Lecouvraera, Garricka, Lekaina, Ekhofa i in. i otwiera proces kolejnych zmian na drodze do pełnego ucieleśnienia postaci, a nie – jak w okresie obowiązywania deklamacji w klasycystycznym dramacie – jedynie ukazywania postaci z dystansu.

⁷ Zdaniem Dębowskiego „Objasniacz” podążał za przykładem Voltaire’a, „ale szedł jakby o krok dalej w kierunku Diderota, czemu dziwić się nie możemy, bo korzystał niemało z pierwszej redakcji *Paradoksu o aktorze*”, właśnie w opracowaniu Grimma (zob. *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym*, Kraków 1996, s. 64). Bohdan Korzeniewski w swoim sprawozdaniu zależności od

Paradoksu zamieszczono tam w 1770 roku. Świadomość i ranga sporu o aktora oraz szczególnie w tym rola Diderota – co już zaznaczyliśmy – nabiera dużej wagi znacznie później, choć istniało poczucie rysującej się odmienności twórczych postaw aktorów. Ibrahim, jako obrońca aktorów francuskich (wedle domysłów był nim Degreville), opowiada się za autentycznością przeżycia. Głoszona przez niego naturalność jest nie tylko odpowiedzią na władztwo reguł. Naturalność (rozumiana tu też jako spontaniczność) ma zapewnić prawdę przedstawienia. Powinna również służyć drugiemu rodzajowi prawdy – prawdzie przeżycia. Toteż aby *przemienić się zupełnie w osobę wystawianą*, potrzebne jest zarówno dokładne naśladowanie natury „zewnątrznej” człowieka – taką opinię wypowiedział kilka lat wcześniej w *Przedmowie do Panny na wydaniu* sam Czartoryski – ale potrzebna jest też „przemiana” wewnętrzna. Swoiste naśladowanie wnętrza jest zresztą warunkiem ekspresji i źródłem poruszenia, jakie aktor może wywołać u widza – zgodnie z przekonaniem, że wystarczy przejmująco przeżywać, aby osiągnąć doskonałość i siłę wyrazu.

Szersze perspektywy sporu

Zacytujmy tu szerzej sygnalizowaną już opinię rzecznika aktorów francuskich. Doskonałym aktorem jest ten, który *całą swoją postawą wyraża przerażenie lub radość, ujawniając stan swojej duszy, kto wreszcie całą fizjonomią śmieje się, płacze i zgoła przemienia zupełnie w osobę wystawianą* [podkr. moje – R. S.]. Ibrahim – zwolennik „naturalności” – w swoich przekonaniach bliższy jest teorii gry „gorącej”, „Objasniacz świec” wyraźniej zaś skłania się ku formule gry „zimnej”. Stawiając przed aktorem to samo zadanie, nie wspomina o „wczuwaniu się”, przeżywaniu, proponuje raczej postawę chłodnej, uważnej kreacji. *Aktor musi uczynić udanie najbardziej podobnym do prawdy – słyszymy w odpowiedzi – aby stworzyć prawdziwość reprezentacji, co znaczy zebrać wszystkie istotne cechy najbardziej zbliżone do rzeczywistości, którą musi spektator wyczuwać.* Jest to postawa wymagająca innego już osiągnięcia wiernej „imitacji”. „Objasniacz” stwierdza krótko – *sztuka teatru jest nauką i tak jak w nauce należy w niej aplikować*⁸.

Teoria gry w zaprezentowanej tu wersji łączy psychologiczny aspekt znamieny dla Diderota oraz kierowanie się regułami właściwe klasycystycznym aspiracjom autora odpowiedzi. Wiadomo, że oba stanowiska się nie wykluczają,

Paradoksu nie rozważa, wręcz przeciwnie – stanowisko „Objasniacza” wyprowadza z tekstów, które w tym traktacie poddane zostały zdecydowanej krytyce. Korzeniewski nie przykładał jeszcze wówczas wagi do opozycji gry „zimnej” i „gorącej” – postrzegając wśród poprzedników autora listu i jednych, i drugich – skoro wymienia jednym tchem Ludwika, ale i Franciszka Riccoboniego (promotora gry zdystansowanej, „zimnej”), nie wskazując nieuchronnie odmiennego przecież wpływu obu tych autorów, ale i związanych z nimi tradycji w poglądzie na istotę aktorstwa.

⁸ *Teatr Narodowy*, s. 199.

w wersji prezentowanej przez „Objaśniacza” raczej uzupełniają wzajemnie. Można dostrzec tu postawę „klasycysty”, który w zakresie sztuki aktorskiej wspomaga się zasadami „zimnego”, zdystansowanego aktorstwa.

Nie chodzi, rzecz jasna, o ogólne rozstrzygnięcia czy zlokalizowanie poglądów na osi kluczowych opozycji. O wiele ważniejsze jest bliższe wejrzenie w specyfikę obu stanowisk. W istocie teksty oferują dostateczne dane, aby zagłębić się w tę problematykę. W opinii „Objaśniacza” doskonała gra wymaga prawideł rozumu, pamięci i wiedzy pomocnej w wiernym „wystudiowaniu” postaci. Zarazem autor listu wypowiada stanowczy sprzeciw wobec afektacji sprowokowanej emfazą deklamacji klasycznej. Uważa, że *żar namiętności, efekt zuchwałego geniuszu, żywej imaginacji, burzliwych afektów nie ma nijakiego związku z hałasem i łoskotem, który niektórzy za boskie piętno uważają. Gdy aktorzy rozwijają ogromne gesty, ślą aż do nieba zimne okrzyki, to nie jest to, jak powiadają ich przyjaciele, skutkiem nadmiaru ognia, ale skutkiem braku dowcipu, człowiek dobrego smaku po bezskutecznych poszukiwaniach odnajduje jeno rusztowanie ze źle dobranych słów*⁹. Opinia ta znajduje potwierdzenie w krytyce aktorów francuskich, którym zarzuca głównie nadużycia w deklamacji¹⁰. Krytykuje co prawda płytki talent, uczuciową martwość i brak „burzliwych afektów”, nie znaczy to jednak, że prostą receptą na ten stan rzeczy będzie wzbudzanie w sobie namiętności, aż do „nadmiaru ognia”. Wręcz przeciwnie – warunkiem niezbędnym jest tu *dowcip* (rozum czy też inteligencja). Potwierdza to aprobatę dla gry przemyślanej, świadomej osobliwości teatralnego ukazywania człowieka. Było to bliskie zaleceniom Diderota. Francuski filozof, wyznaczając program gry „zimnej”, w której gani skłonności do „przeżywania”, z równą dezaprobatą ocenia też ekspresje, których żar sprowadza się do bezrozumnego

⁹ Tamże.

¹⁰ W dalszej krytycznej części listu omawia przede wszystkim wady cenionych przez Ibrahima aktorów francuskich. U Desrosières’a gani przede wszystkim afektację deklamacyjną, jednostajność tonu, uczuć i fizjonomii nawet w gatunku komicznym. Ten sam zarzut odnosi do aktora Montroze’a – *monotonny i łzawy, i prawie wcale nie potrafi się przemienić w osobę przez siebie wystawianą* (*Teatr Narodowy*, s. 201); podobnie mówi o Maulan – też jednostajna, a jej rzekomy zapał nie mieści się w fizycznych możliwościach ekspresji, stąd karykaturalna przesada. Takież zarzuty kieruje wobec innego aktora, który w pewnym okresie udzielał lekcji Wojciechowi Bogusławskiemu – Dainville’a, który ponoć nie był zdolny dać wrażenia uczucia. Błąd afektacji przypisze Testelinowi: *zawsze krzyczy, nigdy nie recytuje, czyni wiele hałasu, nie ma ani żywości, ani ognia, ani prawdziwości, przez gwałtowność, jaką objawia. Hamon jest afektowaną (...), ta mała furia niszczy iluzję i trwoży aktorów* (tamże). „Objaśniacz” domaga się gry w pełni świadomej, kontrolowanej i wystudiowanej, bez popadania w jakikolwiek rodzaj afektacji. Postulat walki z deklamacyjną sztafą i nieliczeniem się z prawdą i indywidualnością postaci, aczkolwiek sformułowany dość wcześnie i stawiany od początków teorii związanej ze sceną narodową, jest nieustannie zgłaszany przez teoretyków aż do ostatnich lat wieku XIX. Maniera deklamatorskiego odtwarzania tragedii bez pracy nad kreacją postaci pokutuje mimo ciągłego pogłębiania wiedzy o sztuce aktorskiej (mówią o tym Łopaciński, Meczysławski, Deryng, Mikulski, Trapszo i in.).

udawania, czynione ku zadowoleniu zwolenników „starej szkoły”, hołdującej deklamacji emfatycznej.

Przedmiotem krytyki są zatem dwie sprawy w równym stopniu obce zasadom gry „zimnej”, a zasygnalizowane już w związku z Diderotem – gra jako nadużycie ekspresji i gra jako wyraz doznawanych uczuć. W pierwszej, bardziej związanej z deklamacją, aktor buduje wzruszenie wokół mowy (sprawa dotyczy porządku znaku), w drugiej – prowokuje w sobie wzruszenia postaci. „Objaśniacz” w obu wypadkach używa słowa „afektacja”, choć raz ma na myśli jałowość przesadnej deklamacji, mówiąc o *rusztowaniu źle dobranych słów*, w drugim natomiast – wzruszenie wynikające z przesadnego przeżywania. Drugie znaczenie znajdujemy w replice na słowa Ibrahima, który „naturalność” odnosił przecież głównie do przeżyć aktora zgodnych z wymaganiami roli (doskonałość iluzji jest nierozdzielna ze „stanem duszy”). „Objaśniacz” stwierdza tu wprost: *Mniemanie, iż należy postępować za naturą i nie poddawać się regułom jest orzekaniem bez dowodów, (...) jako że najwyższa sztuka staje się naturą, natura zaś bez sztuki staje się afektacją* [podkr. moje – R. S.]¹¹.

W świetle tego, co dotychczas udało się ustalić, należy obok ewidentnego aspektu podmiotowego, nadawczego uwzględnić jeszcze w omawianej opozycji aspekt odbiorczy. Już Diderot, skoncentrowany na twórczej podmiotowości aktora, stara się powiązać psychologiczne uwarunkowania gry i oceniane przez widza jej stylistyczne rezultaty (choćby temat stylistyki ogranicza w zasadzie do ekspresywnych wadliwości gry „gorącej”). Przeciwnicy poglądu Diderota będą natomiast zawsze podkreślać potrzebę „prawdziwych wzruszeń” dla osiągnięcia doskonałości i siły scenicznego wyrazu. Ostateczny efekt artystyczny osiągany na scenie był w ich mniemaniu koniecznym następstwem stanu wewnętrznego aktora. Wiadomo jednak, że zależności między aspektami psychiki i ich stylistycznymi ekwiwalentami nigdy nie były wyraźniej precyzowane. Różne typy osobowości twórczych, różne typy artystycznych zachowań łatwiej było wartościować w aspekcie wykonawczej skuteczności niż stylistycznych efektów. Podobne jakości osiągnano różnymi metodami, choć metody te były w opinii znawców lepsze bądź gorsze, trafne bądź nie. Różnorodność „prywatnych” metod podkreśla J. Mikulski, obserwując indywidualności aktorskie drugiej połowy wieku XIX, równie wielkie i mimo odmienności równie „prawdziwe”.

Faktyczne „przeżywanie” mogło pozostawiać ślad jedynie o pewnych aspektach wyrazu. Gra „gorąca”, jak wnioskujemy również ze współczesnych dociekań w tym względzie, była bardziej spontaniczna, nieobliczalna, ale i artystycznie, jakościowo niestabilna, w przeciwieństwie do rozplanowanej i „przewidującej” gry „zimnej”. Dopiero dłuższy ogląd dokonań aktora pozwalał do-

¹¹ *Teatr Narodowy...*, s. 198.

strzec emocjonalną zależność gry od jego stanu uczuciowego, co w postaci stałej tendencji określało specyfikę jego „mimicznego” kodu¹².

Publiczność sprawę emocjonalnego wzruszenia aktora wiązała oczywiście z pewną ekspresywnością wyrazu. Dla spełnienia stylistycznego efektu gry „gorącej” aktor decydował się na osobliwą „retorykę” uczuciowej naturalności, w pewnym zakresie arbitralną, a przez „Objaśniacza” uznaną za jawnie fałszywą. Rzecz miała się podobnie z dynamiką gry „romantycznej”, w której eksponowanie stanów skrajnych, szybkie zmiany napięcia ekspresji, operowanie efektywną pozą miały poruszyć uczucia widzów, wyrzucić najsilniejsze wrażenie, nie zawsze odpowiadające uczuciowej potrzebie roli¹³.

Krzykliwa afektacja a prawdziwe wzruszenie

Złe było, gdy aktor kierował się metodyką gry „gorącej”, choćby z powodu zwyczajnej zmienności emocji, samopoczucia czy nastroju. Już Diderot przestrzegał „przeżywającego” aktora przed pojawiającą się niekiedy pustką uczuciową, gdy nie sposób wzbudzić w sobie potrzebnych do gry uczuć.

Jeszcze gorzej, gdy mimo braku zdolności przeżywania, czy wręcz obojętności wobec sztuki oraz braku rzetelnego, intelektualnego przygotowania, wykonawca próbował stworzyć wrażenie (cenionych przez widownię) „gorących wzruszeń” poprzez – sygnalizowane przed chwilą – manipulacje na biegunie odbioru. „Objaśniacz” widzi w tym szczególne zagrożenie dla sztuki. Afektacja niszczy iluzję – stwierdza, myśląc o aktorce zespołu francuskiego, pannie Harmon. To już grzech niewybaczalny, bo – jak wiadomo – przeczy najważniejszej zasadzie sztuki scenicznej. Deklarowana przez każdego z polemistów prawda przedstawienia była przez stronę przeciwną wyraźnie dezawuowana. Tam gdzie Ibrahim cenił prawdę przeżycia, „Objaśniacz” dostrzega pozbawioną ram afektację i zagrożenie dla iluzji scenicznej.

¹² Idea gry „gorącej” pojawiła się dla odrzucenia zarzutów o fałsz iluzji (na początku XVIII wieku), gdy Ludwik Riccoboni poza zrozumiałym „udawaniem” sytuacji zewnętrznej pragnie pokazać na scenie prawdę ludzkich doznań, prawdę „świata duszy” (zob. Dębowski, s. 66–67). Treść tej deklaracji przyjętej przez następców miała swój wymiar „moralny”, jednak w sensie artystycznym obarczona była wskazanymi już zastrzeżeniami. Czy nieprzewidywalne zachowania panny Dumesnil na scenie paryskiej były znakiem przeżywania? Jacek Lipiński „podwyższoną” ekspresję aktora traktował jako wyraz gry „gorącej”. Była to stylistyczna konsekwencja grania na scenie „autentycznym uczuciem”. Jedyne aktor grający spontanicznie, nieobliczalnie mógł w konsekwencji naruszać (i niekiedy naruszał) kanon norm i zachowań, określających sceniczną formę gatunków klasycystycznych.

¹³ Można przypomnieć opinie o „szalonej” grze Benzy w roli króla w *Ludgardzie Kropińskiego* (zob. B. Lasocka, *Aktorzy w teatrze Jana Nepomucena Kamińskiego, Pamiętnik Teatralny* 1967, z. 1) czy o zachowaniach Ledóchowskiej i innych, gdzie ekspresywność i „wzruszeniowość” przybiera postać maniery, której niezbędnym czynnikiem było stworzenie fikcji prawdziwych przeżyć.

Ekspresja bez pokrycia miała zapewne związek z pewną manierą deklamacyjną, pozostałością klasycystycznego teatru francuskiego. Być może gra aktorów francuskich czerpała z dawnych wzorów, dopuszczała emocjonalność wysłowienia, na którą zwolennik reguły i iluzji doskonałej nie dawał przyzwolenia. Klasycystyczne wysłowienie (wraz z ekspresją kinetyczną) rządziło się zasadami „psychologii” wiersza – w której czynniki poetycki, dramatyczny i retoryczny wymagały określonego wzruszenia i mocy wyrazu. Sprawa zależności między wzruszeniową deklamacją i żywym uosobieniem postaci musiała się pojawić w ówczesnej teorii gry, choć zagadnienia te w dyskusji rysują się dość niejasno. W ustalaniu teoretycznych kategorii omawianych tu pierwszych wypowiedzi o grze aktorskiej sprawa ta wymagała zasygnalizowania. Tym bardziej że temat kompromisu między estetyką deklamacji i naśladowaniem rzeczywistości powraca jeszcze niejednokrotnie. Jeszcze pół wieku później pojawia się w dyskusji nad rolą deklamacji i dykcji w procesie scenicznego odzwierciedlenia.

Formuła gry proponowana przez „Objaśniacza” eksponuje przede wszystkim władze intelektualne. We wcześniejszych badaniach (B. Korzeniewski) ten aspekt dystansowania się „Objaśniacza” wobec silnego w XVIII wieku nurtu zwolenników „żywych uczuć” był daleko mniej dostrzegany. Na pierwszy plan wysuwało się bowiem raczej to, co było mu wspólne z owymi zwolennikami gry „gorącej” – mianowicie przynależność do klasycyzmu i zrozumienie dla idei upiększenia natury.

Aktor jako podmiot twórczy

Obok pojęcia natury i estetyki przedstawienia uwzględnia „Objaśniacz” temat mniej popularny, choć ważny, a dotyczący teorii samego aktora, jego władz psychicznych i procesu tworzenia.

Aktora pojmuje wedle standardów stosowanych wobec podmiotu twórczego – poety. W liście mowa o „prawdziwym talencie”, warunkującym doskonałe wykonawstwo. Talent rozumiany jako doskonałe połączenie wielu niezbędnych warunków zapewnia pełnię iluzji, pozwala też uniknąć trywialnej naturalności. Choć kształcony na podstawie znajomości artystycznych zasad, w istocie jest wrodzony i indywidualny. Podobnie o poecie wyraża się Dmochowski (*Próżno się ten wprzegął / Do szlachetnej roboty wzruszenia serc, który / Nie wziął dowcipu, nie wziął serca od natury* (*Sztuka rymotwórcza* III, w. 316–318). Poeta posiada „szczególną strukturę osobowości”, która obejmuje nie tylko świat wewnętrzny, ale jest w stanie go wyrazić – łącząc w jednym spojrzeniu treści wewnętrzne i ich zewnętrzne przejawy czy – jak mówi o poetach klasycznych Henri Peyre – *interesując się jednocześnie naturą zewnętrzną i wnętrzem człowieka*¹⁴.

¹⁴ Henri Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, Warszawa 1985, s. 113.

Aktor znajdował się w sytuacji zasadniczo podobnej. Już w odpowiedzi „Objaśniacza”, sformułowanej bez wątpienia pod wpływem myśli francuskiej, opracowanie teorii aktora nawiązuje do refleksji teoretycznej nad poetą. W przeciwieństwie jednak do poety, który *dowcipem*, ale i „żywym czuciem” antycypuje wewnętrzny świat postaci, aktor musi powstrzymać swoją „naturalną” wzruszeniowość, zmienną, wielorako uwarunkowaną stanem indywidualnej wrażliwości. Spełnienie tego warunku wymagało szczególnych predyspozycji. Nie darmo Diderot głosi przekonanie, że prawdziwy talent aktorski spotyka się znacznie rzadziej niż wielki talent poetycki¹⁵.

Sztuka aktorska w zwierciadle retoryki

W rozważaniach o sztuce aktorskiej „Objaśniacz” nawiązuje do Cycerońskiej triady: *docere, movere, delectare* – stanowiącej jedną z podstawowych zasad retoryki, dość wcześnie też stosowaną w poetyce. Polemizując z Ibrahimem, podejmuje trud dostosowania jej do potrzeb sztuki aktorskiej. Z uwagi jednak na zupełną odmiennność artystycznych zobowiązań ciężących na wykonawcy nie było to zadanie ani tak proste, ani w pełni wykonalne, o czym przekonuje dalsza część listu. Już jednak samo pojmowanie zadań aktora wedle klasycystycznych kategorii, które tradycyjnie odnoszono do poetów i mówców, zasługuje na uwagę. Świadczy o rosnącej już wówczas randze i powadze scenicznego kunsztu. Pozycję aktora najlepiej można ocenić poprzez wysoką godność aktorstwa tragediowego – co wykazał wspomniany wcześniej M. Dębowski. Spełnianie trzech funkcji – informacyjno-pouczonej, zniewalającej i estetycznej inne trudności przysparzało poetom i mówcom, a inne – zobowiązanym do doskonałego kreowania postaci – aktorom. Zakres zadań wykonawczych, które tradycja retoryczna łączyła z pojęciami *memoria* i *actio*, w omawianej tu koncepcji sztuki scenicznej w mniejszym stopniu dotyczy walorów teatralnej deklamacji, bardziej przekonującego odzwierciedlenia rzeczywistości.

Wiarygodność aktora, siła jego oddziaływania na widza polega na pełnej iluzji, na trafnym naśladowaniu ludzkiej natury – wtedy wywrze wrażenie, dotrze do odbiorcy, poruszy jego emocje. Opinia „Objaśniacza” jest w tym wzglę-

¹⁵ Ganiona w późniejszym czasie przez klasyków warszawskich gra wedle skali aktorskiej wrażliwości, zmienna, emfatyczna, służąca „naturze wyobrażonej”, a nie naturze empirycznej – nad czym szczególnie ubolewali Iksowie – była zapewne aspektem autonomizacji podmiotu aktorskiego i to nie tylko wobec wymogów klasycznych, ale i wobec wcześniej przypisywanej aktorowi roli w cyklu teatralnego tworzenia. Aktor grający pod wpływem natchnienia, zapału, uczuć zachowywał się jak indywidualność twórcza. Tym bardziej gdy wpływało to na oryginalność jego scenicznej interpretacji. Ale i elementy gry „zimnej” czy intelektualne podejście „Objaśniacza” przez zachowanie inicjatywy interpretacyjnej i uważną pracę aktora nad sobą świadczyły o autonomii sztuki aktorskiej, choć realizowanej w technice przemysłanej, skrupulatnej, zapamiętywanej w detalach.

dzie jednoznaczna: *Zaskakiwać, wzruszać, podobać się* – oto stopnie, jakie musi aktor przebiegać, gdy zabraknie któregoś stopnia, wszystkie przymioty natury są stracone [podkr. moje – R. S.]. Podstawą jedności owych trzech funkcji jest sprawność mimetyczna (a nie jak u mówcy *persuadere* – czyli sprawność przekonywania). Aktor nie jest podrzędnym ogniwem w procesie oddziaływania na widownię. Nie tyle pośredniczy w realizacji funkcji tekstu dramatycznego – poprzez deklamację, co sam funkcje owe inicjuje i wypełnia przy użyciu jemu tylko właściwych sposobów i środków. Budzenie zainteresowania, wzruszanie oraz zachwywanie to aktorskie odpowiedniki retorycznej triady: *docere, movere, delectare*.

Dla realizacji owych funkcji aktor powinien posiadać stosowne przymioty: *dowcip* (rozum, inteligencja), wrażliwość oraz ekspresję. Są one wrodzone, choć mogą też być ukształtowane w wyniku artystycznej pracy oraz wiedzy o sztuce aktorskiej. Podobnie jak retorzy i teoretycy poezji „Objaśniacz” najwyżej ceni sferę rozumu, choć ma na myśli nie tyle rozum cechujący odbiorcę, co – wskazany już – *dowcip* (czyli inteligencję) wykonawcy. Mówi o tym wyraźnie: *Ze wszystkich wrodzonych przymiotów wielkiego aktora dowcip jest bez wątpienia przymiotem najpożyteczniejszym. Po nim kładziemy wrażliwość, ową subtelną skłonność serca, która pod osłoną sztuki i udawania pozwala przeżywać wszelkie kłopoty i wszelkie rozkosze natury i prawdy. Potem kładziemy ekspresję – to dzięki niej aktor myślom poety dodaje żywość i wdzięk, których nie ma w zamyśle i które oddaje z największą dokładnością*¹⁶.

Wzajemna odpowiedniość przymiotów i funkcji aktora, bez trudu czytelna w tej części drugiego listu, została zapewne zaproponowana na zasadzie analogii z niebudzącą żadnych wątpliwości, a z punktu widzenia retoryki podstawową odpowiedniością przymiotów i reakcji odbiorcy. Te trzy zasadnicze wymienia już antyczna retoryka: rozum, wolę i uczucie (dokładniej: rozum, uczucie pożądawcze i uczucie estetyczne). Niewątpliwie wdzięk ekspresji podoba się i prowadzi u widza do zadowolenia i wzbudzenia uczuć estetycznych. Wywołanie zadziwienia jest domeną inteligencji (*dowcipu*) wykonawcy. Swoją rolę ma też do spełnienia wrażliwość, skłonność serca, która pobudza wzruszenie u widza.

Wielorakie funkcje rozumu

Lektura listu przekonuje, że rola rozumu została oceniona szczególnie wysoko. Wybór między uczuciem a rozumem – przejaw powszechnie znanej opozycji – zostaje rozstrzygnięty na korzyść rozumu, warunkującego psychiczny dystans, z wyraźnym wszak nawiązaniem do klasycystycznej teorii twórczości. Niewiele tu przemawia na korzyść uczucia wykonawcy. Rolę

¹⁶ *Teatr Narodowy...*, s. 199.

wrażliwości oraz przeżywania dopuszcza tylko – jak mówi – pod osłoną „sztuki i udawania”. Nie znajdziemy tu znamienych dla Ibrahima uwag, dotyczących przeżyć nadawcy scenicznego komunikatu. Zalecenia autora drugiego listu dotyczą głównie stanu świadomości widza, a nie stanu psychiki aktora. Przypomnijmy – *Aktor musi uczynić udanie najbardziej podobnym do prawdy (...), którą musi spektator wyczuwać.*

Rozum zapewnia siłę ekspresji, której samo uczucie nie gwarantuje. *Głosem, duszą i twarzą wyrażamy namiętności, ale bez dowcipu wywołana impresja jest słaba* – zauważa „Objaśniacz”. Ten sam jednak rozum stwarzający w grze iluzję uczuć powinien kontrolować ekspresję uczuciową również w drugim kierunku. *Skoro poruszenia ciała aktora nie mogą wykroczyć poza naturę i prawdę, to nie może się to dokonywać też na skutek nadmiaru uczuć. I tu niezbędna jest korekta dla zapewnienia prawdy wyrazu i wierności wobec roli: ogień namiętności nie może rozpręgać i zniekształcać twarzy. Aktor, który wystawiając ból grymasy czyni, nie wzrusza, ale przeraża spektatora*¹⁷.

Trafność w ukazaniu ludzkiej natury wymaga więc od aktora szczególnych predyspozycji, zarówno aby uchwycić właściwą stronę przeżyć, ale też aby posiadać zdolność ich prezentowania. Nie tyle uczuciowość, co właśnie rozum daje gwarancję właściwego odzwierciedlenia ludzkich namiętności. Przez swą zdolność korygowania i uzgadniania innych przymiotów służy poskramianiu uczucia, choć mniej zapewne niż u Diderota – gdzie wszelka uczuciowość uznawana jest za szkodliwą¹⁸. „Objaśniacz” dopuszcza przeżycie płynące z uczuciowej wrażliwości, ale nawet w ekspresji twarzy winna ona pozostać pod kontrolą inteligencji wykonawcy. Rozum jest więc czynnikiem prawidłowego wyzyskania „subtelnych skłonności serca”, władzą zdolną powiązać – dla celów sztuki aktorskiej – świat wnętrza z czynnikami wyrazu (naturę „wewnętrzną” i „zewnątrzną”, tj. widzialną).

Spór Ibrahima z „Objaśniaczem świec” niesie ze sobą znaczne trudności interpretacyjne. Rozgrywa się na marginesie dyskusji krytycznoteatralnej i w kontekście trudnym dziś do odtworzenia. „Objaśniacz” – jak widać z powyższego omówienia – koncentruje uwagę na składnikach twórczej podmiotowości aktora. Nie porusza zaś licznych spraw związanych z teorią gry „zimnej” czy z przygotowaniem roli. Pomija sprawy psychologii, wyraźne już m.in. u Diderota zagadnienie cech charakterologicznych, uczuciowości naturalnej czy predyspozycji zależnych od wieku aktora – i wpływu tych warunków na spełnianie wzoru idealnego wykonawcy.

¹⁷ Por. Denis Diderot, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przekład i wstęp Jan Kott, Warszawa 1958, s. 42: *prawie wszystkim gwałtownym namiętnościom towarzyszą grymasy, które artysta pozbawiony smaku niewolniczo kopiuje, ale których wielki artysta unika.*

¹⁸ *Nie twierdzą, że nie istnieje pewien rodzaj wewnętrznej wrażliwości, nabytej lub sztucznej, ale jeśli pytasz o moje zdanie, uważam ją za niemal równie szkodliwą jak uczuciowość naturalną. (...) Jest sprzeczna z różnorodnością zadań wielkiego aktora; często jest on zmuszony się jej wyzbyć* (D. Diderot, *Paradoks...*, s. 43).

3. Emanuel Murray – podobne problemy i odmienne ujęcia

Twórcza podmiotowość aktora

Również dla autora podręcznika *O aktorach i grze aktorskiej* najistotniejszy pozostaje układ sfer czy też władz podmiotowych biorących udział w procesie aktorskiego tworzenia. *Pierwszorzędną i najniezbędniejszą z zalet aktora jest wrodzona głęboka wrażliwość; pozwala mu ona od razu przeniknąć wszelkie uczucia, które chce w nas obudzić. Utożsamia go z przedstawianą postacią tak dalece, iż dosłownie mylimy postać z aktorem*¹⁹. Murray owej wrażliwości przypisuje funkcję pierwszoplanową, pozycję nadrzędną nad innymi władzami i aspektami procesu twórczego. Wrażliwość jako poruszenie *serca, wyobraźni i zmysłów* powinna przejawiać się w funkcjach uczucia, rozumu i wyobraźni.

Jeśli dokonamy tu porównania ze stanowiskiem „Objaśniacza”, różnica jest stosunkowo dobrze uchwytna – u polemisty z *Journala* taką nadrzędną rolę pełnił – jak pamiętamy – *dowcip*, czyli inteligencja (fr. *la intelligence*). *Dowcip* pozostawał czynnikiem koordynacji innych władz, zdolnym nadto ogarnąć warunki ekspresji z perspektywy widza. Prawda przedstawienia, sugestywność iluzji ma podłoże intelektualne. U Murraya tę samą niezbywalną rolę pełni wrażliwość.

Spróbujmy przyjrzeć się dokładniej tej różnicy. U Murraya wrażliwość (*la sensibilité*) nie oznacza wprost uczuciowości, raczej uczuciową przenikliwość artysty. Obejmuje wszelkie wymiary aktu tworzenia, oczywiście również zdolność aktora do wzbudzania w sobie uczuć i samego przeżywania. Wrażliwość obejmuje *naturalne poczucie taktu* – czytamy w podręczniku – *odruchowe jakby i bezwiedne, które musi mieć aktor; które wypełni mu serce, rozgrzeje wyobraźnię, porusza bez zastanowienia, bez żadnego wysiłku wszystkie zmysły i usposobi go do poddania się namiętnościom, którymi chce się z nami podzielić*²⁰.

Owa spontaniczna, wrodzona władza, choć uniwersalna, różni się jednak od sposobu funkcjonowania bardziej racjonalnej, zaopatrzonej w wiedzę sprawności, jaką jest *dowcip*. Zasięg owej racjonalności u „Objaśniacza” jest na tyle znaczny, że ogarnia inne dyspozycje psychiczne twórcy, ale i ogranicza ich rolę. Obejmuje też wrażliwość (*la sensibilité*), jednak o znaczeniu wyraźnie zawężonym do zdolności wczuwania się i przeżywania uczuciowego²¹.

¹⁹ Emanuel Murray, *O aktorach i grze teatralnej*, oprac. Marek Dębowski, Kraków 1991, s. 40.

²⁰ Tamże.

²¹ Porównanie kategorii procesu twórczego u obu autorów, pojawianie się podobnych nazw wymagało wejrzenia w tekst oryginalny. W wypadku wrażliwości w obu tekstach pojawia się termin *la sensibilité*. W artykule z *Journal Littéraire de Varsovie* czytamy: *De tous les dons naturels au grand acteur, une heureuse intelligence est sans contredit le plus favorable; après elle doit soupirer la sensibilité, cette aimable disposition du coeur qui nous fait éprouver, sous le voile de l'art. Et du mensonge, toutes les peines, tous les plaisirs de la nature et de la vérité*. Dotyczy on

Murray dla wsparcia swoich poglądów o dominującej roli uczucia i wrażliwości powołuje się na opinie Cycerona i Kwintyliana: *Trzeba być wzruszonym, powiedzą wam, aby odmalować właściwie namiętność. Odczuwać, żeby prawdziwie przekazywać. Jeśli aktor jest dogłębnie przekonany o tym, czego chce, byśmy sami doświadczyli, pozwoli się ponieść namiętności i rozczuli się zgodnie z wymaganiami roli*²².

Teksty obu autorów, choć odległe w czasie, w wielu punktach zachowują jednak podobieństwo. Ich klasycyzm widać w podobnej koncepcji podmiotu twórczego. Różnią się głównie wskazaną przed chwilą odmienną konfiguracją określających go czynników psychicznych. Te stosunkowo niewiele znaczące różnice w teorii procesu twórczego zasługują na uwagę ze względów metodycznych. Ułatwiają mianowicie odróżnienie czynników organizujących całość procesu twórczego (inteligencja czy wrażliwość) od wąsko pojmowanych czynników wypełniających sferę osobowości aktora (władze, predyspozycje, przeżycia), czyli wszystkiego, co zapewnia doskonałość postaci scenicznej. Dopiero w tej drugiej sferze widać istotniejsze odmienności w omawianych źródłach. Wrażliwość, będąca wedle „Objasniacza” zdolnością do przeżywania cierpienia czy przyjemności, podlega nieustannej kontroli aktorskiego *dowcipu*. U Murraya ta cecha aktora winna być właściwie ukształtowana, jednak w procesie twórczym winna rozwijać się spontanicznie, z pełnym zaufaniem do przeżycia, które (o ile prawdziwe) zapewnia aktorowi doskonałość i trafność ekspresji. Nie było to „zapomnienie się”, czy też zatracenie we własnym przeżyciu (w które wierzono i przed którym ostrzegano), oznaczało natomiast umiarkowaną tendencję ku grze „gorącej”.

Jako autor podręcznika dla Szkoły Dramatycznej, pisanego z inspiracji księcia Czartoryskiego, oświadcza: *Powtórzę wam za Kwintylianiem: wzruszcie się, doznawajcie żywych wrażeń, poddajcie się skłonnościom uczucia. Będzie to więcej niż zdziałaliby wszyscy nauczyciele sztuki*²³. Owe przywołania świadczą, że u źródeł poglądu mamy nie tyle osiemnastowiecznych zwolenników „prawdziwych uczuć”, ale uczuciowość realizowaną wedle zaleceń mówców. Podobnie jak u nich źródłem wszelkich zabiegów nie jest sama tylko „introspekcja”, co przeżywanie podjęte z myślą o widzu i do niego adresowane²⁴.

czułości jako zdolności uczuciowego przeżywania. Świadczą o tym choćby wskazane uczucia – radość i boleść (ewent. rozkosz i cierpienie). Murray natomiast wrażliwość pojmuje szerzej, bez owego koniecznego sprowadzania jej do kategorii obejmującej same tylko aspekty uczuciowe – *La première de ces qualités et la plus nécessaire, c'est que l'acteur oit une sensibilité intime et comme innée qui le fasse entrer le premier dans tous les sentiments qu'il veut nous inspirer; qui l'identifie en quelque sorte avec le personnage qu'il représente de manière que nous le confondions réellement avec lui* (Murray, *O aktorach*, s. 90).

²² Tamże, s. 40.

²³ Tamże, s. 41.

²⁴ Zwolennik „gry gorącej” – jak określa go Dębowski – ma na uwadze dwa aspekty tego zjawiska – zakładane odczucie widza i namiętności stosowne do stanu wzruszenia postaci scenicz-

Jaka była metoda wzbudzania uczuć? Trudno w tych wczesnych tekstach szukać objaśnień natury psychologicznej, nie znajdziemy ich wiele u europejskich poprzedników. Metodyka pracy aktora polegała zapewne na wczuwaniu się i wyobraźni. Potrzebne są ku temu dostateczne dane. *Aktor musi rzeczywiście zgłębić ducha swej roli – oświadcza Murray – niechaj zgłębi proponowaną przez autora tematykę. Niechaj postawi się na miejscu przedstawianych postaci (...), poczuje się chwilowo współczesnym ożywianego bohatera przyjacielem. Wreszcie niechaj wcieli się w samego bohatera [podkr. moje – R. S.]*²⁵. Wcielenie będzie doskonałe, jeśli zainicjuje proces emocjonalny, nasyci aktora siłą „żywych uczuć”. Było to ważniejsze niż doskonała pamięć ekspresywna, wymagana przez zwolenników gry „zimnej”.

W stronę „regularnej” teorii wyrazu

Obok aktywnych zabiegów podejmowanych w obrębie samego podmiotu twórczego ważne pozostaje też spełnienie wymagań konwencji teatralnych, dotyczących czynników zewnętrznych, wyrazowych. Prawdziwość w odzwierciedlaniu natury zależy w znacznej mierze od respektowania istniejących zwyczajów artystycznych, zasad gwarantujących poczucie „naturalności”. *Potrzeba współdziałania wszystkich środków – czytamy w rozdziale O deklamacji – którymi dysponuje aktor: postawy, zachowania się, chodu, ruchu, gestu, zmiany intonacji głosu. To musi razem bezpośrednio funkcjonować, zgadzać się, wspomagać bez przerwy i tworzyć harmonijny „ensemble”, który przekonuje od początku sztuki do jej końca. I w tym zakresie potrzebne są odpowiednie władze – zauważa Murray. Użycie tych środków powinien dyktować rozum, a pokierowanie nimi gust*²⁶.

W formowaniu scenicznego artysty ważną rolę ma do spełnienia przykład twórczości malarskiej i dramatycznej. Mniej chodzi tu o dostarczanie artystycznie opracowanych treści, o wzorce postaw czy gestów. Liczy się inspiracja, wzbudzenie wyobraźni, bardziej jeszcze przykład samodzielności twórczej, dzięki czemu aktor może *pozostać sobą i kopiując, stawać się z kolei sam oryginalnym*²⁷ – zauważa autor podręcznika. Warunkiem oryginalności jest obcowanie

nej. Kryterium wrażliwości jest nie tyle przeżycie postaci, ile antycypacja przeżycia odbiorcy. Emocjonalne wrażenie wywołane przez postać na widzu dookreśla emocjonalny kształt samej postaci. Zatem poznanie roli, trafne przewidywanie reakcji widza stanowi przesłankę do wcielenia się w postać. To zaś dokonuje się wedle porządku „gry gorącej”, zgodnie z przypominanymi wówczas sugestiami Kwintyliana i przywołanym za Horacym przekonaniem o konieczności intymnego wzruszenia u aktora.

²⁵ Murray, *O aktorach*, s. 41.

²⁶ Tamże, s. 70–71.

²⁷ Sztuka aktorska wymaga znajomości natury, znajomości reguł, a dopiero potem uzdolnienia do przeżywania. Poeta i aktor mają ten sam przedmiot i wymaga się od nich podobnej osobo-

z talentami innych, ale dla wydoskonalenia własnych zdolności artystycznych. Talent aktorski pojmuje dość szeroko, jego czynnikami są wyobraźnia powiązana właśnie z rozumem oraz gust – wszelkie władze decydujące o doskonałości ekspresji. Toteż jest przeciwny nadmiernej swobodzie wyobraźni i ulotnym błyskom fantazji, przeciwnym naturze.

Talent kształcony między innymi przez wzory aktorskie, geniusz innych musi być dopełniany doświadczeniem i wiedzą (szczególnie o ludzkich namiętnościach): *trzeba, żeby aktor, zanim pojawi się na scenie i otworzy usta, przemyślał sobie i jakby unaoczniał plan dramatu, przebieg sztuki, motyw każdej sytuacji i szczegóły każdego epizodu. Powinien przyswoić sobie ton właściwy ekspozycjom, dialogom, maksymom i charakterom. Musi z góry przygotować i wykorzystać wszystkie skomplikowane sytuacje oraz środki wyrazu, które użyczają siły uczuciom, intensywności pasjom, znaczenia rozwojowi akcji* [podkr. moje – R. S.]²⁸. Tak wysoko przez autora ceniona wrażliwość, umiejętność wcielenia się w postać dramatu, w jej życiową kondycję, powinna być wsparta niezbędną w teatralnej ekspresji wiedzą i umiejętnościami. Oprócz prawdy wynikłej ze zrozumienia i głębokiego przeżycia równie ważna jest trafność kształtów i wyrazistość teatralnego obrazu człowieka w ramach obowiązujących konwencji.

wości twórczej: *jak pióro piszącego dramat poety prowadzi jego dusza, również ona winna kierować stylem prezentowania się aktora podczas przedstawienia* (zob. Murray, s. 36). Wynika stąd ważna konkluzja, że aktor, zobligowany wprawdzie do wiernej interpretacji, ma podobną rangę jak autor dramatu – naśladuje rzeczywistość ujętą przez autora w kształt słowa, ale czyni to przy użyciu właściwych sobie tworzyw i zgodnie z ich właściwościami i możliwościami.

²⁸ Murray, s. 34.

Poglądy na sztukę aktorską w latach 1830–1865

1. Zagadnienie ekspresji aktorskiej u Jana Nepomucena Kamińskiego

Zainteresowania długoletniego dyrektora teatru lwowskiego i teoretyka gry aktorskiej dotyczyły głównie ekspresji mimicznej. Był dobrze obeznany z kształtującą się w teorii niemieckiego oświecenia koncepcją gry, która zyskała miano „realistycznej”. Rozwijał zasady ekspresji widoczne w podręczniku Bogusławskiego. Nie chodzi zresztą o skłonność obu teoretyków do kodyfikacji. Ważniejszy był – widoczny u ojca narodowej sceny – szacunek dla naturalności, wnikliwej obserwacji życia, respekt dla różnorodności jego przejawów. W swojej nauce – co ukazują analizy w następnej części książki – unikał uproszczeń, uwrażliwiał na okoliczności, odmienności typów ludzkich, różnice stanu, temperamentu czy charakteru. Przywiązywał Bogusławski wagę do wnikliwych przemyśleń nad rolą, w których warunki i porządek ekspresji wiązał z rekonstrukcją przejawów ludzkiego wnętrza – co widać w „autorecenzjach” zamieszczonych w kolejnych tomach wydanych przez niego *Dziel*.

W teorii Kamińskiego czynnik wnikliwego, wielostronnego opisu aktorskiego wyrazu bardziej jeszcze dochodzi do głosu. Podstawą dobrej gry jest uchwycenie głębi i wielorakości przeżyć zarówno w tonie głosu, jak i w mowie ciała. Mimika podlegała tu – do czego jeszcze wrócimy – nie tyle porządkowi znaczeniowemu słowa, co przejawom poprzedzających słowo uczuć – Kamiński idzie więc dalej. Choć pojmowanie mimiki jako ekwiwalentu myśli, a nie słów zadeklaruje (w planie teorii!) wyraźnie dopiero Hilary Meciszewski, przekonanie takie tkwi już *implicite* w artykule: *Myśli o umnictwie dramatycznym*²⁹. Otóż, pomijając uproszczenia dydaktyki gry, w ekspresji mimicznej bierze pod uwagę „osobowość” postaci. Uczucia pojmuje więc jako czynniki dynamiczne i warunkowane przez różne aspekty psychiki.

Koncepcja Kamińskiego w formowaniu zasad gry różni się więc od koncepcji Bogusławskiego, który w „mimice” starał się dostrzegać głównie zasady uni-

²⁹ Ten właśnie artykuł *Myśli o umnictwie dramatycznym, Haliczanie*, t. 2, 1830 będzie przedmiotem wnikliwej uwagi.

wersalne i środek zdolny zastąpić mowę. Różniła się też od poglądu Lessinga, który – jak uważa Barbara Lasocka – wyżej stawiał świadomą kompozycję mimiki i ruchu będącą wynikiem ogólnej znajomości zachowania się człowieka w różnych stanach emocjonalnych i napięciach³⁰. Kamiński z większą uwagą odnosił się natomiast do czynnika podmiotowego. Chciał, aby aktor w kształtowaniu właściwej ekspresji przywiązywał wagę do psychicznego doświadczenia, do przeżyć, które są w stanie trafnie zainicjować sceniczne działanie. Temat aktorskiego podmiotu, procesu twórczego jest w jego teorii na tyle wyeksponowany i istotny, że tej głównie sprawie poświęcimy tu naszą uwagę.

Treść przeżycia a „mimiczna” wiedza o ludzkiej duszy

Nie znaczy to, że Kamiński lekceważył wartość opracowania ogólnych zasad ekspresji i powszechnych sposobów zachowania. Przywiązywał wagę do ustaleń J. J. Engla, którego *Myśli o mimice* wykorzystał, pisząc *Przypowieści naukowe dla aktorów*. Stworzył podręcznik analityczny, operujący – jak możemy się dziś domyślać z zachowanego fragmentu – kanonem znaków ciała i porządkiem uczuć. Nie wątpił więc w użyteczność kodyfikacji w grze aktorskiej. Tam gdzie systematyczna wiedza okazuje się pomocna i nie prowadzi do uproszczeń, chętnie z niej korzysta. Zwolennik wiedzy i „kontrolowanych” uczuć jest zarazem „realistą”. Wiedział, że uczucia pokazywane w toku działań są zazwyczaj złożone i różnorodne. Wiedział też, na co zwracał uwagę już Bogusławski, że wzrost napięć i gwałtowność stanów przy ich stopniowaniu prowadzi do kumulacji wszelkich postaci napiętności i stanowi niebagatelną trudność w opracowaniu ich formalnych przejawów. Wskazywali zresztą na to wspomniani już autorzy – Lessing i Engel.

Nie przypadkiem podejmuje temat Szekspirowskiego Otella, wyraźnie podążając drogą nakreśloną w *Myślach o mimice* i zgłaszanych tam trudnościach co do wyrazu powiązanych stanów psychicznych. Dla Kamińskiego wszak poszczególne te stany stanowią już znaczący problem. W toku swych psychologicznych rozważań więcej uwagi niż poprzednicy poświęca uczuciom w kontekście cech charakterologicznych i temperamentu³¹. *Cóż począć z różnaitością*

³⁰ Barbara Lasocka, *Jan Nepomucen Kamiński*, Warszawa 1972, s. 68.

³¹ Tym sposobem, podobnie jak inni autorzy tamtego wieku, charakteryzuje grę aktorską na drodze typologii: *Umnictwo dramatyczne ma przed sobą zwykle cztery rodzaje stylu, a styl każdy, oprócz właściwej mu cechy, przenosi się jakimiś środkami mniej więcej w drugi, a przecież każdy dla siebie odznaczony. Nie dość na tym, w każdym rodzaju stylu, każdy styl ma różne rodzaje osób, a te osoby różne rodzaje stanu, wieku, temperamentu i charakteru, a każdy stan, wiek, temperament i charakter ma znowu swoje odcienie i stopnie. Zakłada jednocześnie, że jeden z tych czynników może zdominować postać pozostałych, prowadzi to do znacznej i trudno dającej się ująć różnorodności. Uważa bowiem, że temperament nad charakterem i stanem, i wiekiem może brać górę; jak znowu, że charakter i stan, i temperament upokarza (*Myśli o umnictwie dramatycznym*, s. 241).*

*temperamentu – stwierdza – który częstokroć w przemoc swoją bierze charakter i mocno nim w różnych położeniach chwieje; co począć z temperamentem nieodznaczonych uczuć, a co gorsza, kiedy temperament sam z siebie cienisty, w rozmaite, zmieszane rozstrzeli się uczucia? Jakże chwycić ten dziki, a przecież litości godny, ten różnopromienny dziwotwór: zazdrość? który w gorącym temperamentie Otella tak wichrząc burzy i burząc wicherzy? który się i miłością, i zawiścią, i nienawiścią, i boleścią, i mściwością w rozliczne przemiany zarazem łamie? jak obliczyć punkty wybuchu namiętności i umiarkować, odcienić przejście jednego w drugie; albo jak uchwycić wiele zarazem. Charakter jak twarz łatwiej odrysować, ale jakże zachwycić mienną i promienną minę, która się jak myśl i uczucie raz po raz zmienia i przez oko coraz inny promień ciska?*³²

Jego osobliwe podjęcie sprawy zazdrości z podręcznika Engla³³ świadczy o większej trosce skierowanej na sprawy ludzkiego wnętrza. Toteż gdy teoretycy niemieccy największe komplikacje dostrzegają w gęstej, trudnej do opisanie sieci powiązań uczuć i ich wyrazów, autor artykułu o „umnictwie” dramatycznym nie kryje swej bezradności już podczas prób wydzielania owych stanów, trafnego opisu przeżyć i ekspresji, którą pojmuje głównie jako mimikę twarzy i wyraz oczu. Ubolewał nad ogromnymi trudnościami stworzenia rzetelnej teorii opisowej.

Przykład Niemców wskazuje, że trudność uprawiania teorii jawiła się już przy próbach korzystania z ówczesnej myśli o człowieku (mówię o tym dokładnie w dalszej części książki). Filozoficzne postrzeganie człowieka w opracowaniu zasad gry, oferta ogólnego i ugruntowanego ujęcia, budziło oczywiście zainteresowanie znawców sztuki aktorskiej, jednak rezultat owych odniesień był niewielki. Uświadamiano sobie, że treści ogólne (poza zagadnieniami konwencji estetycznej) odgrywają w kształtowaniu wiedzy aktorskiej rolę jedynie drugorzędą, w jakimś sensie porządkującą, istotne natomiast sprawy nie dają się ująć w proste formuły.

Szansę przewyciężenia braków ujęcia systematyczno-opisowego dawała, co już zaznaczyłem, teoria budowana podmiotowo, obejmująca funkcjonowanie podmiotu artystycznego – jego uwarunkowania psychologiczne. Autor wyrażał przekonanie, że wykonawca teatralny postawiony wobec rozlicznych zjawisk ludzkiej natury narzędziem poznania musi uczynić własne doświadczenie wewnętrzne – bezpośrednie, ale i indywidualne. Refleksja teoretyczna winna więc skupić się na osobliwościach procesu twórczego, określać jego etapy, formułować wskazówki. Kamiński w mniejszym stopniu koncentruje uwagę na treściach, bardziej interesuje go aktor postawiony wobec piętrzących się przed nim zadań wykonawczych³⁴.

³² Tamże, s. 241–242.

³³ Zob. J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik*, t. 1, rozdz. 19, s. 233.

³⁴ Droga stopniowego odchodzenia w teorii od najprostszych kanonów aż po zaufanie do intuicji podmiotu artystycznego miała kilka znamienych etapów, jeśli spojrzeć na owo zjawisko

Teoria ukierunkowana podmiotowo

Barbara Lasocka podkreślała, że autor *Myśli o umnictwie...* wymagał *przeniknięcia odtwarzanej postaci, wyznaczenia zakresu, jakości, intensywności i odcieni jej przeżyć. Miało to służyć wywołaniu u aktora analogicznych przeżyć*³⁵. Tak rozumianą postawę tudzież metodę pracy aktorskiej określa mianem „psychologizmu”. Z kolei sprowokowane przeżycie aktorskie, *pobudzenie psychiki naprowadza na najtrafniejsze środki wyrazu aktorskiego* – zauważa autorka, myśląc o kluczowej zasadzie koncepcji gry u Kamińskiego. Można więc wyróżnić dwa etapy twórczego działania – pierwszy między rolą a przeżyciem aktorskim, drugi – dotyczący relacji między przeżyciem a w zamierzeniu poprawną sceniczną ekspresją. W zasadzie trzeba je rozumieć w porządku chronologicznym.

Autor przypisuje wykonawcy scenicznemu rangę szczególną – *Umnik dramatyczny winien być wieszczego ducha i nie tylko przeniknąć tajniki myśli i uczucia, ale i języka, które autor swoim osobom nadał*. Sprawa języka przekraczała oczywiście zagadnienia potocznej komunikacji. Wiemy, że Kamiński traktował ją w sposób szczególny, w powiązaniu z romantycznym poglądem na sztukę i naród – jego dziejowy i duchowy wymiar. Język świadczący o tożsamości narodu w lekturze dramatu i opracowaniu roli winien być traktowany z najwyższą uwagą³⁶. Tylko „wieszcza” wiedza, o której mowa w artykule, umożliwia trafne

jako na pewien proces przemian. Dyskusje wokół Le Bruna, o których mowa w rozdziale o aktorskim kodzie, stawiały u podstaw teoretycznych sztuki aktorskiej wzory malarskie. Teoria sztuki miała udzielać teorii aktorstwa nadrzędnych schematów, prawidłowości – a w rezultacie kanonicznych zachowań. Z osiemnastowiecznych teorii dwóch sztuk – literatury i malarstwa, „starszych” i dojrzałych od myśli teatralnej – właśnie malarstwo oferowało kodeks znaków ciała opatrzonej stosunkowo dojrzałą wiedzą antropologiczną (Ch. Le Brun, C. Watelet, u nas A. Albertrandy). Aktorzy realizowali ekspresję „literacką”, deklamację, dbając jednocześnie o doskonałość i sugestywność obrazu. Wiadomo jednak, że czerpanie inspiracji od teoretyków malarstwa rychło urosło do rangi problemu i stało się przedmiotem krytycznych uwag ze strony Engla czy też Lessinga. Antropologia uwzględniona w podręcznikach malarstwa, zastosowana do potrzeb teorii gry aktorskiej, okazała się stanowczo niewystarczająca. Prawdy o człowieku (ściślej o ludzkich namiętnościach), odpowiednie dla tematów klasycystycznego malarstwa, w poczuciu teoretyków teatru traciły na znaczeniu. Proponowana malarska technika obrazowania i przedstawiania człowieka sprowadzała się do statycznych ujęć, była „alegoryczna”, w pewnym też sensie nazbyt ogólna. Toteż w *Dramaturgii hamburskiej* Lessing mówi o uczuciach bez uproszczonych, pryncypialnych podziałów, zwraca uwagę na trudno uchwytny procesy ich łączenia i wzajemnego wpływu. Do głosu dochodzi wtedy „zdarzeniowość” uczuć, ich miejsce w akcji scenicznej oraz ich wymiar czasowy. Toteż nie literatura (deklamacja) ani malarstwo (alegoryczny obraz), ale obserwacja biegu życia i zmiennych ludzkich zachowań wpłynie ostatecznie na sposób opracowania uczuć scenicznych. Tą drogą realizować się będą twórcze aspiracje aktora, szczególnie po okresie klasycyzmu, w kolejnych latach wieku XIX.

³⁵ Lasocka, *Jan Nepomucen Kamiński*, s. 68.

³⁶ Kamiński początkuje nurt romantycznej filozofii języka, przekonań wpływających na rozumienie poezji, w tym poezji teatralnej. Język dostarcza podmiotowego pojmowania świata, o czym

posunięcia interpretacyjne. Poeta może udzielić aktorowi jedynie nielicznych praktycznych wskazówek – *przecież mu ani o czuciu, ani o zwierciadle ócz jego – zauważa Kamiński – ani o zmianie i cieniowaniu głosów i przygłosów, ani o jego mocnym lub przyskrzypnionym słów wygłosie przestróg w żaden sposób dać nie może...*³⁷ Dla wypełnienia owej luki między rolą a rezultatem wykonania aktor musi posłużyć się własną inwencją.

W toku przygotowań Kamiński kolejno wymaga: 1) Pobudzającej wyobraźnię lektury dla stworzenia w świadomości łańcucha logicznie powiązanych obrazów. 2) Dalszy etap to rozplanowanie gry w czasie i przebiegu akcji (wejścia i wyjścia, gra z innymi, kompozycja części i stopniowanie wyrazu). 3) Uchwycenie charakteru i różnych determinant przedstawianej postaci (temperament, wiek, stan, zwyczaj, klimat, obyczaje). 4) Dopiero po rozważeniu tych wszystkich szczegółów aktor powinien zająć się wewnętrznym światem roli – *tak go sobie w uczucia i myśli rozcieniować, i te cienie sobie tak mocno przywłaszczyć, aby za lekkim tylko pomysłem już się i na twarzy, i w głosie, i w minie, i w oczach, i w całej postawie jawiły...*³⁸ 5) Wszystko to umożliwia dokonanie aktorskiego zapisu – *zaznaczenie roli swojej własną swoją ręką, a myśląc i pisząc, znaczyć ją wedle rozmysłu i wyobraźności swojej* – czytamy w *Myślach o umnictwie*³⁹.

W procesie przygotowania działań twórczych znaczącą rolę przypisuje więc zdolności uzmysłowienia sobie świata zewnętrznego postaci. Zapewnia to *żywa wyobraźność i gorące serce, słowem: umysł ruchliwy*. Aktorskie przetworzenie tekstu poety wymaga wielorakich sprawności; Kamiński wskazuje tu na czucie, rozsądek i wprawę. Przede wszystkim w wykonawczym opracowaniu liczy się wzajemne powiązanie dwojakich funkcji tych sprawności – wyobraźni naśladowczej i twórczej fantazji – powielanie, ale i komponowanie wyrazu zgodnie z wnikliwym rozumieniem tekstu. Wiedza obejmująca treści określane tu jako „zewnętrzne” wpływa na formowanie widzialnego kształtu postaci, nakierowuje też na treści świata wewnętrznego, które winny się aktorowi wyraźnie „unaocznic”.

Z drugiej zaś strony wymagał Kamiński sprawnego operowania światem uczuć i doznań, uwzględnionych w toku tworzenia postaci. Podstawą rzetelnego wizerunku wnętrza była perfekcja czynionych zabiegów, poparta – zalecaną przez lwowskiego teoretyka – partyturą wykonania. Niejeden zgłaszany tu postulat znajdujemy wśród oczywistych przesłanek „zimnego” sposobu uprawiania gry aktorskiej. Wykonawca nie może kształtować postaci dopiero na scenie – uważa autor *Myśli o umnictwie...*; *powinien już był mieć wszystko* – jak mówi –

informuje artykuł: *Czy nasz język jest filozoficzny?* (*Haliczanin* 1830, t. 1) oraz rozległe studium psychologiczno-lingwistyczne z 1851 r., do którego odwołamy się również w obecnym opracowaniu.

³⁷ Kamiński, *Myśli...*, s. 246.

³⁸ Tamże, s. 248.

³⁹ Tamże.

przed „firanką”, i o wiele tygodni naprzód⁴⁰. Liczy się wcześniejsze przygotowanie: pamięć tak doskonała, że – wedle słów artykułu – *o sobie nie przypomina*. Również deklarowana identyfikacja z postacią nie polega, jak w grze „przeżywaniowej”, na chwilowym zacieraniu różnicy między postacią i tożsamością wykonawcy. Nie wymaga kreacji bezwiednej, spontanicznej, zależnej od emocji aktora i jego zmiennej wrażliwości. Konieczność uprzedniego opracowania postaci wymaga natomiast, wedle słów autora, *doskonałej pamięci*. Sprawa istotniejsza, którą trzeba podjąć, dotyczy pytania – jaka to pamięć? Co jest jej przedmiotem i treścią? Nie trzeba zbyt przenikliwości, aby zauważyć, że nie jest to pamięć gry „zimnej”, intelektualnej – skupiona na sposobie opracowania sygnansów czy jakichkolwiek czynników ekspresywnych. Aktor winien przypominać sobie postać poprzez odtworzenie doświadczanych przy jej opracowywaniu i uważnie zapamiętanych uczuciowych treści (musi unaocznic sobie ponownie wszystko to, co składa się na „osobowość” postaci, aby właściwie wyrazić ją na scenie). Zatem gra „gorąca”?

Aby przybliżyć rozważaną w artykule ideę przeżywania, uwzględnimy od różnienie, które choć podyktowane współczesną świadomością teoretyczną, pozwala lepiej wniknąć w ujęcie lwowskiego teoretyka gry aktorskiej. Gra w pełni „przeżywaniowa” jest spontaniczna, a niepoddana uprzednim rygorom, prowadzi do dominacji osobowości aktora nad osobowością (zapisanej w tekście) postaci, stąd monotonia i słabo zróżnicowana skala emocjonalności⁴¹. Można rzec, że polega to bardziej na odgrywaniu roli niż postaci⁴² i znaczy tyle, że psychiczna

⁴⁰ Tamże, s. 242.

⁴¹ O wrażliwości naturalnej, którą dysponuje aktor, krytycznie wypowiadał się już D. Diderot: *doprowadzić ona musi powoli aktora do manieri albo monotonii. Jest sprzeczna z różnorodnością zadań wielkiego aktora; często jest on zmuszony się jej wyzbyć, a wyrzec się samego siebie potrafi tylko nie byle jaka głowa* (zob. *Paradoks o aktorze...*, s. 43).

⁴² Wskazuje tu na pewien wymiar owej opozycji. Rola wiąże się z etapem wstępnym (analiza roli), postać z fazą syntetyczną (tworzenie postaci). Dopiero druga faza warunkuje transformację w zakresie czynników psychicznych. Skalę odniesień postaci i aktora analizuje z psychologicznego punktu widzenia Jolanta Kociuba. Rozróżnia – za E. Burns (*Role, typy symboliczne i postaci*, [w:] T. Pyzik, E. Udalska, *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Katowice 1987) aktorów grających samych siebie, czyli artystów osobowości, i aktorów, którzy posiadają zdolność odmieniania siebie – artystów przemiany (zob. wspomniana książka: *Tożsamość aktora...*, s. 17). W obu wypadkach stan emocjonalnego, „przeżywiowego” formowania gry jest możliwy. Opracowanie J. Kociuby podsuwa dalsze dystynkcje, które choć ustalone współcześnie, umożliwiają wyraźniejszy ogląd stanowiska Kamińskiego: *Z psychologicznego punktu widzenia najistotniejszy w aktorstwie jest związek, jaki zachodzi pomiędzy aktorem a rolą, wzajemny wpływ, wzajemne przenikanie i przemiana, dokonujące się między „ja” aktora a „ja” roli. (...) Kreacja aktorska [sceniczna postać] może polegać na dodaniu do roli pierwiastka osobistego, własnego „ja” aktora bądź też może zasadać się na dodaniu do własnego „ja” aktora czegoś z roli – i to będzie już autokreacja* (jw., s. 24). Te sytuacje pośrednie – mieszanie czynników roli i osobowości aktora – nie były pożądane. Dość powszechnym w tamtym czasie ideałem twórczym było rozwiązanie skrajne – dogłębna, uczuciowa przemiana aktora w osobę dramatu.

konkretyzacja w czasie aktu twórczego następuje znacznie wcześniej, ogarnia zaledwie zarysowane kształty osób dramatu. Aktor siebie umieszcza w sytuacji postaci, zamiast wnikać w „osobowość” i aurę właściwej dla niej psychiki. Niedostatek analizy roli i trwanie przy własnej osobowości, często czynione z rozmysłem – były rozwiązaniem mniej doskonałym i dość częstym w ówczesnym teatrze. Przeżywanie siebie w określonej przez rolę sytuacji emocjonalnej należy przeciwstawić przeżyciu, którego aktor doznaje, odtwarzając w sobie całość duchowej i emocjonalnej kondycji postaci.

Kamiński był oczywiście zwolennikiem tego drugiego rozwiązania – wymagał całkowitego przeobrażenia aktora. Dla uniknięcia nieuprawnionych zabiegów, związanych z osobistymi nawykami i skłonnościami własnej psychiki, aktor winien dokonać na sobie swoistego „oczyszczenia”. *Największym zadaniem dla przedstawacza dramatycznego – czytamy w Myślach o umnictwie – jest „zrzeczenie się” wszelkiej „maniery”, ale i swojej „indywidualności”; zrzec się to mało, ale trzeba ją ze wszystkim, „ile możliwości”, zmazać; wszystkie indywidualne rysy zatrzeć i zagładzić, tak aby na tej karcie można było pisać wyrazy tej osoby, którą przedstawia* [podkr. moje – R. S.]. Następnym redukcji była więc transformacja w opracowywaną postać. Z tego punktu widzenia wysiłek podjęty dla przewyciężenia własnego „ja” był niezbędny, aktor mógł świadomie rozwijać tożsamość bohatera dramatu w swoim wnętrzu. Dodajmy, że było to stanowisko wyjątkowo bliskie nowoczesnemu pojmowaniu procesu gry⁴³.

Między wielkością ideału a ograniczeniami metody

Postulat redukcji aktorskiej indywidualności jest stosunkowo jednoznaczny. Gorzej z teoretycznym naświetleniem i sprawą transformacji, chociaż tekst Kamińskiego i w tym względzie zawiera – jak się wydaje – wystarczające dane. Aby zgłębić ów proces, wyjdźmy od początku, od przypomnienia etapów aktorskiej pracy: analiza roli – odtwarzanie przeżyć – redukcja „ja” – przyjęcie przeżyć postaci – ekspresja (wyraz sceniczny).

Rozległe przygotowanie roli, o którym mowa w artykule, stanowi tworzywo wyobraźni (wyobraźni naśladowczej i twórczej fantazji). Autor stosunkowo niewiele uwagi poświęca korzystaniu z obserwacji. Powołuje się wprawdzie na wiedzę o typach ludzkich, wymienia naturalne cechy ludzi i charaktery; za niezbędną uważa też znajomość uwarunkowań wymienianych

⁴³ Rygor narzucony własnym uczuciom, potrzeba nieustannego dystansowania się wobec stanu własnej świadomości pozwalały eksponować przeżycie „czyjeś”, uwalniały od naiwnej postawy „gorącej”, chociaż nadal możliwe było „przeżywanie” treści psychicznych, nie tyle przez zatracenie się w uczuciu, ile przez jego „unaocznienie”. Toteż przeciwstawienie przeżywania i metodyki gry „zimnej” nadal – w tych zmienionych warunkach – zachowywało swoją wagę.

pod nazwą „przymiotów przypadkowych” – zwyczaju, klimatu i obyczajów. Jednak ważniejsze jest dla niego wykształcenie kulturowe aktora, obycie ze sztuką i literaturą (głównie dziełami Szekspira) – kontekstami bliskimi rzeczywistości teatralnej, przydatnymi w pobudzaniu wszelkich wrażeń i potrzebnej aktorowi uczuciowości.

Autor *Myśli o umnictwie...* nie mówi dokładnie, jak dokonuje się przejście od uczuć osoby dramatu do uczuciowego wzruszenia aktora. Skoro jednak, wedle poczynionych dotąd spostrzeżeń, istotną rolę pełnią doznania spowodowane aktorską lekturą tekstu, źródeł ich trzeba szukać w opracowaniu roli, wyobraźni i fantazji. Związek między wyobrażaniem postaci a siłą i jakością towarzyszących temu uczuć staje się bardziej zrozumiały w świetle późniejszych wypowiedzi autora, gdzie jako myśliciel i teoretyk kieruje uwagę na sprawy człowieka i języka. Przekonania zarysowane w *Myślach o umnictwie dramatycznym* i zapewne praktykowane przejawiają się również w tematach rozważań filozoficznych. Kontekst to bez wątpienia ważny, bo choć w rozważaniach nad zasadami gry drugorzędny, pozwala wywieść je z całokształtu przemyśleń autora, znaleźć uzasadnienie antropologiczne i na miarę ówczesnych pojęć – psychologiczne. A ponieważ zasadniczy rys poglądów autora nie ulegał istotnym zmianom, sięgniemy również do wypowiedzi z lat późniejszych.

Już w artykule *Czy nasz język jest filozoficzny?* operuje Kamiński Heglowską kategorią rozumu (czyli wedle jego terminologii – *umu*)⁴⁴ – kategorią najszerszą i pierwotną, uzasadniającą całość procesu poznawczo-emocjonalnego. Obudzone w człowieku uczucie powstaje na podłożu świadomości. *Gdyby wprzód nie było świadomości, nie byłoby w żaden sposób uczucia. Wprzód musi być um świadom sam siebie, zanim może być świadom uczucia swego* – zauważa w artykule⁴⁵. Owa świadomość okazuje się tym ważniejsza w *wyobraźności* (czyli władzy wyobraźni), gdzie decydującą rolę odgrywają dane poznania zmysłowego, gdyż – jak mówi – *Wyobrażenia, które dusza przez zewnętrzne wrażenia pobiera, pamięcią zatrzymuje i przypomnieniem dowolnie wywołać może, różnią się od tych, które w duszy bezpośrednio rodzimo powstają, i których dusza*

⁴⁴ *Um* jest kategorią powszechną (*Wszystko, co jest, ma swój um; ale to wszystko, co jest, jest albo „organiczne” albo „nieorganiczne”* – zob. *Czy nasz język...*, s. 75; w odniesieniu do człowieka *um, który wie, co wie, i dlaczego wie, jest „rozumem” i „rozsądkiem”* – czytamy w tym samym artykule (s. 76). Pojęcie *umu* powróci w studium: *Dusza uważana jako myśl, słowo i znak. Psychologiczno-etymologiczne poszukiwania*, Lwów 1851. Autor uznaje jego nadrzędną rolę, warunek innych dyspozycji i władz. W węższym rozumieniu *um* jest władzą ściśle duchową, związaną ze sferą wysokich wartości, dotyczy spostrzeżenia wewnętrznego, zmysłu prawdy, piękna, sumienia, zmysłu moralnego i religijnego – samorodnej bezwarunkowej intuicji skierowanej do wewnątrz, w sferę ducha. Dopiero dyspozycja *umu* w powiązaniu ze zmysłem zewnętrznym, przejawiająca się nadto w relacji do przedmiotu (podmiot – przedmiot), przybiera postać rozumu, władzy refleksyjnej oraz innych pokrewnych mu postaci – rozsądku (sądu), pojętności, dowcipu czy zdolności wnioskowania.

⁴⁵ Kamiński, *Dusza...*, s. 160.

sama jest sprawczynią. Wyobraźność duszy działa w podwójny sposób: albo powtarza miane obrazy, albo je naśladuje, albo sama w siebie się zwracając, bierze wzór pierwotworu z własnej idei. W tym drugim wypadku jest to wyobraźnia wywiedziona z samej duszy.

Zarówno uczucia, jak i wyobraźnia są powiązane w rozlicznych procesach swego powstawania z zarodną, pierwotną dążnością umu. W szczegółowych rozważaniach Kamińskiego z roku 1851 znajdujemy niejedną wnikliwą uwagę, precyzującą naturę pobieżnie wcześniej zarysowanych procesów aktorskiego tworzenia. Taką rolę spełnia pojęcie przypomnienia, wyobraźności przez przypomnienie – głównie jej odmiana zwana dowolną, podległa rozumowi, wreszcie sprawa skojarzeń i tzw. wyobrażeń powinowatych czy twórczej fantazji.

Od Hegłowskiego rozumienia do objaśniania organizmu i psychiki

Proces przygotowania roli angażuje – jak powiedziano – wyobraźnię i w jej odmianie naśladowczej, zmysłowej, i w postaci umysłowej, czyli twórczej fantazji. Właśnie fantazja ma bezpośredni związek z przynależnym duszy przeżyciem umysłowym, które – jak mówi autor – *może być przez um samowolne*. Powstaje jako ucieleśnienie idei zarysowanych w roli, celem ich przeniknięcia, poznania sfer niewidocznych, wreszcie też doznania osobliwych w tym zakresie uczuć⁴⁶.

Również w kwestii przekroczenia miary uczuć autor powołuje się wyraźnie na ich związek z wyobraźnią. Nieobliczalny wybuch namiętności pojmuje właśnie jako niekontrolowany wykwit wyobraźni, nad którą rozum utracił panowanie. Tradycyjny temat moralistyki o stoickiej jeszcze proweniencji zostaje tu pojęty w taki właśnie sposób⁴⁷. *Dusza może w sobie wszcząć, rozświecić wyobrażenie i rozgrzać się z wyobrażenia ogniem swego uczucia – zauważa autor – lecz ten splon uczuć, nie będąc rozumem pohamowany, może pójść*

⁴⁶ *Wyobraźność – jako zarodny przymiot duszy – wzrusza uczucia. Te uczucia są albo samowolne – gdy się dusza jako um niemi sama w sobie bezpośrednio uczuwa; albo takie, jakie przez pośredniość zmysłów z zewnątrz pobiera; a w każdym razie dusza jest własnym środkiem swego uczucia; tym środkiem się wzrusza i w nim tylko może być wzruszoną. W uczuciu duszy nie ma ani pod- ani przedmiotowości; uczucie uczuciem, a nie więcej. Jakim ono jest, to już świadomość umu stanowi. Um, czując, wie: czy ma przyjemne lub nieprzyjemne, mile lub niemile uczucie (Kamiński, Dusza..., s. 158–159).*

⁴⁷ Sprawa wyobraźni jako źródła chorobliwego stanu świadomości jest wielokrotnie podkreślana w myśli oświeceniowej (pojawia się w tematyce dramatu jezuickiego). Traktuje się ją jednak jako czynnik odrębny od uczuć – choć prowadzący do podobnych skutków. Tu – pod wpływem myśli psychologicznej ujmującej człowieka całościowo i wieloaspektowo – związek uczuć i wyobraźni obejmuje wzajemne warunkowanie się tych czynników. W połowie wieku Kamiński podejmuje refleksję psychofizjologiczną, zapoczątkowaną przez Jędrzeja Śniadeckiego. W omawianym studium natrafiamy nawet na problematykę budowy i funkcji nerwów. Jednak dopiero w pokoleniu pozytywistów psychologia oraz psychofizjologia ulegają szybszemu rozwojowi i oddziałują na teoretyczne myślenie o sztuce.

w niepowstrzymaną rozmogę, i na samę duszę zwrócić się szkodliwie; stąd powstają gwałtowne namiętności: jak oto rozpacz, gniew, zawiść, fanatyzm, zazdrość, mściwość, szal itp.⁴⁸

W przywołanym tekście pojawia się również druga ważna sprawa, dotycząca związku między uczuciem i towarzyszącą mu ekspresją, chociaż natrafiamy tu na większe niejasności. Wiadomo, że uczucie wpływa na ciało i dzieje się też odwrotnie – autor powraca do tej sprawy kilka razy, twierdząc, że dusza ciało przenika, a ciało *na ruchy duszy odwrotnie działa*. W szczególnych przypadkach wpływ ten może być silny, gdyż – jak mówi: *z chorowitego organizmu ciała idą przykre uczucia, a z nich także wyobrażenia*.

Dla aktora ważniejszy jest kierunek od podsunętego przez wyobraźnię uczucia do ekspresji. Proces ów – jak wcześniej zaznaczyliśmy – zachodzi w sposób naturalny i spontaniczny. Mimo świadomej natury uczucia możliwości intelektualnego (czyli też teoretycznego) ujęcia uczuć są niewielkie. *Wyrazistą nazwę uczuć sam tylko rozum – i to bardzo ogółowo – dać może* – czytamy w artykule. – *Uczucie, jako płynnej i zmiennej natury, nie daje się przedmiotowo ściśle wziąć w pojęcie*. Teoretyczne opisanie języka uczuć jest więc narażone na znaczne trudności, a korzyści z takiego przedsięwzięcia wydają się niewielkie⁴⁹.

Znacznie bliższe specyfice uczuć są środki bezpośredniej ekspresji, decydujące o teatralnym języku owych stanów – mimika i ton głosu. Środki, w sposób pozapojęciowy, gwarantują trafność ujęcia wnętrza. Kamiński zwraca też uwagę na szczególny, rzeczowy związek między treścią uczucia i jego znakiem, jako rodzaj związku między wewnętrzną i zewnętrzną sferą stanu uczuciowego. *Chociaż uczucie nie ma żadnego na zewnątrz przedmiotowego kierunku* – czytamy w przywołanej tu rozprawie – *chociaż jest zupełnie wewnątrz samo przez się w sobie; jednakże może mieć z wewnątrz na zewnątrz popęd uprzedmiocenia się: miną na*

⁴⁸ Tamże, s. 160. Kamiński decyduje się też na rozróżnienie między tkliwością (czucie) a uczuciem. *Uczucie umysłowe wynika już z myśli i woli; wynika z umniczej fantazji; tkliwość zaś jest tylko bierna; zawisła li tylko od systemu ciała. Uczucie umysłowe może być przez um samowolne; tkliwość w miarę temperamentu zawsze konieczna. Co tkliwość bierze z zewnątrz, to czułość oddaje wewnątrz* (Kamiński, *Dusza...*, przyp. s. 159). Odróżnienie to – między wrażeniem a uczuciem – zlekceważone jeszcze przez Derynga – o czym mowa w części drugiej, pojawi się dopiero pod koniec wieku pod wpływem psychologii empirycznej.

⁴⁹ Już Engel porównuje dwojakie oznaczenie i porządkowanie uczuć – filozoficzne i teatralne, oba jednak pojmuje pojęciowo, zakładając możliwość systematycznych porównań zdolności czy wnikliwości ujęcia. Zasadniczo wskazywał na brak ekwiwalencji między językiem wiedzy o człowieku a językiem ekspresji teatralnej. Kamiński o wiele ostrożniej mówił o możliwości pojęciowania uczuć. Uważał, że mimika jest aspektem rzeczywistości uczuć, sferą ukorzenioną we wnętrzu człowieka. Podkreśla tu widoczny od Malebranche'a, a bardziej jeszcze Spinozy paralelizm między duchowym stanem i cielesnym przejawem – paralelność efektów tego co w istocie jest tym samym. Ówczesna psychologia będzie ujmować przede wszystkim sposób owego powiązania, wskaże skomplikowany mechanizm, którego początkiem jest stan emocjonalny, a skutkiem określone objawy, oznaki w wyglądzie zewnętrznym i zachowaniu.

*licu, ruchem w członkach, tonem w głosie. Nie głos, sam tylko ton głosu, jest oznajmieniem uczucia duszy. Od wielorakości wyobrażeń, wielojakość uczuć zawisła, a każde uczucie ma sobie właściwą mowę, ton i fizjonomię*⁵⁰.

Wymagana w artykule analiza roli przygotowywała aktora do przeżycia, w którym czynności intelektualne w toku wzbudzania uczuć wspomagały wyobraźnia i fantazja. W swoich objaśnieniach autor uzasadnia i eksponuje faktyczność „wglądu” w odczucia i uczucia postaci i ich przenikanie w sferę psychicznych doznań aktora. Pamięć owych wyobrażeń i uczuć czynna w czasie gry prowadziła do autentycznej, „naturalnej” ekspresji. W rozumieniu wyżej przytoczonym była ona nieodłącznym aspektem uczuciowego poruszenia osoby grającej. Pamięć wyobrażeniowo-uczuciowa sytuuje omawianą tu koncepcję w pewnej opozycji do intelektualnego utrwalenia porządku ekspresji w teorii gry „zimnej”. Założeniom owej teorii bliski jest natomiast Kamiński w żądaniu uprzedniego, perfekcyjnego opracowania projektu postaci i precyzyjnym realizowaniu go na scenie.

Istota sztuki aktorskiej – od estetyki do antropologii

Omawiając najważniejsze wypowiedzi teoretyczne XIX wieku, w jednym przynajmniej przypadku – właśnie u Kamińskiego – znajdujemy antropologiczne podejście do samej istoty sztuki aktorskiej. Z reguły teatr rozważano w kontekście szeroko pojętej estetyki – jako odmianę aktywności artystycznej. Kamiński w sztuce aktorskiej dostrzega – choć jeszcze niedoskonale – wrodzoną, naturalną człowiekowi skłonność (a teatr wywodzi z tego samego źródła co wszelkie formy społeczne i narodowe). Swoimi poglądami na samorodny charakter rodzimej literatury i rodzimego teatru, wyrastającego z pierwotnych obrzędów i widowisk, poprzedza późniejszą refleksję, która na przełomie wieków ujmuje teatr jako zjawisko *par excellence* antropologiczne⁵¹.

⁵⁰ Kamiński, *Dusza...*, s. 159.

⁵¹ Istoty teatru należy szukać poza literaturą, a nawet poza sztuką – w samej pierwotnej dyspozycji człowieka, przejawiającej się pod postacią przedestetycznego „instynktu”. Źródeł tej opinii wypadałoby szukać u I. Kanta i H. Spencera. E. B. Tylor istnienie tej skłonności potwierdził w badaniach nad obrzędami w społeczeństwach pierwotnych. Józef Kotarbiński przywołuje ten punkt widzenia w książce *Ze świata uludy*. Czytamy tam: *Teatr wymaga zdolności „symulacyjnej”. Łączy się ona z popędem do naśladowania natury, który już według Arystotelesa jest podstawą sztuki. Zdolność tę, zwaną także mimikrą lub mimetyzmem, spostrzegamy jako instynkt w świecie zwierzęcym. (...) Że instynkt ten wrodzony jest człowiekowi, dowodem tego dzieci, które bawią się w przedstawianie scen życiowych* (Józef Kotarbiński, *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 18–19). Opinie o mimetyzmie dziecięcym dla uzasadnienia „naturalnych” dążeń naśladowczych człowieka były wówczas znane. O instynkcie dramatycznym dzieci mówi np. Fryderyk Tracy (*Wiek dziecięcy. Studium psychologiczne*, Warszawa 1904, s. 108). Do owych naturalnych uwarunkowań scenicznego naśladowania nawiązuje też później Józef Mirski. *Istotą aktorstwa, jako odrębnej dziedziny sprawczości duchowej* – twierdzi on – *jest to, co byśmy nazwać mogli transformi-*

Życie w społeczeństwie (*towarzystwie*) określa J. N. Kamiński jako granie roli. Źródłem aktywności jest przynależny naturze człowieka przymiot ciekawości. Jest on warunkiem pobudzenia innych dyspozycji naturalnych – skłonności słuchania i uważania, pozwalających nabyć wiedzę, która z kolei podlega skłonności do jej okazywania. *Człowiek był i jest z natury swojej „opytnym”, „opowiednym” i „okazującym”; przeznaczonym jako osoba do grania roli osobnej w stosunku do ról osobnych wielu towarzystwo składających.* Ta podstawowa naturalnie i społecznie dana rola jest osnową teatru i stanowi antropologiczną jego podstawę. *Oto chcemy przekonać* – zauważa dalej Kamiński – *że to, co ogólnie sztuką aktorów nazywamy, każdemu człowiekowi i ludowi było i jest wspólne i wrodzone*⁵². Jednak sztuka w różnych okolicznościach przybiera różną postać. I te okoliczności nie są jednak dowolne. Lud, tworząc podstawy własnej kultury, zawarł w niej swoją tożsamość. *Mocno ten błądzi, kto by mniemał, iż w naród coś zaszczepić można, czego już w sobie z natury swojej nie miał.* Naturalny jest więc nie tylko porządek społecznej roli, uwarunkowanej pierwotnym przymiotem człowieka, jakim jest ciekawość, ale i całość uwarunkowań *umnictwa*, czyli sztuki. Z poszczególnych skłonności wyłaniają się postacie umiejętności zmysłowych, a niebawem twórczość artystyczna, mające na względzie ideał. Tak pojawia się sztuka słowa mówionego i pokazywanego, malarstwo, rysownictwo i in. Są to rozwinięcia owej pierwotnej dyspozycji.

W artykule Kamińskiego znajdujemy nie tylko pogląd o antropologicznym, pierwotnym uwarunkowaniu wszelkiej sztuki, bliski oświeceniowym przekonaniom o genezie rodzaju ludzkiego i źródłach cywilizacji. Pokazując, że najważniejsza zdolność dla stworzenia teatru jest pierwotna i wrodzona, dochodzi do wniosku, że pierwsze formy kultury, najdawniejsze obrzędy musiały być już zaczątkiem sztuki – *skoro lud zaczął mieć uroczystości, obrzędy, pamiątki i schadzki swoje, skoro je zaczął mieć w swoich ciasnych ścianach lub miejscach otwartych, już się oddał Muz opiece, już wykazywał potrzebę piękniejszej formy umnictwa przedstawczego*⁵³.

Gończy orędownik wartości narodowych istotę sztuki aktorskiej upatrywał w ludowych, etnicznych korzeniach, głosząc ideę jej „samorodności”. Narodowość przywoływana jest tu nie tyle jako czynnik inspirujący, zasób potrzebnych teatrowi tematów, ale jako źródło, z którego rodzi się teatr w całej swej oryginalności. Podstawą sztuki aktorskiej jest zbiorowa świadomość i tkwiąca w naro-

zmem. Polega on na specyficznej zdolności, właściwej zresztą w zarodku, jakieś o tym już wspomnieli, każdemu człowiekowi, a tylko spotęgowanej do godności talentu i sztuki u aktora, mianowicie na zdolności do przekształcania swej osobowości na „osoby” określone warunkami tzw. roli (Józef Mirski, *Dusza teatru*, Warszawa 1939, s. 18).

⁵² Kamiński, *Mysli...*, s. 235.

⁵³ Tamże.

dzie twórcza siła, która *samowlasne* – jak mówi – *rodzime skreśla formy i na nich swojej wewnętrznej siły urzeczywistnia znamiona*⁵⁴.

2. Przemyslenia Hilarego Meciszewskiego

Hilary Meciszewski, podobnie jak Kamiński, wiele uwagi poświęcał przygotowaniu aktora, formowaniu wiedzy i postawy twórczej. Jak te przygotowania odnosił do możliwości tworzenia postaci? Co uważał za pierwszoplanowe – sferę wewnętrzną czy zewnętrzną? Dyrektor krakowskiego teatru, podobnie jak autor *Myśli o umnictwie...*, wymagał wszechstronnego wykształcenia, niezbędnego dla uzyskania całkowitego złudzenia. *Złudzenie to, o ile się do niego gra artystów przyczynić może – czytamy w Uwagach o teatrze krakowskim – potrzebuje przede wszystkim, ażeby przeobraził się zupełnie w charakter i stan osoby, którą na scenie przedstawiać ma; żeby się (...) wcielił w jej naturę*⁵⁵. Przytoczone tu określenie procesu twórczego obejmuje dwa bieguny – rezultat, czyli złudzenie (perspektywa odbiorcy), oraz poprzedzające je działanie (perspektywa nadawcy znaków). Dla autora ważniejsze są perspektywy teoretyczne nakreślone z punktu widzenia odbiorcy, nieustannie pojawia się tu sprawa rezultatów scenicznych i czynnik oceny. Zdolność doskonałej iluzji przysługuje tylko artystom teatru, miana tego odmawia jednak aktorom krakowskim. Ta surowa ocena jest punktem wyjścia dla sformułowania ogólniejszych wskazań dotyczących procesu twórczego. Aktor powinien postrzegać własną grę oczyma publiczności. Nie chodzi mu wszakże o czynniki impresyjne, o poruszenie widza, całą uwagę skupia na doskonałości obrazu, co może zarówno wspierać, jak i niweczyć iluzję sceniczną. W sprawie niszczenia iluzji w teatrze krakowskim stwierdza: *Zgodzimy się zapewne na to, że obrazy te oprócz jawnej ociążałości w mechanizmie samej akcji, pomimo szczegółów, które pojedynczo pięknymi nazywać się godzi, chorują głównie na niewłaściwość, nadużycie, niedokładność i nienaturalność kategorii sztuki scenicznej, od których zupełnej doskonałości, zupełnego wyrobienia i wykończenia, wzajemnej nareszcie i stosunkowej harmonii zależy to złudzenie*⁵⁶.

We wszelkich określeniach przejawia się postawa wartościująca i ukierunkowanie na doskonałość wyrazu. Z dwóch perspektyw teoretycznego objaśniania gry „nadawczej” i „odbiorczej” skłania się zatem ku drugiej z nich. Doskonałość złudzenia skłonny jest rozważać w kategoriach estetycznego wrażenia i zapewniającej poczucie naturalności optyki scenicznej.

Jakimi danymi musi dysponować aktor, aby spełnić owe warunki i wywołać u widzów wrażenie prawdy? Meciszewski nie wnika w naturę procesu twórczego,

⁵⁴ Tamże, s. 254.

⁵⁵ Hilary Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843, s. 144–145.

⁵⁶ Tamże, s. 144.

w strukturę osobowości scenicznego nadawcy (funkcję rozumu, uczuć, pamięci itp.). Kieruje uwagę ku sprawom podstawowym – ważna jest znajomość roli i zgłębienie sensu dramatu, liczy się więc rzetelne przygotowanie. Warunkiem gry jest ponadto wiedza o świecie, o ludziach. *Trzeba obcować z ludźmi uczonymi, znakomitszymi artystami sztuki malarstwa i rzeźbiarstwa; z miłośnikami kunsztów i antykwariuszami; trzeba zgłębiać historię wszystkich narodów i we wszystkich jej epokach; trzeba się uczyć obyczajów i zwyczajów przeróżnych na świecie ludów; trzeba się obeznawać z charakterami znakomitszych ludzi każdego zawodu; szperać w zabytkach starożytności, przypatrywać się każdemu ich szczegółowi i nie pomijać w nich nic, ani nawet najmniejszej fałdy sukni, bo wszystko to w zawodzie dramatycznego artysty może znaleźć zastosowanie. Oprócz tego wszystkiego trzeba być głębokim znawcą ludzi, ocierać się o wszystkie ich klasy, odkrywać i korzystać z ich przymiotów i przywar, śledzić grę namiętności wydatniejszych pomiędzy nimi figur; jednym słowem, potrzeba znać ludzi umarłych i żywych, we wszelkich położeniach i we wszelkich postaciach, w jakich się na tym świecie okazywać mogli lub rzeczywiście okazują⁵⁷.*

Odwołania do wiedzy o naturze i społeczeństwie świadczą o realizmie nakreślonej przez niego koncepcji gry⁵⁸. Realizm ten ujawnia się zaś głównie w pojmowaniu teatralnego odzwierciedlenia – dbałość o wieloaspektowość ujęcia i dostrzeganie szczegółu. Jeszcze dobitniej prezentuje się w korzystaniu z wiedzy o świecie, obecnej głównie w źródłach kulturowych. Meciszewski niewielką wagę przypisuje zdolnościom wrodzonym, gotowym, samorodnym rozwiązaniom twórczym. Zdolności mimetycznych *nie daje nikomu natura* – zauważa, trzeba je nabywać mozolną pracą. Pomaga w tym talent – choć nie jest w stanie zastąpić właściwej edukacji. Wiedza o świecie nie jest więc dopełnieniem aktorskiego uposażenia, decyduje o tym, co i jak naśladować, a z wiekiem kształtuje właściwe sposoby naśladowania, umiejętności odzwierciedlania na podstawie tej właśnie wiedzy. Wiedza oraz talent prowadzą więc ku coraz rozleglejszej i doskonalszej sprawności. Tym się wyrażał realizm jego koncepcji. Model owego potocznego realizmu podważy dopiero Trapszo, który erudycję i doświadczenie życiowe uzna za warunki niewystarczające dla poprawnego odzwierciedlenia.

3. Estetycy spod znaku heglizmu

Zasygnalizowaliśmy już na wstępie, że periodyzacja kultury w myśli o sztuce aktorskiej zaznacza się najwyraźniej u jej teoretycznych źródeł – w sferze zmieniających się przekonań estetycznych i antropologicznych. Pomiedzy filo-

⁵⁷ Tamże, s. 145.

⁵⁸ O realizmie w teorii Meciszewskiego wspomina Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 292.

zofią oświecenia a pozytywizmem dochodzi do głosu formacja myślowa kształtująca się na podłożu poglądów Hegla. Obok tzw. filozofii narodowej czy słowiańskiej czerpiącej podniętę z jego historiozofii, pojawia się maksymalistyczna w założeniach i metafizyczna w sposobie interpretacji refleksja estetyczna. Owa rodzima postać heglizmu – obecna w wypowiedziach z lat 1830–1850 – wypełnia meandry polskiej myśli romantycznej⁵⁹. Choć wyraźnie odbiega od pryncypiów berlińskiego filozofa, stanowi wspólną płaszczyznę myśli J. N. Kamińskiego, J. Kremera i K. Libelta.

Jednak z punktu widzenia zagadnień tu rozważanych wpływ heglizmu w poglądach obu estetyków rysuje się wyraźniej. W przypadku Kamińskiego można mówić jedynie o pewnej inspiracji. Inicjator uprawiania teorii gry w duchu romantycznym teatr rozumiał – jak wiemy – jako formę kulturowej tożsamości i niepowtarzalnej ekspresji, wypływającej z duchowych źródeł narodowości. Podobnie pojmował język, w którym szukał pojęciowych i etymologicznych przesłanek dla uprawiania rodzimej filozofii. Okoliczności te uznawał za ważne – wymagał od aktora wnikliwego zgłębiania sensu dzieła, ale i unikalnego dziedzictwa rodzimej mowy. Sprawiało to, że był bliższy Heglowskiej logice i historiozofii niż estetyce.

W przeciwieństwie do Kamińskiego, skupionego na teoretycznej problematyce aktora w perspektywie „nadawczej”, Kremer i Libelt, mówiąc o aktorze, przyjmowali perspektywę „odbiorczą”, nie tyle warsztat, co walory estetyczne, np. w sugestiach odnośnie do prawdy wyrazu, jak i w rozważaniach, jakich wymagał ogólnoestetyczny punkt widzenia i filozofia sztuki.

Dla teorii gry aktorskiej, która znajdowałaby zrozumienie u ludzi teatru, w problemy żywo obchodzące aktora estetycy nie wnieśli istotnych, nowych treści. Interesują ich nie tyle osobliwości aktorskiego tworzenia, co okoliczności i warunki pozwalające uznać aktora za artystę równego przedstawicielom innych sztuk. Idealizm, który głosili, okazał się wyraźny właśnie w ogólnym pojmowaniu podmiotu twórczego i jego artystycznych zachowań. Zjawisko aktorskiego artyzmu postrzegali z perspektywy metafizycznej, bardziej interesował ich przysługujący mu status ontyczny niż teoria zorientowana praktycznie w kierunku opisu i wyjaśniania.

Aktor w przemyśleniach Józefa Kremera

Józef Kremer sprawom sztuki aktorskiej poświęcił fragment rozważań *Kilka słów o Schillerze, „Dziewicy Orleańskiej” i wystawieniu jej na teatrze krakow-*

⁵⁹ Pisze o tym obszernie Adam Bar, *Zwolennicy i przeciwnicy filozofii Hegla w polskim czasopiśmiennictwie 1830–1850, Archiwum Komisji do Badania Historii Filozofii w Polsce*, t. V, Kraków 1933.

skim⁶⁰. Receptę na dobre uprawianie sztuki aktorskiej wywodzi z ogólniejszych poglądów na temat twórczości artystycznej. *Sztuka sceniczna składa się z dwóch pierwiastków – oświadcza w owych rozważaniach – bo naprzód trzeba mieć zdolności przyrodzone, urodzić się artystą, a zatem mieć instynkt i uczucie piękności, którego nikt pracą ani nauką nie nabywa, ale z którym się rodzić trzeba, po wtóre wypada mieć ukształcenie stosowne, a z tym ukształceniem znowu nikt się nie rodzi, ale się je nabywa pracą i nauką – i dodaje – aktor tedy, który tylko uczuciem i instynktem się rządzi, a nie opiera się na teorii i nauce swej sztuki, zasługuje tylko na krytykę, która się również wspiera na uczuciu, na instynkcie, a nie na teorii sztuki⁶¹.*

Podkreśla wagę przygotowania, w myśl powszechnego wówczas mniemania, że tylko talent zasilony wiedzą daje pożądane rezultaty. Kremer używa określeń *instynkt i uczucie piękności* względem wrodzonych i koniecznych warunków sztuki scenicznej, równie ważna – z punktu widzenia estetyki – jest właśnie wiedza, czyli warunki nabyte – to wszystko, co może być przekazane aktorowi i wyposaża go w odpowiednie środki i rozumienie pomocne w grze. *Kto chce być artystą prawdziwym, nie prostym uzurpatorem tego imienia, przede wszystkim uczyć się powinien i nabrać tego ukształcenia umysłowego, które stanowią treść i wagę każdego człowieka, a wtedy dopiero spodziewać się można, iż nabierze jasnego pojęcia swej sztuki i godności jej⁶².*

Wrodzone zdolności i niezbędna wiedza odgrywają znaczącą rolę w aktorskiej lekturze dramatu, jak i w samym działaniu. Swoją aktywnością twórczą ogarniają nie tylko ekspresję, ale i kluczowy sens i wartości dramatu. Aktor, choć metaforycznie nazywany „wirtuozem”, jest interpretatorem, właśnie przez podkreślaną indywidualność artystycznego działania⁶³. Zasadnicze trudności, którym estetycy poświęcali stosunkowo wiele uwagi, dotyczyły przejścia od lektury dramatu do aktorskiej interpretacji. Chodziło o rolę aktora w realizacji sensu dramatu w kształcie scenicznym.

⁶⁰ Rzecz napisana w 1844 r. i dotyczy sztuki Schillera, *Dziewica Orleańska. Tragedia* w tłumaczeniu Andrzeja Brodzińskiego (inf. za: *Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meczysławskiego 1843–1845*, oprac. J. Got, Wrocław 1967, s. 22); przedruk zamieszczony w: *Dzieła*, oprac. H. Struvego, t. XII: *Pisma pomniejszych*, Warszawa 1879, s. 437–445.

⁶¹ Tamże, s. 437–438.

⁶² Tamże.

⁶³ Zaznacza to Stefan Morawski w rozprawie: *Meczysławski i Kremer. Z teorii teatru w latach czterdziestych XIX wieku*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 300 i in. Badacz ówczesnej estetyki podkreśla ów wątek myśli Kremera: *Artysta ma za zadanie trzymać się ściśle koncepcji pisarskiej. Powinien jednak wyrazić przy tym swą indywidualność, gdyż ma do dyspozycji inne środki niż pisarz – Kremer nazywał je „zmysłowymi” w przeciwieństwie do „myślowych” dramaturga. Rozumiał przez ową „zmysłowość”: dykcję, mimikę, gestykulację, sposób poruszania się, sposób wypowiedzania kwestii, wygląd zewnętrzny, a więc elementy stanowiące m.in. swoiste właściwości widowiska teatralnego w zestawieniu z tekstem dramatycznym.*

U Kremera zagadnienie artyzmu (ale i związanych z tym „instrukcji” dla aktora) obejmowało obydwie wskazane właśnie etapy – dotarcie do sensu dramatu i wierne wyrażenie go środkami scenicznymi. W rozprawie o *Dziewicy Orleańskiej* sygnalizowane już pojęcie aktora – „wirtuoza” zakłada wierność gry wobec myśli dramatu, realizowanej zgodnie ze zmysłową naturą teatru. *Bez niej* – zauważa Kremer – *ta myśl jest bez życia, cicha, milcząca, byłaby nutą śpiącą wielkiego kompozytora*⁶⁴. Zmysłowa postać, w znacznej mierze niezależna od literackiej stylistyki wystawianego dzieła, stanowi czynnik wyłącznie aktorski.

Istotny problem jawi się dopiero, gdy przechodzimy do pytania, jak dokonać doskonałego przeniesienia myśli dramatu w świat aktorskiego wyrazu. Żądając wiernego oddania koncepcji poety, mówiąc *o tym samym pomysle*, podkreśla Kremer konieczność objawienia poprzez grę najgłębszych prawd egzystencjalnych dramatu. Zadanie to nie może ograniczać się do prostych zachowań wykonawczych. Przeniesienie myśli dramatu w świat sceny wymaga przede wszystkim twórczej podmiotowości. Aktor musi zaangażować całą swoją indywidualność, całą osobę swoją włączyć w ów proces usceniczenia idei dramatu.

W tym miejscu sprawy estetyki splatają się z zagadnieniem metafizycznej genezy aktu twórczego. Aktor dorasta do rangi artysty, jaka przysługuje przedstawicielom innych sztuk, między innymi dlatego, że sprawowany przez niego akt twórczy obejmuje czynnik transcendentny – uczestnictwo w Boskiej samowiedzy. Toteż w porządku ontologicznym szuka głębszych uzasadnień dla estetycznych objaśnień, a w aktorskim artyzmie dostrzega doniosły rys ludzkiej egzystencji. Poczucie nadprzyrodzonej kondycji człowieka jest nieodzownym atrybutem aktorskiego dzieła: *Bo co wewnątrz człowieka w tajnej świątynicy mieszka – czytamy w rozprawie – ten ogień święty, który Bóg na cześć swoją i rodu ludzkiego w sercu naszym rozpałił, słowem ta świadomość istoty wiekuistej człowieka i godność jego, ta świadomość, mówię, występuje z głębin ducha naszego, a przybierając na się postacie materialne, staje się sztuką piękną*⁶⁵.

W sztuce aktorskiej potrzebne jest zaangażowanie wszelkich sfer osobowości. Aby proces twórczy był owocny, aktor – w opinii krakowskiego estetyka – musi w swym przeżyciu dorastać do idei dramatu, poprzez ich rozumienie i wyrażanie: *Artysta sceniczny wyraża własną osobą swoją, całą swoją indywidualnością, myśl autora, a jak owocem każdej sztuki pięknej jest dzieło jakowe, tak dziełem artysty dramatycznego jest stworzenie w świecie zmysłowym tego samego pomysłu, który stworzył wieszcz w świecie myśli*⁶⁶.

Jest to warunek skuteczności innych, wskazanych wcześniej, władz i dyspozycji aktorskich zapewniających ostateczny, „zmysłowy” kształt sceniczny.

⁶⁴ Kremer, s. 440.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże, s. 441.

W dalszej części rozprawy Kremer pozostaje przy sprawach twórczej indywidualności i wewnętrznego zaangażowania aktora. Zakłada psychologiczny punkt widzenia, chociaż większego znaczenia nabiera on dopiero z upływem lat za sprawą Friedricha Theodora Vischera – heglisty, pojmującego piękno na sposób psychologiczny i głoszącego koncepcję uczuciowego wczucia w przedmiot estetyczny.

W *Dziewicy Orleańskiej* sprawa dotyczy nie tyle uczuć estetycznych, co prawdy ludzkiego wnętrza. Tam leżą warunki spełnienia imperatywu iluzji doskonałej. Decyduje o tym zdolność dogłębnego uchwycenia sensu osób dramatu. Kremer mówi wprost o jednoczeniu jako wcieleniu w osobę dramatu. Postulat przemiany traktuje ze szczególną stanowczością.

*Artysta dramatyczny – czytamy w rozprawie – jednoczy osobę swoją ściśle z myślą autora, on wskroś całą osobę swoją przejmując pomysłem jego, wciela go w siebie, jego osoba jest tedy jakby naczyniem dla obcej duszy, dla duszy tej osoby, którą on przedstawić ma. Gdy zaś dusza obca wstępuje w osobę artysty, cała ta osoba artysty nabiera innego piętna, innej cechy, przeradza się wskroś, bo dusza jest znowu panią ciała i w nim się odbija i wyraża*⁶⁷.

Warunkiem prawdy przedstawienia jest więc zarówno najgłębsze poruszenie duszy – pełna świadomość, jasne pojmowanie kondycji ludzkiej – o czym Kremer mówi wcześniej – oraz następująca wraz z tym przemiana w osobę dramatu i wreszcie wyrażenie jej w języku ciała. Autor recenzji wymienia kolejno te trzy sprawy. Jaki zachodzi między nimi związek?

Pełnia świadomości ludzkiej kondycji – jak można sądzić z wywodu – jest warunkiem doskonałej przemiany. Właściwa sztuce i artyście w sensie ogólnym świadomość artystyczna, zapewniająca ostateczne zrozumienie postaci dramatu, stanowi kanwę przemiany, gdzie postać zostaje urzeczywistniona poprzez aktora i w aktorze. Świadomość, o której mowa, jest pojęciem ogólnoestetycznym, zaś uwarunkowana nią przemiana jest już zjawiskiem specyficznym dla sztuki teatru. Przekonanie to przybiera postać swoistego paradoksu – artysta musi być w pełni sobą, w pełni własnej świadomości, aby stać się świadomością czyjąś.

Nietrudno dostrzec tu pewną odmienność od wywodów J. N. Kamińskiego. W przeciwieństwie do autora *Myśli o umnictwie dramatycznym* Kremer nie ogranicza się do pierwiastków emocjonalnych – trafnego wzbudzania uczuć; mniej uwrażliwiony na aspekty metodyczne samej gry aktorskiej, niezbędną samowiedzę aktora rozszerza na całokształt czynników duchowych, stosownie do głębi problematyki człowieka w przedstawianym dziele. Mówi – podobnie jak Kamiński – o wyrzeczeniu się siebie dla przyjęcia osobowości postaci dramatycznej. Tak radykalnej przemiany w postać może dokonać tylko twórca obdarzony boskim rozumieniem rzeczywistości. *Dwa są warunki – oświadcza –*

⁶⁷ Tamże.

które w sobie gra prawdziwego artysty zawiera: najprzód artysta winien, gdy na scenę wystąpi, wyrzec się siebie, zrzec się swej własnej indywidualnej natury, winien tego onego swojego zwyczajnego człowieka za kulisami zostawić; po wtóre, gdy całą tę treść swoją z siebie wyrzuci, winien na jej miejsce wziąć treść i ducha figury, którą autor stworzył, a którą on wystawić ma⁶⁸.

Z pozycji estetyka ocenie poddaje zarówno zdolność uwolnienia się od „własnej osoby” (własnego „ja”), jak i umiejętność przyjęcia w siebie podmiotowości osoby dramatu. Wysiłek eliminacji własnego „ja” to warunek podstawowy. Kto jest do tego zdolny, może wypełnić drugi postulat nałożony na twórczy proces – wcielenie w siebie postaci. Zaznacza jednak, że mimo krańcowego wyrzeczenia się siebie aktor może niewłaściwie odczytać sens postaci, którą ma reprezentować na scenie. Wyrzeczenie i przyjęcie w siebie postaci dramatu to sprawy zupełnie niezależne. Są aktorzy zdolni dokonać redukcji własnego „ja”, choć – jak mówi – *chybiający z charakterem postaci*. Niezdolność wczucia się w postać ocenia jednak znacznie łagodniej niż trwanie przy własnej sylwetce psychologicznej. W tym wypadku mówi wręcz o braku woli uwolnienia się od własnego „ja”, co wynika – jego zdaniem – z nagannej miłości własnej aktora⁶⁹.

Subtelności jego zaleceń wykraczały poza potrzeby ówczesnej sceny krakowskiej. Wystarczy przypomnieć ocenę aktorów krakowskich dokonaną przez Meciszewskiego, aby uświadomić sobie, że nie dosięgali oni prawdy postaci dramatu, ale nie osiągnęli też prawdy ekspresji własnej osobowości. Kremer znał doskonale pogląd Meciszewskiego, w omawianym tekście kilkakrotnie wspomina nazwisko dyrektora teatru krakowskiego, widząc w nim reformatora instytucji i wymagającego kierownika zespołu aktorskiego. Nie darmo powtarza najczęstsze w krytyce tamtych lat zarzuty o powierzchowną afektację, której źródłem były deklamatorskie chwytły, stereotypy zachowań dostosowywanych do typowych sytuacji dramatycznych. Dodajmy, że temat afektacji od czasów Diderota postrzeganej jako rozgrywanie rzekomego poruszenia emocjonalnego przez nadużycia w planie ekspresji powraca ciągle jeszcze na przełomie XIX i XX wieku. Na przykład w opinii Stanisława Przybyszewskiego jest ona zmorą ówczesnej sceny. Szansę jej przezwyciężenia dostrzega dopiero w nowym dramacie, którego formuła gry wymusi psychologiczne uwewnętrznienie, wyciszenie i skupienie aktora, wymusi rezygnację z manifestacyjnej, a jednocześnie jałowej ekspresji⁷⁰.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Kategoria miłości własnej, częsta w ówczesnych kompendiach psychologicznych, ogarnia kompleks zjawisk psychicznych o różnym nacechowaniu. Kremer stanowczo gani nakładanie na rolę – w początkowej fazie opracowywania dramatu – „prywatnej” osobowości aktora. Nawiązując do wskazanej wcześniej opozycji między aktorami osobowości i aktorami przemiany (zob. Kociuba, *Tożsamość*, s. 237), łatwo zauważyć, że zgodnie z ówczesną tendencją estetyczną uznaje tylko aktorstwo przemiany.

⁷⁰ Nawet wnikliwe badania teatralnych realistów nie są w stanie sprostać potrzebie życiowego autentyzmu. Psychologiczna jedność postaci jest ważniejsza niż wierność wobec, potwierdzonego przez obserwację, szczegółu. W opinii Przybyszewskiego program gry realistycznej nie

Karol Libelt o sztuce aktorskiej

Swoje opinie o grze aktorskiej zawarł Libelt we fragmentach obszernej pracy: *Estetyka czyli umniactwo piękne*, w tomie: *Część ogólna*⁷¹. Poczynając od estetyki ogólnej, koncentruje uwagę na problematyce aktora jako artysty i przysługującego mu statusu w świecie sztuk. W psychologii twórczości (rozdział IV: *Estetyczne potęgi ducha*) podejmuje rozważania nad rodzajami władz psychicznych. W ich podziale na zmysły, wyobraźnię, fantazję, talent czy geniusz szuka kryteriów dla porządkującej charakterystyki typów sztuk, będących – wedle jego słów – *objawem jednego i tego samego ducha, w różnej mierze, możliwości i potęgi jego*⁷².

Sztukę aktorską łączy głównie z problematyką talentu. Pośród różnych jego odmian wyróżnia także talent reprodukcyjny. Ten właśnie dominuje w twórczości aktorskiej i na nim Libelt koncentruje swoją uwagę, pomijając, niektóre ważne dla aktora, metodyczne aspekty gry. To zawężenie – skupienie uwagi na problematyce estetycznej – nie było tylko arbitralnym wyborem, ale konsekwencją przyjętego rozumienia sztuki scenicznej.

Zmysłowa natura a sfera ideałów w twórczości aktorskiej

Hegłowska była teza autora o szczytowej pozycji dramatu pośród sztuk, toteż zadania i funkcje aktora oceniał z tej właśnie perspektywy. Obiektem sztuki dramatycznej, w myśl owych założeń, powinien być ideał (przykładem wizerunek króla Zygmunta Augusta z dramatu Alojzego Felińskiego), również w wykonaniu scenicznym ideał ów winien być przedmiotem szczególnej troski.

Nic dziwnego, że nawiązując do popularnego w wypowiedziach o teatrze zestawiania sztuki i natury, Libelt eksponuje przede wszystkim ich radykalne przeciwieństwo. Jak wiadomo, wcześniejsze przywołania obu pojęć służyły wykazywaniu ich tożsamości. Uważano, że sztuka aktora winna tak odwzorowywać naturę, aby pozostawiać na odbiorcy poczucie zupełnej naturalności, sprawiać na nim wrażenie, że obcuje ze światem rzeczywistym, a nie tylko wykreowanym. Odniesienie sceny i widowni pozwalało więc dostrzec kolejny paradoks aktorskiego działania. Jego wykładnia jest stosunkowo prosta – gdy aktor kieruje się „naturą”, widz doświadcza sztuki (czyli sztuczności jego zachowań), gdy kieruje się sztuką, widz doświadcza wrażenia, że obcuje z naturą – człowiekiem rzeczywistym.

Takie rozumienie zadań sztuki scenicznej było niewystarczające, Libelt nie chciał ich ograniczać do przemysłnych zabiegów służących poprawnemu odzwierciedleniu i zadośćuczynieniu warunkom iluzji scenicznej.

zabezpiecza przed nadużyciami ekspresji i zakłóceniem płynności wyrazu (zob. Stanisław Przybyśzewski, *O dramacie i scenie*, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. Roman Taborski, Wrocław 1966, s. 284–288 (BN 190, s. I).

⁷¹ Opieramy się na edycji: *Filozofia i krytyka*, drugie wydanie, t. IV: *Estetyka czyli umniactwo piękne. Część ogólna*, Poznań 1875.

⁷² Libelt, *Estetyka*, s. 180.

Nadrzędnym celem scenicznego artysty jest nie tyle doskonałość mimetyczna, co obrazowanie świata doskonalszego niż naturalny – doskonałość ideału: *Artysta dramatyczny dlatego jest artystą, że ma przedstawiać sztukę, nie naturę, którą już starożytni dlatego larwą obrzucali*⁷³.

Sformułowanie to świadczyć może o nawiązaniu do znanych od czasu Platona dwóch przeciwstawnych koncepcji procesu twórczego – odrzucając sztukę jako naśladowanie rzeczywistości zjawiskowej, Libelt opowiadał się za twórczością płynącą z natchnienia. Myśl tę rozwija szerzej w II rozdziale omawianej książki: *Stanowisko sztuki do natury*. Jako estetyk rozpoczyna od perspektywy „odbiorczej”, przechodząc stopniowo ku problematyce „nadawczej”. Mówi mianowicie w kategoriach estetyczno-oceniających, kim aktor być powinien: *Artysta dramatyczny jest na scenie wcielonym ideałem poety, jest lunatykiem, co z łatwością, pewnością i naturalnością rusza się i przechodzi po stromych wyżynach sztuki w świetle ideału, niby w świetle księżyca; co nie wie o sobie ni o świecie, co go otacza i ziębi; a budzi się i spada na ziemię, gdy go kto po imieniu zawoła...*⁷⁴

Postulat wyrażania ideału wiąże sztukę aktorską z literaturą. Artystycznym celem gry jest trafne przeniesienie postaci dramatycznej na scenę, z zachowaniem jej duchowej wielkości i wszelkich aspektów jej piękna. Aspiracje te, wyraźne od czasu J. N. Kamińskiego, ujawniają ścisły związek prawdy odzwierciedlenia z dogłębnym odczytaniem sensu dramatu. Meciszewski wskazywał nawet – o czym jeszcze będzie mowa – na istnienie warstwy „mimicznych” zachowań, uzależnionych od znajomości nadrzędnego sensu dramatycznych sytuacji i całego utworu.

Jednak wróćmy jeszcze do opinii autora na temat iluzji i naśladowania. Libelt znał ówczesne zafascynowanie doskonałością iluzji w grze wybitnych aktorów. Jego zdaniem jest to czynnik niezbędny w teatralnej realizacji dramatu, jednak stanowiąc warunek, czy też przejaw doskonałości artystycznej, nie należy – jak powiedzieliśmy – do istoty aktorskiego arcyzmu, nie może też być pierwotnym kryterium jego wyróżnienia i oceny. Iluzja sama bowiem musi być określona i wymaga stosownych przesłanek. Jest doskonała tylko wówczas, gdy pojawia się w wyniku scenicznej realizacji poetyckiego ideału i pod „nadzorem” natchnienia. Liczy się jedynie ekspresja całkowicie transparentna wobec porządku ducha. *Prawda i naturalność leży w harmonii formy i treści – czytamy w Estetyce – czyli gry i roli. Gra przeto nie może być naśladowaniem czegoś obcego, ale naturalnym być winna ukształtowaniem się roli w ruchach i deklamacji, płynących z wewnętrznego pojęcia i natchnienia. Każde naśladowanie sprawia zawsze rozdwojenie; u artysty będzie ciągłą wiedzą siebie i tego, co naśladuje; ciągłym wypadaniem z roli, grą wymuszoną i nienaturalną*⁷⁵.

⁷³ Tamże, s. 119.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

Przytoczony cytat dyskwalifikuje więc ten typ iluzji i „naturalności”, który wpływa bardziej z zabiegów naśladowczych niż z trudu realizacji wcielonych w dramat ideałów. Mimetyczne inspiracje i poszukiwanie wzorów w świecie, maskujące niedostatki interpretacji tekstu roli lub błędne rozumienie aktorskiej inicjatywy są niedopuszczalne. Wykonawcy, którzy tak czynią, zmieniają sztukę w karykaturę. Stąd oczywisty już wniosek: *Nigdzie więc sztuka nie jest naśladowaniem natury. Świat sztuki i świat natury to są dwa różne światy: tam ideałów, tu rzeczywistości; tam duch włada, tu materia*⁷⁶.

Libelt wypowiada sądy równie radykalne, co ogólne. Pryncypia, które przystoją konsekwentnemu krytykowi oraz teoretykowi sztuki, niełatwo dają się przekształcić w metodykę gry aktorskiej. Przejście od zasad doskonałości gry do warunków i sposobów jej osiągnięcia zawsze stanowiło istotną trudność teorii gry. Również i tu posunięcia autora w tym kierunku nie wnoszą wiele. Podważają naganne budowanie obrazu postaci na podstawie gotowych wzorów zaczerpniętych z rzeczywistości, zwyczajną mimikrę, w której zmysłowe treści pochodzące z zewnątrz nie podlegają świadomej pracy aktora i kłócą się z jego własnymi ekspresjami. Poza tą skrajną sytuacją już od czasów Czartoryskiego mówiono przecież o zaletach obserwacji, treści naśladowczych, wspomagających proces aktorskiego przygotowania roli. Myślowa bliskość J. Kramera wyjaśnia przynajmniej wagę idei dramatu i uformowanych w jego obrębie ról. Dramat zawiera ów niezrównany porządek myśli, daje też aktorowi niejedną sugestię wykonawczą. Wszelako jak aktor poradzi sobie z ostatecznym scenicznym „ucieleśnieniem” postaci, skąd pojawi się owa wiedza, tego Libelt nie porusza ani nie objaśnia. Jego rozbudowana estetyka, obfitująca przecież w tematykę psychologiczną, omija sferę aktorskiego warsztatu, zmagających z rolą i formą, czyli postać psychologii, ogarniającą sferę konkretnych zjawisk aktorskiej twórczości. Nawet zbliżając się do owych spraw, wypowiada się w sposób ogólny i postulatyczny.

Powodem takiego ukształtowania problematyki był nie tylko estetyczny, „odbiorczy” (a apelujący do przeżywania i „introspekcji”) sposób mówienia o aktorze. Źródeł owego sposobu myślenia upatrywać trzeba w filozoficznych przekonaniach autora, filozoficznych podstawach wypowiedzianych sądów. Nie trudno zauważyć, że teoretyczną refleksję na temat aktora i estetyki gry uprawia na sposób dedukcyjny, wychodząc od zasad ogólnych – metafizycznych i estetyczno-oceniających. Stąd tyle uwag o statusie aktora, a stosunkowo mało o praktycznych aspektach gry. Stąd zapewne w jego przemyśleniach zaufanie do artystycznego natchnienia, przez które aktor doświadcza spraw „nadziemskich”, a owe wieczne prawdy jest w stanie przekazać odbiorcom. Stąd też zapewne tak znamienne zdanie: *Kto w sztuce żyje, nie żyje w tym świecie i dlatego to w widzach i słuchaczach, wobec dzieł sztuki, takie zapomnienie siebie, takie uniesie-*

⁷⁶ Tamże, s. 119.

nie się ducha w sfery zaziemskie⁷⁷. Sytuacja ta skłania do bliższego przyjrzenia się podmiotowości twórczej aktora.

Najtrudniejsza kwestia – natura aktorskiego talentu

Otóż Libelt chce przede wszystkim mówić o władzach (czynnikach ludzkiej psychiki). Jeżeli eksponuje rozróżnienie naśladowania i natchnienia, czyni to nie tylko z troski o aspekty wykonawcze gry, być może bardziej nawet zależało mu na opracowaniu własnej koncepcji podmiotów twórczych. Szukając przesłanek dla natchnienia i naśladowania, posługuje się odróżnieniem dwu podmiotów, które nazywa kolejno talentem „reprodukującym” i talentem „czysto formalnym”. Aktor, który naśladuje *coś obcego*, świadomie rezygnuje z natchnienia i zbliża się do kategorii talentu formalnego. Naśladowanie bowiem dotyczące form zmysłowych jest prostym kopiowaniem, nie wynika z pracy ducha i natchnienia, które odróżnia artystę od zwykłego wykonawcy. Ale skupienie się na formach zmysłowych może też pochodzić ze skłonności do afektacji. *Każdy talent goniący za efektem jest talentem upiększającym i rozbudza zmysłowość. (...) Taka jest rzeczywiście każda sztuka bez treści idealnej, chcąc zewnętrznym upiększeniem zastąpić wewnętrzne ubóstwo*⁷⁸. Libelt podejmuje więc tematy nieustannie poruszane w wypowiedziach o grze aktorskiej.

Sprawy talentu „reprodukującego”, głównie w związku z teatrem, były przedmiotem rozważań Stefana Morawskiego⁷⁹. Badacz omawia zagadnienie na tle ówczesnych poglądów na twórczość aktorską, istotę dramatu i szczególnie ważne w *Estetyce* zagadnienie autonomii dzieła teatralnego. Dla nas ważne pozostaje zagadnienie centralne – natura talentu „reprodukującego”. W ogólności talent jest połączeniem rozumu zmysłowego z imaginacją. Odróżnia to go od wyższej władzy, czyli geniuszu – który łączy rozum zmysłowy z fantazją. Imaginacja polega na przejściu od wrażeń do wyobrażeń, fantazja odwrotnie – od wyobrażeń do wrażeń. Toteż geniusz jako *pierwotwórcza potęga ducha* bywa odnoszony do treści, talent zaś ma sens bardziej formalny.

⁷⁷ Tamże, s. 120.

⁷⁸ Tamże, s. 257–258.

⁷⁹ Stefan Morawski, *Aktor – Talent reprodukujący*, *Pamiętnik Teatralny* 1952, z. 2/3, s. 189–199. Rzecz w nieco zmienionym kształcie została zamieszczona w książce autora: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, pod tytułem: *Libelt a teatr ówczesny*, s. 240–255. Czytamy tam m.in.: *Natchnienie i zręczność techniczna – oto co czyni wartościowym talent reprodukujący. Libelt stawiał go na nieco niższym szczeblu duchowym niż twórcę – czytamy w owym studium – gdyż odtwórca występuje w stosunku do ostatniego, tak jak sługa w stosunku do pana. Natomiast cenił go wyżej niż wykonawcę, który posługuje się jedynie wprawą techniczną. Wykonawcę Libelt nazywał talentem jedynie „upiększającym” i „czysto formalnym”.*

Osobliwość talentu polega głównie na specyfice właściwej mu imaginacji, gdy zaś uwzględnić przymiotnik „reprodukujący”, wskazujemy jej odmianę – *pamięć estetyczną*. Istotnie w zaproponowanym przez autora podziale władz *pamięć estetyczna* pojawia się obok dwóch innych typów: *imaginacji czysto biernej* i *imaginacji dopełniającej*.

Ten wątek refleksji jest dla nas ważny, choć nakłada obowiązek oglądu podsuwanych przez Libelta osobliwych (i bardzo licznych!) kategorii. Podejmiemy go mimo zastrzeżeń Stefana Morawskiego, który skrzętnie oddzielał cenne w jego opinii *momenty rzeczowej obserwacji i trzeźwych rozważań* od wszelkich treści metafizycznych. Pogląd na niektóre, ważne aspekty teorii aktora wymaga jednak uwzględnienia i tych treści.

Jak już zostało powiedziane, twórczość aktorską wiązał Libelt z natchnieniem. Jaką rolę pełni ta dyspozycja w obszarze talentu „reprodukującego” (jakim jest właśnie artystyczna podmiotowość aktora)? Autor udziela tu odpowiedzi jednoznacznej. *Wszędzie pamięć estetyczna na przyswojeniu sobie ideału polega, przy czym forma treść podsuwa, a treść odpowiednią formę wskazuje* [podkr. moje – R. S.]⁸⁰. Zatem już poprzez imaginację (sc. *pamięć estetyczną*) aktor osiąga wysokiej godności artysty, działa w niej bowiem natchnieniem, które *jest z istoty swojej wszędzie to samo, bo jest tchnieniem ducha wiekuistego, którym dzieło sztuki owiane powstaje do życia*⁸¹.

Właśnie w przeciwieństwie do Heglowskiego idealizmu za najważniejszą postać ducha uważa wyobraźnię, *duch jest myślącym i kształtującym* – ujmuje jednocześnie znak i wyrażaną przez niego myśl. Aktor obdarzony natchnieniem, stając się *dagerotypem ideału poety*, ogarnia sens dramatu wraz z właściwą mu ekspresją. Metafizyczna wykładnia wyobraźni pomocna w zrozumieniu artystycznego statusu aktorskiej twórczości – wedle poczynionych już uwag – nie obejmowała trudnych kwestii dotyczących funkcjonowania psychofizycznej struktury człowieka.

Zmiany dokonujące się w psychologii XIX wieku między rokiem 1842 a 1875, kiedy autor przygotowuje II wydanie *Estetyki* (cytaty pochodzą z tego właśnie wydania), były dość znaczne. Libelt nie lekcewał tych spraw, wprowadzając stosowne dopowiedzenie. Podkreślał, że zmysły mają swoje organiczne podłoże, ale i wyobraźnia potrzebuje materialnego organu, tak jak duch potrzebuje ciała, aby się przez nie wyrazić. Badawczą rangę psychologii empirycznej odnosił przede wszystkim do sfery ludzkiego wyrazu. Jednak przyjmował, że prawa wyrazowe ustala duch, przejawiają się one w jego podmiotowych modyfikacjach (potęgach twórczych). Istotny problem wyrazu rozpoczynał się więc i kończył w sferze niematerialnej. Aktor pod wpływem natchnienia potrafi nie tylko rozumieć najgłębszy sens roli, ale i potrafi go objawić odbiorcy. Neurolo-

⁸⁰ Libelt, s. 213.

⁸¹ Tamże, s. 270.

gia poucza tylko o technicznej stronie semiotycznej roli ciała. Badanie mózgowych lokalizacji, w szczególności miejsca wyobraźni, pozwala jedynie lepiej zrozumieć mechanizm związków duchowo-cieleśnych⁸².

Libelt uzależnia wszystko od wydoskonalonych zdolności aktora, jego duchowej, uwarunkowanej natchnieniem samowiedzy. Stanowiła ona doskonale ogniwo łączące znak z duchową treścią i była charakterystyczną cechą talentu „reprodukującego”, który w pełni przenika i w pełni ucieleśnia ideał poety.

Przyjmując ideę artystycznej podmiotowości aktora, autor *Estetyki* zakładał kompletność i samoistność twórczości aktorskiej. Postulat ten kształtował – wedle badającego zagadnienie S. Morawskiego – ideę teatru jako sztuki autonomicznej. Dokonująca się stopniowo autonomizacja sztuki aktorskiej przejawiała się później w budowaniu postaci przez uwzględnianie rosnącej liczby czynników nieobecnych w znaczeniach zaprojektowanych w tekście roli. Wraz z tym wzrastała ranga wiedzy o ekspresji i jej fizjologicznym i psychologicznym podłożu. Nawet autorzy szukający inspiracji w wypowiedziach osiemnastowiecznych traktują sztukę aktorską jako dziedzinę autonomiczną; bliscy są w tym poglądom ukształtowanym w „realistycznym” programie aktorskim oświecenia, bliscy też aspiracjom estetyków połowy wieku XIX, ukazującym sztukę aktorską jako twórczość o własnej, złożonej problematyce teoretycznej. Należeli do nich czynni uczestnicy prac teatralnych – aktorzy i nauczyciele sztuki scenicznej, piszący swoje podręczniki w latach sześćdziesiątych XIX wieku.

4. Twórczość aktorska w podręcznikach Jana Tomasza Seweryna Jasińskiego i Jana Chęcińskiego

Najbliższymi stanowisku estetyków byli J. T. S. Jasiński i podążający tym samym tropem jego uczeń J. Chęciński. Jak wspomniano na wstępie, obaj napisali podręczniki o takim samym tytule: *Teoria sztuki dramatycznej*. Z uwagi na to, że ich teksty są niemal identyczne, w omówieniu ograniczymy się do nieco obszerniejszych wywodów Jasińskiego. Źródeł zawartych tam poglądów szukać należy zapewne wśród kompendiów kontynuujących tradycje klasycyzmu. Zbigniew Wilski dostrzega tu zaadaptowanie dla potrzeb polskiej Szkoły Dramatycznej jakiegoś podręcznika francuskiego⁸³. Klasycyzm ten był istotnie widocz-

⁸² Dlatego zapewne interesował się nie tyle tworzeniem wyrazu, ale jego lokalizacją i stopniem uzależnienia od głębokich warstw psychiki. Z takim nastawieniem przywołuje osiągnięcia ówczesnej psychologii – autorów niemieckich: Müllera czy Hertwiga oraz Ochorowicza, którego studium *Duch i Mózg* (1872) wysoko cenił.

⁸³ Pogląd taki wyraził w monografii *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Wrocław 1978, s. 59. *Tłumacząc ten tekst – zauważa Wilski – opowiedział się [Jasiński] wyraźnie za umiarkowanym klasycyzmem i za francuskim stylem gry, charakteryzującym się oszczędną gestykulacją i wycyzelowaną deklamacją.*

ny w funkcji władz i czynności twórczych, które ujmowano w myśl retorycznej zasady: uczyć, poruszać, bawić. Przejawiał się w promowaniu ekspresji umiarkowanej, łączącej – wedle określenia Jasińskiego – prostotę i szlachetność tudzież respekt wobec wymogów doskonałości i smaku w scenicznym opracowaniu dramatu. Tak formułowane stylistyczne zalecenia w kontekście zmian repertuarowych w okresie romantyzmu i uwydatnienia z jednej strony stylistycznego zindywidualizowania gry, z drugiej narastania tendencji realistycznych były zapewne anachroniczne, co utrzymuje też autor wspomnianej monografii.

Jak uzasadnić decyzje dyrektorów szkoły, dla której były przeznaczone? U autorów znających ówczesne realia nie znajdujemy zadowalającej odpowiedzi. Wskazywano tu przypadek, szczególną uwagę i upodobanie w tego typu stylistyce (sąd Z. Wilskiego) lub zwyczajną niefrasobliwość i przywiązywanie wagi do pewnych tylko aspektów o wiele szerszej przecież problematyki gry. Faktem jest, że oba podręczniki obejmują zagadnienia ówczesnych konwencji, sprawy stylistyki gry i procesu twórczego podejmowane i w klasycyzmie, i w ramach omówionej wyżej estetyki idealistycznej. Natomiast w poglądach na naturę i naśladowanie pojawia się znana już w oświeceniu idea żywego obrazowania otaczającego świata, czerpania wiedzy z obcowania z ludźmi. Nie było to niczym nowym – jeśli przypomnimy choćby apel Czartoryskiego o wnikliwą obserwację świata. W podobnym duchu wypowiada się właśnie Jasiński: *Cały świat jest szkołą dla aktora, w którym to świecie wszystkie namiętności, wszystkie stany, wszystkie charaktery są w ruchu*⁸⁴.

Daleki od sztywności dawnych konwencji, przez sygnały na rzecz natury „empirycznej” i „realistycznego” obrazowania świata, Jasiński kierował się zapewne obowiązującym wówczas rozumieniem gry. Kształtując formację twórczą aktorów, musiał czynić zadość tendencjom artystycznym obecnym w ówczesnej sztuce scenicznej. Jednakże poza owymi tematami, dotyczącymi głównie stylistyki i „współczesnych” zagadnień gry, o których zresztą wypowiada się stosunkowo skromnie, kierując spojrzenie na plan ogólniejszy, pozostaje w kręgu myślenia klasycystycznego. Dotyczy to pojęcia aktora, czynności przygotowawczych i procesu twórczego, istoty artyzmu i innych problemów teorii klasycystycznej, które mimo zmiany okoliczności i upływu czasu nadal zachowywały wartość dydaktyczną i poznawczą.

O tendencji „klasycyzującej” w koncepcji Jasińskiego świadczą bez wątpienia dwa zjawiska: 1) czerpanie wiedzy i aktorskiej kompetencji z przekazów kultury artystycznej, 2) pewne aspekty ujęcia wewnętrznego świata aktora. Nie

⁸⁴ Jan Tomasz Seweryn Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej*, rkps w Muzeum Teatralnym w Warszawie, datowany 1865 (na podstawie mkf. w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie), s. 139. Zalecenia Jasińskiego pozostawały zgodne ze znanym, choć nieprzełożonym na język polski tekstem J. Larive'a, *Reflexions sur l'art théâtral*, Paris 1801 – sugestię taką wyraził Z. Wilski.

lekceważąc obserwacji, kluczową rolę przypisuje erudycji. Obcowanie ze sztuką i literaturą miało rozwijać uwrażliwienie na całego człowieka, w głównej mierze na wartości duchowe. Tych rozróżnień nie znajdziemy oczywiście u autora *Teorii sztuki dramatycznej*, natrafiamy na nie śledząc widoczne w podręczniku preferencje. Decydującą rolę przypisuje lekturze dzieł dramatycznych i literatury w ogólności – miało to wzbogacać wyobraźnię, oświecać umysł, poszerzać wiedzę, kształtować smak, a nawet zastępować doświadczenie. Wiedzę o świecie uzależnia od znajomości dzieł historycznych, najwyżej ceni ich treści unaocznione i zobrazowane w dziełach malarskich bądź w rzeźbie.

Wewnętrzne czynniki twórczości

Jasiński, podobnie jak estetycy połowy wieku, uzależnia sztukę aktorską od dyspozycji wewnętrznych. Nic dziwnego, że na pytanie, czego potrzeba aktorowi, odpowiada – wykształcenia umysłowego, duszy i czucia. Te wewnętrzne dyspozycje autor określa wprost jako wrodzone, nie można ich zastąpić nauką czy pracą. Sprawności nabyte oraz wrodzone dyspozycje, uprzednie wobec procesu twórczego, nie zajmują wiele miejsca w wywodach Jasińskiego. Traktuje je podobnie jak większość teoretyków XIX wieku i wcześniejszych.

Ze szczególną natomiast uwagą omawia pojęcia związane z dynamiką procesu twórczego. Pojawiają się tu nazwy „uczucie”, „czucie”, natrafiamy też na obszerny fragment dotyczący zapału. Termin „uczucie”, rozumiany jako dyspozycja wrodzona (uczuciowość), przynależna do stałych składników twórczej osobowości aktora, bywa też używany na określenie emocjonalnego stanu. Przeciwwstawienie dyspozycji i stanu nie wyczerpuje rozległej potencjalności tego popularnego terminu. Jego oscylacje znaczeniowe prócz sfery psychologicznej obejmują estetykę i cechy wykonawcze (jako określenie dotyczące pewnego sposobu ekspresji).

Czego natomiast termin ten nie obejmuje? Otóż Jasiński unika stosowania go do uczuciowości naturalnej (ganionej już, jak wiemy, w *Paradoksie o aktorze Diderota*). Dla oznaczenia tej uczuciowości używa głównie nazw: „wrażliwość”, „tkliwość” i w pewnych kontekstach „wesołość”.

Tkliwość i wesołość – oświadczą – są przymiotami, ale nie odpowiadają bynajmniej doniosłości uczucia, którego potrzebuje aktor. Wrażliwość, będąca najczęściej skutkiem chorobliwego usposobienia, co płacze na najlżejszą przykrość lub widok nieszczęścia, co współczuje każde cierpienie i boleść, jest również niedostateczną, bo ten rodzaj uczucia jest tylko – jak mówi – osobistym, wrażliwy czuje tylko dla siebie⁸⁵.

Owa prywatna wrażliwość, intymność stanu odnoszonego do indywidualnej osobowości, jest pozbawiona wyraźnych determinant ekspresyjnych. Od uczucia

⁸⁵ Jasiński, s. 148.

scenicznego wymaga się natomiast czytelności obrazu⁸⁶. I odwrotnie – siła czy autentyczność wzruszenia aktora nie są równoznaczne z prawdą uczuć na scenie. Ten brak zaufania do uczuciowych walorów psychiki aktora ma dalsze konsekwencje. Autor wymaga wyraźnego opracowania „psychiki” postaci i uchwycenia jej odmienności od psychiki aktora. Podkreśla wagę wszelkich uwarunkowań, jakie podpowiada tekst roli i jakie trzeba uwzględnić w scenicznym uwydatnieniu emocjonalnych stanów: *...nie każdy człowiek i nie zawsze cierpienie jawi łzę, radość wybuchem śmiechu, boleść jękiem, złorzeczenie krzykiem, trzeba więc koniecznie zastosować się do charakteru osoby przedstawianej i do okoliczności towarzyszących*⁸⁷.

Mówiąc prosto – aktor musi obrazować uczucie zgodnie z porządkiem akcji, a nie ze skłonnościami własnej psychiki. Podobnie jak wcześniej J. N. Kamiński, zabiegał też o wyrazistość scenicznych przeżyć, a tę zapewnia trafność i orientacja w skali i treści uczuć.

Spełnienie wszelkich tych wymagań nie jest równoznaczne z doskonałym opracowaniem środków ekspresji. Sceniczne chwytaki przy ogólnikowym i powierzchownym pojmowaniu uczuć nie zrekompensują niedostatków psychologicznego opracowania gry. Warunkiem zadowalającej ekspresji jest uczuciowe zaangażowanie aktora. Zarazem jednak – zgodnie z wcześniejszym zastrzeżeniem – nie może to być uczuciowość naturalna. Koncepcja Jasińskiego, jeśli odnieść ją do opozycji gry „zimnej” i „gorącej”, sytuuje się bliżej bieguna gry „gorącej”. Kwestionując korzyści indywidualnej, „osobistej” uczuciowości aktora (*wrażliwość*), podkreśla wagę uzdolnienia do przeżywania w toku samego procesu twórczego (*uczucie, czucie*). Treść i porządek owych przeżyć pochodzą z roli, aktor zaś mocą własnego odczuwania udziela im siły i duchowej wyrazistości.

Wywód Jasińskiego w zarysach bliski przemyśleniom J. N. Kamińskiego w pewnym aspekcie różni się od koncepcji zawartej w *Myślach o umniactwie...* Prawdę uczuć Kamiński uzależniał – jak wiadomo – od głębokiego unaocznienia emocjonalnych treści roli. Siła emocjonalnej wyobraźni była w jego poczuciu głównym czynnikiem pobudzenia uczuciowych pierwiastków w samym aktorze, gwarantując z kolei prawdę i sugestywność scenicznego wyrazu. Mimo krytyki uczuciowości naturalnej Jasiński uważa natomiast, że pożądanego rezultatu osiąga jednak aktor obdarzony pewnym darem rozniecania w sobie uczuć, osobistym uwrażliwieniem na sytuację kreowanego przez siebie człowieka. *Nie można jednakże powiedzieć – stwierdza – aby serce przystępne tkliwości nie było pomocą artyście, owszem podobne do dobrego instrumentu, z którego zdolność wydobę-*

⁸⁶ Czytelność tak rozumiana w późniejszej teorii u początku XX wieku pojawia się pod nazwą „wyrazistość” i dotyczy sugestywności wyrazu, siły i sprawności ekspresji w zastosowaniu do sceny (zależna od technicznych, biologicznych i charakterologicznych uwarunkowań aktora). Wyrazistość różni się zatem od prawdy uczuć, szczerości i trafności w ich pojmowaniu.

⁸⁷ Jasiński, s. 148.

dzie ton, jakiego potrzebuje scena a wymaga publiczność... Kto ma w duszy to brzmienie czucia, ten je niewątpliwie w głosie wydać potrafi, uwierzą wszyscy w jego płacz, choćby zmyślony, w udaną rozpacz, bo mowa duszy znajdzie echo w duszy słuchaczy [podkr. moje – R. S.]⁸⁸.

Tkliwość, choć nie ma przenikliwości i mocy rzeczywistych przeżyć, rozstrzyga o wiarygodności tego, co „zmyślone” i „udawane”. Nie obejmuje ona, w myśl wcześniejszych uwag, kształtu uczuć i namiętności zakładanych w tekście roli – te są fikcyjne, rzecz można, pochodzą spoza psychiki aktora, biorą swój początek nie tyle z przeżycia, ile z głębokiego zrozumienia intencji autora dramatu, widocznych motywacji i charakterów – i służą prawdzie postaci.

Jak wiemy, w wypowiedziach tamtych lat wierne ujęcie całości psychicznej osoby dramatu traktowano jako szczególnie imperatyw i wyraz aktorskiego kunsztu. Jasiński zdaje się unikać najbardziej ewidentnych objawów gry „gorącej”, które encyklopedysta dostrzegał w fałszu i uchybieniach prawdy wyrazu, w niestabilności, spontanicznych działaniach i charakterologicznej dominacji aktora nad postacią i przysłanianiu jej psychologicznych konturów. W *Teorii sztuki dramatycznej* zauważamy więc niejedną zbieżność z zaleceniami francuskiego filozofa, rzecz jasna, poza tym ważnym przekonaniem, że ekspresji nie można oderwać od wrażliwości, nie można postawić między nimi intelektu, a to przekonanie, choć wprost niewypowiedziane, miało wymowę zasadniczą i ogólniejszą⁸⁹.

Zapał

Nie tylko uczucie (oraz *tkliwość, czucie*) decyduje o jakościach gry, czyni to również zapał. Czym jest? Nie jest postacią uczucia, ale nie jest też jedynie wzmocnionym natężeniem aktorskiej ekspresji. Uczucie i zapał uznane za *najkosztowniejsze dary każdego* aktora zostały przez Jasińskiego wyraźnie odróżnione. Zapał odpowiada za skalę ekspresji. O ile uczucie (oraz *tkliwość*) pozostawia w znakach aktora ton wzruszenia, roznamiętnienia, zapał nadaje im moc i natężenie wyrazu.

Autor unika widocznej we wcześniejszych pismach symplifikacji i mglistego rzutowania różnorodnej problematyki na jedną kategorię podmiotu, określaną najczęściej mianem uczucia, natchnienia itp. Począwszy od Jasińskiego, opozy-

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Prawdy przeżycia nie można uzależniać od intelektu (to teza antropologiczna) i prawdy przeżycia nie można intelektualnie opisać (teza metodologiczna). Gdy czytamy część opisową o uczuciach i ich ekspresji, natrafiamy na intelektualną (typową dla oświecenia) potrzebę budowania kanonu. Zarazem autor zmaga się z trudem opisu „tajemnicy” twarzy. Interpretant znaku aktorskiego jest ekspresywny i metaforyczny. Odnosimy wrażenie, że uczucia ujmuje przez uczucia, zakłada wrażliwość odbiorcy – znak można wywołać i pokazać, nie można go opisać.

cja zapału i uczuć (choć stosuje się też inne nazwy) wchodzi w zakres świadomości teoretycznej, a treści z nią związane, choć wcześniej dostrzegane, nabierają obecnie większej wagi.

Jednak i Jasiński nie unika pewnej dowolności. Zarysowaną opozycję pojmuję nie tylko psychologicznie, ale i stylistycznie. W pierwszym wypadku chodzi o wzajemne zharmonizowanie obu dyspozycji, które *nadają całej grze barwę i życie*. Obydwie dopełniają się i warunkują wzajemnie: *Trzeba zawsze czucie, jeżeli rzecz tego wymaga, połączyć ze stosowną mocą – stwierdza – która będzie tym dla uczucia, czym ruch powietrza dla płomienia*⁹⁰. Między obu dyspozycjami wymagana jest więc prawidłowa zależność, odpowiednia harmonia, gdyż – jak zauważa autor – *zapał bez czucia jest zmyśleniem, czucie bez zapału brakiem życia. Czucie przenika, roztkliwia, zapał ożywia, unosi*⁹¹. Pomimo wrażenia, że w określeniu zapału chodzi głównie o stronę zewnętrzną, czyli znakową, autor w kilku miejscach wyraźnie sygnalizuje, że genezy zapału trzeba szukać w psychicznych uwarunkowaniach aktora, we wrodzonej i rozwijanej przez lata właściwości jego psychiki. Stąd oczywiste ostrzeżenie: *Nie bierzmy krzyków ani gwałtownych oddechów za zapał*. Nieco dalej zaś czytamy: *Aktor pozbawiony zapału i czucia, który mniema, że ich brak da się zastąpić poruszeniami, krzykiem, staje się nieznośnym automatem. W duszy takich ludzi wszelkie wrażenia przemijają bez śladu, nie zaprzętną nawet umysłu, pamięć i wprawa są głównymi sprężynami tej maszyny, która działa i mówi*⁹².

Obie psychiczne dyspozycje są szerzej rozważane w ramach problematyki stylistycznej. Aktor obdarzony uczuciem i zapałem stosowne stany emocjonalne musi umiejętnie wyrazić. Autor zamieszcza tu wskazówki odnośnie do dysponowania energią wyrazu, rozkładem sił w przedstawieniu. *Stopniowanie zapału – jak mówi – jest wielką nauką, którą tylko własnym doświadczeniem się nabywa*.

Podkreśla też konieczność odpowiedniego dysponowania zapałem stosownie do potrzeb roli. Zaznacza, że miara ekspresji winna być przede wszystkim zależna od gatunku i emocjonalnej sylwetki bohatera. Stosownie do tych okoliczności zmienia się też wymagane nasilenie zapału – może być bądź stosowny do uczucia bądź zbyt mały lub przesadny. W ekspresji trzeba zadbać o zharmonizowanie tych zależności z potrzebą roli. Niewielki zapał jest charakterystyczny dla tkliwej uczuciowości, aby jednak przedstawić bohaterów, nadać im męską siłę i powagę, trzeba zapału, który *ożywia i unosi*, jest nasilony i wyrazisty, stosownie do wysokich uczuć. Ważna jest więc umiejętność wyzyskania uczuć i zapału na scenie i zdolność użycia odpowiednich środków. Decyduje o tym uzdolnienie korzystania z wrodzonych predyspozycji i trafna aktorska interpretacja roli, czyli atrybuty talentu. *Talent prawdziwy, nie wychodząc z karbów rozsądku, umie*

⁹⁰ Tamże, s. 141.

⁹¹ Tamże, s. 145.

⁹² Jasiński, s. 145–146.

*miarkować przesadną gwałtowność, lubo nie odmawia sobie niejkiej śmiałości, gdy go wydanie wielkich namiętności do tego upoważnia*⁹³.

Jasiński mówi głównie o zapale objawiającym się w ukształtowanej już postaci, chociaż bierze też pod uwagę pierwotne, psychologiczne znamiona adepta sztuki scenicznej, gdzie uczuciowość i zapal pozostają stałym, indywidualnym rysem jego osobowości. Porusza temat dojrzewania uczuciowości aktora, co stanie się obiektem uwagi u późniejszych teoretyków, mówiących o lirycznej, epickiej i dramatycznej fazie w rozwoju aktorskiej osobowości.

⁹³ Tamże, s. 143.

Józef Mikulski – problematyka twórczości aktorskiej u progu XX wieku

Pojęcie aktora, problematyka przygotowania do gry oraz przebieg procesu twórczego stały się przedmiotem uważnych przemyśleń pod koniec wieku XIX, głównie za sprawą Józefa Mikulskiego. Jego podręcznik *Sztuka aktorska* otwiera nieprzerwany nurt zorientowanej podmiotowo refleksji, który na początku wieku XX jest już wyraźny, dobrze poświadczony w opiniach znawców przedmiotu – Juliusza Tennera, Józefa Kotarbińskiego, Józefa Mirskiego czy w adaptowanych na gruncie polskim teoriach Hagemanna, Coquelina i innych. O randze podręcznika świadczy dojrzałość rozważań oraz nowatorstwo kontekstów. Teoria sztuki aktorskiej dostaje się w krąg oddziaływań wiedzy naukowej i filozofii pozytywnej (pojawiają się nazwiska H. Taine'a czy H. Spencera). Jej podłoże antropologiczne jest też znacznie bardziej czytelne.

Kluczowy problem „Sztuki aktorskiej”

Mikulski, podobnie jak autorzy dotychczas omówieni, zastanawiał się nad rolą uczucia i rozumu oraz nad tym, któremu z nich przyznać prymat w procesie twórczym. Podejmując to zagadnienie, nawiązał do ankiety ogłoszonej w związku z obłąkaniem jednego z wykonawców sztuki *Tajemnice szpitala wariatów* w berlińskim National-Theater. Pytanie odzwierciedlało dylemat zawarty już w *Paradoksie o aktorze* D. Diderota i brzmiało: *Czy aktor na scenie powinien się przejmować rolą, czy też działać na zimno?* Po przytoczeniu różnych opinii Mikulski formułuje również własne stanowisko – wykluczając rozstrzygnięcia skrajne, twierdzi, że zarówno rozum, jak i uczucie odgrywają w grze rolę bardzo ważną.

Oczywiście o wiele ważniejszy jest sens ukryty w tym lapidarnym, niewiele przecież mówiącym stwierdzeniu oraz argumentacja i przywoływane konteksty. W rozdziale *Uczucie na scenie* uwaga autora skupia się na problematyce zainicjowanej przez wspomnianego przed chwilą Diderota. Stanowisko francuskiego encyklopedysty, o czym była mowa na wstępie, traktowano jako hasło wywoławcze problematyki aktora, nie zawsze dbając o rzetelne oddanie jego myśli. Mikulski nie stanowi tu wyjątku – całe zagadnienie postrzega poprzez siebie

tylko właściwe rozumienie gry aktorskiej oraz w konfrontacji z opiniami uczestników wspomnianej ankiety. W tamtym czasie oprócz starszego Coquelina, a u nas J. Tennera *Paradoks o aktorze* traktowano ogólnikowo, a problem aktora ujmowano w sposób uproszczony⁹⁴ jako wynik teatralnych doświadczeń i subiektywnych przekonań.

Mikulski wobec Diderota w sprawie rozumienia istoty aktorstwa

Już przywołanie wyników ankiety i opinii znanych aktorów świadczy, że autor *Sztuki aktorskiej* dla wsparcia własnych poglądów gromadzi argumenty – które należałoby określić jako empiryczne – uogólnia i porównuje zapis doświadczeń psychicznych, relacjonowanych z osobistych przeżyć grupy aktorów. Jego „indukcyjna” metoda jest w zasadzie odwrotnością sposobu postępowania Diderota, który obracając się w kręgach Komedii Francuskiej miał wprawdzie swoje upodobania (Cleron, Molé), nie interesował go jednak ogół aktorskich opinii, a wręcz im nie dowierzał. Ponad ich poglądy stawiał z niemal „normatywną” stanowczością przekonanie o istnieniu ogólnych, psychologicznych i zarazem estetycznych prawidłowości dobrej gry. W osiemnastowiecznym dziele kwestia aktora jest rozważana w perspektywie estetycznej (psychologicznej i metodycznej) z przekonaniem, że doskonałość i precyzja dadzą się pogodzić z niezmiennością zasad w kształtowaniu postaci. Aktor powinien ograniczyć się do dokładnego „zaprogramowania” działań i użycia niezbędnych środków ekspresji w toku świadomego (sztucznie wywołanego) artystycznego aktu. Program gry „zimnej” miał właśnie uchylić indywidualne sądy na temat gry oraz wartość formułowanych na ich podstawie przesłanek.

Mikulski przeciwnie – aprobeuje właśnie aktorski indywidualizm, zróżnicowanie wzajemnego odniesienia rozumu i uczucia, odzwierciedlające niepowtarzalną osobowość scenicznego artysty, jego charakter, upodobania, temperament. Z lektury *Sztuki aktorskiej* wynika więc ważna myśl: nie ma – jak u Diderota –

⁹⁴ Efektem tego uproszczenia jest sprowadzanie wszelkich pojęć dotyczących procesu twórczego do opozycji uczucia i intelektu. I tak Adam Grzymała-Siedlecki, mówiąc o interesującym nas okresie, a czasach swojej młodości (lata 1893–1913) rozstrzyga ją jednoznacznie: *Odkąd teatr teatrem nie było na świecie wielkiego aktora, który by nie przeżywał swoich postaci* (*Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 501). Taki – w opinii autora – był Wincenty Rapacki, niezrównany talent, zdolny do przeżywania w rozumieniu, jakie sugeruje Stanisławski. Współcześnie pogląd na Diderota kształtowany był głównie poprzez biegunowość w teorii gry rozciągającą się między Stanisławskim (przeżywanie) a Brechtem („gra z dystansem”). Brechtowskie stanowisko dotyczy nie tylko relacji aktora do przeżyć, ale też postaci do sytuacji emocjonalnej (tzw. efekt obcości). Nie wnikając na razie w szczegóły rozważań, współczesne ujęcia analityczne nie wykraczają poza ramy najogólniejsze wyznaczone przez biegun uczuć i intelektu. Potwierdza to Jan Kreczmar: *Wszyscy znani teoretycy gry aktorskiej zajmują się wzajemnym stosunkiem tych dwóch sił (intelektu i emocji) oraz rolą ich w aktorskim działaniu* (por. Andrzej Hausbrandt, *Teatr...? Rozmyślania w antraktach*, Warszawa 1970, s. 62).

jednej metody gry i jednego poglądu na temat psychicznych warunków artystycznego procesu.

Żaden artysta – w opinii Mikulskiego – nie poddałby się z góry nałożonym pętom, krępującym jego osobistą fantazję i uczucie. *Rozmaitość temperamentów daje rozmaitość pojęcia*, a w związku z ankietą dodaje: *Nikt uczucia się nie zaparł. Krańcowo zimny jest tylko... Diderot*⁹⁵.

Autor posuwa się nawet dalej, twierdząc, że w swych teoretycznych aspiracjach filozof pomija czy też lekceważy tak ewidentną przecież uczuciową naturę doświadczeń twórczych i niewątpliwe świadectwo własnych doznań. *Całe jego życie – czytamy w Sztuce aktorskiej – składa się z gorących porywów i szlachetnego dla dobra zapachu. Dlatego tylko miał znaczenie w swych czasach i wielki wpływ na przyszłość.*

Naturalne przesłanki aktorskiej twórczości

Już na pierwszy rzut oka opinie na temat Diderota są nietrafne i nie zasługują na uwagę. Ich przywołanie wydaje się jednak celowe dla odtworzenia kluczowych pojęć i ustalenia najważniejszych poglądów sformułowanych w *Sztuce aktorskiej*. W świetle porównań lepiej widać, że intelekt oraz uczucie mają tu sens odmienny niż w *Paradoksie...* Mikulski nie ma zamiaru narzucać twórcom teatralnym jednego poglądu na proces tworzenia (o co posądza Diderota). Przygotowanie aktora nie sprowadza się – jego zdaniem – do eliminacji jednych czy modyfikacji innych władz psychicznych. Aktor powinien korzystać z pełni własnych uwarunkowań naturalnych. *Natura zaś – czytamy w podręczniku – nie znosi krańcowości i wyodrębnień. Równie i sztuka, która czerpie z życia swe wzory.* Nie chodzi oczywiście o wzory do naśladowania, ale o pojęcie twórcy, które podobnie jak w życiu obejmuje wszelkie wymiary ludzkiej osobowości.

Mikulski stara się podnieść aktora do godności artysty, jaka przysługuje twórcom najstarszych sztuk. Czyni tak wedle przekonania, że sztuka aktorska podlega tym samym prawidłowościom, jakie określają status twórców w innych dziedzinach twórczości⁹⁶. Tematom ogólnoartystycznym poświęca zresztą kilkadziesiąt

⁹⁵ Józef Mikulski, *Sztuka aktorska*, Warszawa 1898, s. 155.

⁹⁶ Wiadomo, że traktowanie aktora jako artysty, a gry jako jednego z rodzajów sztuki sięga początku wieku XIX. Jednak do końca tego wieku sprawa artystycznego statusu aktorskiej profesji budzi wątpliwości, jest podejmowana od nowa, przypominana, rozważana aż do ostatecznego uznania artystycznej rangi scenicznego wykonawcy. W sprawie tej wypowiedzieli się – jak wiemy – Meciszewski, Kremer, Libelt, w drugiej połowie wieku poświęcili jej uwagę Jasiński i Chęciński. Wedle przekonania Mikulskiego: *Aktor nie jest malarzem, rzeźbiarzem, architektem, muzykiem ani poetą. Jest on po trosze wszystkim, bo w sztuce wykonawczej wszystkie sztuki stają do wspólnej pracy, składając swe pełnomocnictwo w ręce aktora. On w ich imieniu przemawia i broni ich godności.* W dalszej części wypowiedzi też nie znajdziemy jednoznacznego określenia owego artystycznego statusu: *W chwili produkcji scenicznej nie jest, co praw-*

początkowych stron książki. Sprawie aktora-artysty dobrze przysługują się wydobytwane zewsząd estetyczne konteksty, choć nie sprzyja to precyzyjnej wiedzy o samej sztuce aktorskiej, o tym, co w niej osobliwe, odrębne, swoiste⁹⁷. Jak zaznaczyliśmy, wszelkie aluzje do Diderota prowadzone są z tej właśnie ogólnoartystycznej perspektywy. Tak ujmując wskazaną już aktorską uczuciowość, określaną najczęściej nazwą „zapał” (inne określenia: „natchnienie”, „poryw”). Autor ma tu na uwadze pierwotną dyspozycję niezbędną każdemu artyście – zamiłowanie do pracy scenicznej i przemożną dążność do realizacji celów artystycznych.

Myślowe sąsiedztwa i powinowactwa

W przekonaniu Mikulskiego aktorskie *zamiłowanie sceny* wyraża się zawsze *pewną dozą młodzieńczego zapału, gorączki, będącej probierzem decydującym o zdolności scenicznej. (...) Twórczość gasi na chwilę pragnienie artysty i pobudza go do coraz nowych zdobyczy*⁹⁸. Jednak autor traktuje zapał jeszcze szerzej, widząc w nim kategorię antropologiczną – emocjonalną zasadę wszelkiej twórczości i postępu. Uważa, że artysta i aktor realizuje w szczególny sposób daną człowiekowi zdolność mobilizacji sił twórczych. Podstaw sztuki trzeba więc dociekać we wspólnych wszystkim czynnikach ludzkiej natury. Nic dziwnego, że autor szuka pomocy w wiedzy o człowieku i w rozległych obszarach myśli filozoficznej.

Na kartach podręcznika pojawiają się wielkie nazwiska i uznane poglądy. Darmo tu jednak szukać porządku, hierarchii, powiązań i opozycji, jak na teorię przystało. Głosy zaczerpnięte z myślowych tradycji traktowane fragmentarycznie brzmią ogólnikowo i sentencjonalnie. Tylko nieliczne obszerniejsze nawiązania pozbawione są tej aforystycznej manieri. Mikulski przywołuje Platona, B. Spinozę, I. Kanta, ale też w wyraźniejszych nawiązaniach D. Diderota, J. W. Goethego, F. Schillera i J. G. Herdera. Niewątpliwie sympatie dla obozu starych w konfrontacji z pozytywistami nie przeszkadzają mu sięgać w najliczniejszych przywołaniach do H. Taine’a i H. Spencera w związku z podstawami sztuki i jej społeczną osnową. W swej umiarkowanej postawie nie różni się od T. Jeske-Choińskiego, K. Kaszewskiego i W. Bogusławskiego czy H. Struvego, z którymi podzielał niechęć wobec naturalizmu, szacunek dla tradycji myślowych (idealizm) i twórcze korzy-

da, ani autorem, ani kompozytorem, jestem jednak pewny, że jest czymś więcej niż tylko wirtuozem. Sztuka aktorska zasługuje, moim zdaniem, aby jej przyznano w dziedzinie sztuk pięknych miano sztuki scenicznej (Mikulski, s. 83).

⁹⁷ Jednak Mikulskiemu przytrafiają się, podobnie jak autorom omawianym wcześniej, bardziej rzeczowe nawiązania do osiemnastowiecznego dzieła. Gdy chodzi o konkrety – potwierdza niejedno zalecenie teoretyka gry „zimnej”; krytykując dzieło, nieświadomie akceptuje większość zawartych tam opinii (traktuje o tym szerzej dalsza część rozdziału). Jak wiemy, podobnie skryta, choć przecież niewątpliwa zawisłość cechuje niejedno dziewiętnastowieczne stanowisko wobec sztuki aktorskiej.

⁹⁸ Mikulski, s. 93.

stanie z dorobku przedstawicieli myśli pozytywnej⁹⁹. Mikulski nie odbiega od założeń estetyki późniejszych lat XIX wieku (K. Lemcke i F. H. Lewestam); w jego wypowiedziach myśl heglowska graniczy z pojęciami o pozytywistycznej proweniencji. W tej sytuacji dociekanie jakiejś wyraźnie zakreślonej całości myślowej czy świadomych i konsekwentnie dokonywanych zapożyczeń mija się z celem. Większość inspiracji i odniesień (a tylko część z nich została zasygnalizowana) należy potraktować z dużą ostrożnością.

U antropologicznych źródeł sztuki aktorskiej

Niewątpliwie zaś warto powrócić do sprawy uczucia jako powszechnej dążności. Mikulski, ujmując je jako dar czy wyjątkową dyspozycję ducha, używa terminów „zapał”, „natchnienie”, choć nie unika również zaliczania owego pierwotnego uczucia do właściwości natury ludzkiej, powszechnej i – wedle wcześniejszych uwag – przedestetycznej. Powołuje się w tym względzie na Herdera: *Zapał i uczucie do tego stopnia są żywotnymi i twórczymi, że podług zdania Herdera: nie powściągliwi, lecz opętani, demoniczni, na wpół szaleni tworzą historię, wielkie w świecie zmiany wprowadzają. Czy można co stworzyć bez namiętności? Światło może powstać z przemożnej ciemności, prawda – tylko z pokonanego przesądu; rodzaj ludzki, ogołocony z namiętności, zalegałby dziś jeszcze w jaskinie Tryglodytów*¹⁰⁰.

Wątek zaczerpnięty z pism Herdera, a sięgający poglądów Helvétiusa pojmuje wedle pojęć człowieka pozytywizmu, rodzącej się naukowej historiozofii i refleksji nad czynnikami społecznego rozwoju. Czyni to zapewne pod wpływem H. Spencera, tam szczególnie, gdzie psycholog i ewolucjonista wskazuje zjawiska transformacji ludzkich dążeń w uczucia altruistyczne oraz estetyczne. Przekonanie, że spontaniczność i wolność aktu twórczego wyrasta z wielorakich dążeń i uwarunkowań, zaczerpnął autor z przemyśleń H. Taine'a: *Być sobą, z siebie samego i przez siebie tylko, bez zastrzeżeń i do ostatka – czyż to nie jedyne prawidło w sztuce i w życiu? Wszakże przez to prawidło i przez ten popęd człowiek nowoczesny urabia i przerobił średnie wieki*¹⁰¹.

Po oświeceniowym zainteresowaniu „naturalną” historią człowieka sprawa tradycyjnej opozycji między rozumem i uczuciami w tym właśnie okresie obejmuje nowe treści i na powrót nabiera znaczenia. Pojawia się przede wszystkim pytanie, który z owych czynników ludzkiej natury stymuluje cywilizacyjny rozwój i jest bliższy istocie i przeznaczeniu człowieka. Nic dziwnego, że obejmując tak rozległe perspektywy, problem artysty postrzega Mikulski również w sensie społecznym. W jego mniemaniu potęgą wrzuseń aktora-artysty, nie zaś rozum przy-

⁹⁹ Zauważamy tu zbieżność z treściami głoszonymi przez głównych przedstawicieli obozu „starych” – z ideorealizmem H. Struvego czy ze stanowiskiem K. Kaszewskiego.

¹⁰⁰ Mikulski, s. 94.

¹⁰¹ Tamże, s. 97.

czynia się do doskonalenia moralności społecznej. Często – paradoksalnie – poprzez zgłębianie i wyrażanie sobą złych i niszczących namiętności (czego wymaga większość sztuk) aktor osiąga moralny cel i służy powszechnemu dobru¹⁰².

¹⁰² Prymat rozumu jest charakterystyczny dla dominującej w filozofii europejskiej tradycji grecko-rzymskiej, pozostaje on widoczny nawet u Augustyna czy Pascala. Najwyraźniejszą postać przyjmuje w postawach wywodzących się z ducha stoicyzmu w programie panowania nad namiętnościami. W czasach oświecenia ten kierunek refleksji uprawiali m.in. Michał Voigt, Waclaw M. Kochanowski i Anna Jabłonowska z Sapiechów (za poglądami J. Campe), która namiętności określa wprost jako choroby duszy. Michał Voigt oświadcza, że człowiek, który chce być panem samego siebie, *powinien być wolny od wszelkich pasji, jako własności złymi żądzami będących – Źródła spokojności duszy, które człowiek w swym własnym umyśle znajduje; dla wewnętrznego zaspokojenia myślących ludzi... przez F. Słotwińskiego... na język polski przełożone, potrzebnymi uwagami i przypisami pomnożone*. Kraków 1814, s. 42. Dzieło to, łączące zasady chrześcijańskiego stoicyzmu z kantowskim racjonalizmem, opublikowane pierwotnie w języku niemieckim (1799), kontynuuje ów nurt negacji wszelkich namiętności, ich dominację łączy z dzikim, nieobyczajnym stanem człowieka, który pomimo *ciemnego uczucia godności człowieczeństwa, moralności i niemoralności... nie jest panem swych skłonności i żądz, lecz prawie niewolnikiem zmysłowych chuci i bodźców, dla których przyczyn jedno uczucie od innego uczucia zmysłowego przez obecne lub przez fantazję uobecnione przedmioty wszelką mocą i powabem wzbudzonego, łatwo zwyciężonym bywa* (Voigt, s. 26). Podkreśla tu wagę pewnego irracjonalnego mechanizmu wyłaniania się stanów emocjonalnych. Tym większa rola rozumu, który powinien pokierować owym samorodnym, a prowokowanym też przez wyobraźnię tokiem i następstwem afektów. Waclaw M. Kochanowski zwrócił natomiast uwagę na sprawę ważniejszą. Uważał, że osiągnięcie moralnego celu nauk, umiejętności i rozumu wymaga szczególnego rodzaju namiętności wspierających rozum w walce z innymi „niskimi” namiętnościami. *Kto potrzeby swoje prawem konieczności ogranicza, a wszelką namiętność i nałóg mocy rozumu ulec zniewala. Komu jedynie miłość cierpiącej ludzkości wrodzoną stała się namiętnością, ten zdolny jest przelamać wszelki wstręt i bojaźń niebezpieczeństwa, na jakie się, głosząc ostrą prawdę, wystawia (Prospekt dzieła Teoria działań ludzkich czyli nauki życia fizyczno-moralnego przez W. M. W. M***, s. 30, art. 42)*. Podobny rodzaj poznawczo-usprawniającej namiętności wskazała Małgorzata Ziętarska w artykule *Jana Śniadeckiego poglądy na naturę ludzką*, [w:] *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, Bydgoszcz 1997, s. 321–333. Autorka wskazuje analogie pewnych przemyśleń Śniadeckiego z poglądami Helvétiusa, które głosił w dziele *O umyśle*. Jan Śniadecki dostrzega w namiętnościach siłę działania i pobudkę dla wartościowych zachowań w nauce i sztuce. Wydaje się więc, że rozróżnianie uczuć ze względu na wartości, odróżnianie w nich słusznych i niesłusznych, czego dokonał w swych badaniach F. Brentano, miało już pewną tradycję w przemyśleniach nad kulturą oraz teatrem sięgającą oświecenia. Pasje czy też namiętności w klimacie ówczesnego racjonalizmu nie były w sposób uproszczony pomijane czy negowane. Ich ranga rośnie od czasów oświecenia i poprzez romantyzm osiąga kulminację w podręczniku Mikulskiego. Autor, choć nie wykluczał związków wszelkich emocji z rozumem, w większym jeszcze stopniu podkreślał odrębność obu dyspozycji człowieka. Eksponował uczucie w zgodzie z panującą wówczas tendencją, zainicjowaną przez promotora nowożytnej teorii uczuć Dawida Hume’a, który uzależniał przeżycia wartości i uczuć (wedle formuły, że wartości przeżywamy sercem). Teoria Hume’a stała się – jak zauważa Antoni Siemianowski – *obiegowym przeświadczeniem w XIX i XX wieku*. A i w samej filozofii aż do początków wieku XX ustaliła ostrą przeciwstawność – *górze brał albo „trzeźwy rozum” i jego obiektywne kalkulacje przeciwko prawom serca, albo serce i jego subiektywne racje przeciwko prawom rozumu* (zob. *Rehabilitacja uczuć* – wstęp do książki Dietricha von Hildebranda, *Serce*,

Uczucia będące źródłem twórczości mają w przekonaniu Mikulskiego walor wyjątkowy – nadają artystom rys szlachetnego szaleństwa. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o popularne idee romantyczne czy sygnalizowane niekiedy „demoniczne” akcenty modernistycznej mitologii twórcy. Wiarygodnych podstaw przekonań Mikulskiego szukać trzeba głównie w kręgu ówczesnej refleksji teoretycznej, w znanych w tamtych latach pismach: Montegazzy, Krafft-Ebinga, Lombrosa czy Nordau. Psychika wybitnych artystów w świetle ówczesnej psychologii nosiła znamiona osobliwe, bliskie stanom wyjątkowym lub patologicznym. I o tym trzeba wspomnieć, szukając myślowego tła dla poglądów głoszonych w *Sztuce aktorskiej*¹⁰³.

Zaznaczyliśmy wcześniej, że Mikulski podkreśla wagę nie tylko omawianego dotychczas uczucia, ale i pierwiastków racjonalnych. Jaka jest ich rola w sztuce aktorskiej? Zaczniemy od dość oczywistego faktu, że aktywność intelektualną autor wiąże głównie z początkową fazą procesu twórczego. Wyznacza ona metodyczne przygotowanie roli, opracowanie (w najdrobniejszych szczegółach) charakteru i specyficznych walorów teatralnego sposobu ujmowania świata. Uogólniając rzecz, można powiedzieć, że domeną intelektu jest głównie etap przygotowawczy (praca nad rolą, tworzenie postaci), zaś czynniki uczuciowe w większym stopniu dochodzą do głosu później, w chwili realizacji procesu twórczego i kierują scenicznym działaniem aktora.

Jednak i racjonalne, i emocjonalne czynniki pojawiają się zarówno w pierwszej, jak i w drugiej fazie procesu twórczego. Sprawie tej więcej uwagi poświęcimy w dalszej części rozdziału. Wszelako zanim przystąpimy do naświetlenia wzajemnych odniesień i powiązań wszelkich tych czynników, należy uczynić kilka zastrzeżeń.

Poznań 1987). Mikulski mówi o dominującej roli uczuć jako twórczej sile w sferze niezmiennej ludzkiej racjonalności. Bliski jeszcze klasycystycznym ideom J. T. S. Jasiński owo odniesienie pojmował odwrotnie: *Gdyby nie potęga rozumu – czytamy w Teorii sztuki dramatycznej – namiętności ludzkie przez wszystkie wieki byłyby jednakie, rozum je łagodzi światłem, miarkuje...* (Jasiński, s. 32).

¹⁰³ Twórczość – ovladnięcie mocą uczuć – rodzi się w sferze tego co nieprzeciętne i nieobliczalne, a wreszcie też niezrozumiałe. Odrzuca irracjonalną czy w jakiś sposób transcendentną genezę geniusza, jednak podkreśla, że jego działania i przejawy są dla przeciętnego człowieka nieprzeniknione. W tamtym czasie genialność starano się tłumaczyć medycznie. Na temat ówczesnych obiegowych przekonań wypowiada się monografistka T. Jeske-Choińskiego – Zofia Mocar-ska-Tycowa: *Nowy pogląd o społeczeństwie wyrazili lekarze. Fizjologowie skłonni byli do sprowadzania wszystkiego co nieprzeciętne do poziomu psychozy (świętych, rewolucjonistów)*; zob. *Teodor Jeske-Choiński*, Warszawa, s. 126–150. Popularny był Cesare Lombroso – *Geniusz i obłąkanie w związku z medycyną sądową, krytyką i historią*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1887. Autor starał się wykazać związki między obłąkaniem i genialnością, posługując się aparatem teoretycznym medycyny (anatomii i psychofizjologii człowieka) – krytyka tego stanowiska następuje dopiero u początku wieku XX. Jednak wskazane współzależności krytykował u nas już w 1888 roku psycholog Wacław Kozłowski na łamach *Ateneum*, t. 1.

Po pierwsze, samo pojęcie zapału – o czym już była mowa – autor ukazuje z wielu stron, trudno nawet uchwycić w nim dostatecznie wyraźny rdzeń znaczeniowy. Po drugie, czynników emocjonalnych nie można wyraźnie oddzielić od intelektualnych, nie mówiąc o tym, że towarzyszą im inne przejawy osobowości aktorskiej – wrażliwość wobec świata¹⁰⁴ oraz zmysł estetyczny. Po trzecie wreszcie, trudności jawią się przy próbach określenia powiązań między fazą przygotowawczą i wykonawczą oraz w związku z zagadnieniem pamięci. Wszystko to sprawia, że interpretacja tekstu Mikulskiego jest zadaniem trudnym, a trzeba dodać, że autor nie formułuje teorii w sposób dostatecznie ogólny, ograniczając się do rozważań wokół poszczególnych problemów (kolejne rozdziały książki).

Naświetlenie wielorakich i osobliwych związków między czynnikami uczuciowymi i intelektualnymi wymaga więc zabiegów rekonstrukcyjnych. O doniosłej roli uczuć przekonuje już początek rozdziału: *Wykonanie roli*. Czytamy tam: *Siła artysty uwydatnia się znamienne w chwili zapału, porywu, natchnienia. Myśli wtenczas wiążą się z piorunowym pośpiechem w piękną całość, myśl, kształty, forma stają przed nim jak objawione*¹⁰⁵. U źródeł procesu twórczego umieszcza więc wszelkie czynniki uczuciowe (zapał, poryw, natchnienie przynależą – jak wiadomo – do pola semantycznego uczucia). Nawet sam proces, artystyczne działanie zachodzi w pewnym sensie bezwiednie, poza kontrolą i czynnym udziałem intelektu. Autor odrzuca jednak transcendentną, niepojmowalną naturę twórczości. Talent, chociaż działa spontanicznie, jest przejawem racjonalnej natury człowieka, opiera się na psychologicznych prawidłowościach, podobnie jak inne władze intelektualne. Tkwią w nim – jak zapewnia Mikulski – *zarodki samorzutnej inteligencji*, a jego niezbędną podbudową jest wiedza i intelektualne doświadczenie. Niezwykłość talentu polega na tym, że łączy czy też ogniskuje myśli w sposób momentalny, samorzutny i trafny. Z jeszcze większą łatwością i zadziwiającym efektem cel artystyczny osiąga geniusz¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Talent, choć jest myślowej natury, pozostaje pod presją czynników emocjonalnych, objawia się przecież w chwilach szczególnego natchnienia i zapału. W ramach talentu prócz czysto podmiotowego „porywu” twórczego dostrzega czynnik bardziej obiektywny, choć bez wątpienia uzależniony od uczuciowego poruszenia. *Nie można sobie wyobrazić artysty – powiada – bez pewnej wrażliwości, pozwalającej czule odnosić się do wszelkich zewnętrznych objawów świata i czytania ukrytych uczuć człowieka*. Wrażliwość u aktora nie różni się istotnie od wrażliwości u innych twórców. Jest ona zdolnością doznawania złożoności świata uczuć w otaczającym świecie, u aktora zaś stanowi podstawę do aktu mimetycznego – *zdolność ta powinna być w wysokim stopniu rozwinięta u aktora, którego zadaniem jest ujawnienie tej gry uczuć i walki namiętności – czytamy w podręczniku (Mikulski, s. 93).*

¹⁰⁵ Tamże, s. 136.

¹⁰⁶ *Chociaż geniusz tworzy zwykle samorzutnie, bezwiednie – czytamy w rozdziale XV – to może nam tak się wydaje, bo niżej od niego stojąc, niezdolni jesteśmy dostrzec tych ukrytych prawideł, którymi się geniusze posilkują. Ale widzimy, że nawet geniusze, dojrzewając, nabierają doświadczenia życiowego i świadomości tego, co tworzą* (Tamże, s. 107).

Nie narażając się na ryzyko błędu, można powiedzieć, że mamy tu, u końca wieku XIX, przewartościowanie od dawna zakorzenionych w europejskiej estetyce pojęć. Świadczą o tym wykorzystane przez autora konteksty. Otóż, mimo swobodnego czerpania z różnych tradycji myślowych, rodowód najważniejszych pojęć jest głównie pozytywistyczny. Autor najczęściej odwołuje się do poglądów H. Taine'a¹⁰⁷.

W dalszej części podręcznika Mikulski nakłada na czynniki emocjonalne coraz większe ograniczenia. Mimo przeżywania aktor powinien zachować „chłodną” dbałość o artystyczny efekt. Może to zapewnić władza niepodlegająca nagłym poruszeniom twórczym. Autor ma tu na myśli pewną intelektualną kontrolę, „czujność” wykazywaną przez aktora w czasie gry. Służy ona korygowaniu żywiołowych wzruszeń. Jednak ów intelektualny czynnik kontrolny uzależniony jest od przygotowania aktora, od znajomości zasad estetycznych, a w szczególności – wiedzy zgromadzonej podczas przygotowania roli, gdzie wszelkie szczegóły powinny być przez artystę zaplanowane i sprawdzone. Autor poucza, by *w wykonaniu pomimo zapału, graniczącego nawet z entuzjazmem, wtenczas, kiedy artysta cały oddany jest wewnętrznej pracy, nie zapominać, aby wszystkie obmyślane szczegóły połączyć w harmonijną całość*¹⁰⁸.

W stronę zaleceń „Paradoksu o aktorze”

Zdecydowany obrońca uczucia w polemice z tezami „zimnego” Diderota nieoczekiwanie zbliża się więc ku jego argumentacji. Teatr znajduje się – zdaniem Mikulskiego – w sytuacji osobliwej, w pewnym sensie przeciwstawnej do twórczości poetyckiej. W krótkich utworach poeta może w pełni wyładować swoje natchnienie bez odkładania aktu twórczego i bez odwoływania się do rozległych zabiegów przygotowawczych. Sytuacja teatru jest zaś z reguły diametralnie odmienna. W czasie gry może zabraknąć natchnienia, zapału – co jest zjawiskiem częstym, nie może natomiast zabraknąć rzetelnego przygotowania i tzw. pracy przedwstępnej warunkującej poprawny przebieg procesu twórczego.

Mikulski, głosząc nieocenioną wartość zapału, natchnienia, skłonny jest – jakby wbrew tym zapewnieniom – przyznać, że warunkiem koniecznym sztuki

¹⁰⁷ Przypisywanie Mikulskiemu idealistycznego pojmowania talentu z metafizyczną ideą niezależnego od władz naturalnych i zewnętrznego natchnienia byłoby nieuprawnione. Problem twórczości pojmował na sposób psychologiczny i to wedle nowych na ówczesne czasy pojęć pozytywistycznych. Świadczą o tym częste nawiązania do poglądów H. Taine'a, który, jak wiadomo, w przeciwieństwie do Augusta Comte'a włączył refleksję psychologiczną w zakres wiedzy pozytywnej. Dokonał tego głównie w dziele *O inteligencji*. Ten sposób myślenia o twórczości upowszechnia się u nas stosunkowo szybko. Kierunek wytyczony przez francuskiego filozofa podjął niebawem przywódca polskich pozytywistów Julian Ochorowicz, wprowadzając badania z zakresu psychofizjologii. Jego przemyślenia na temat talentu są też warte podkreślenia.

¹⁰⁸ Mikulski, s. 137.

aktorskiej jest czynnik przygotowawczy, planowy, najkrócej mówiąc – racjonalny. I nie chodzi tu już o racjonalne zdyscyplinowanie bezwiednego, spontanicznego porywu, ale o grę całkowicie uzależnioną od świadomego, zdystansowanego i w pełni zreflektowanego tworzenia. Kładzie więc jeszcze większy nacisk na intelektualne aspekty gry.

Zdeklarowany przeciwnik programu Diderota wypowiada – zapewne nie w pełni świadomie – argumenty, jakimi filozof encyklopedysta rozprawiał się ze zwolennikami gry „gorącej”. Powtórzenie uzasadnień z *Paradoksu o aktorze* znajdujemy na przykład w rozdziale XIX *Sztuki aktorskiej*. Aktor musi uwolnić się od przypadłości własnej psychiki, różnych okoliczności, zmiennego samopoczucia, nastawienia, emocji, skoro swoją rolę *zmuszony jest powtarzać w nieskończonej ilości kopii, z których każda powinna być równie skończoną i równie ciepłą, i żywą jak oryginał* – czytamy w podręczniku. Spełnienie tych warunków w grze „przeżywaniowej”, sprawowanej pod wpływem twórczych pasji *jest prostym niepodobieństwem* – przyznaje w tym samym rozdziale XIX i dodaje: *Nie zawsze usposobienie nas nawiedza, czasem przez częste powtarzanie zapal stygnie, wartość się obniża i rola dla aktora obojętnieje. (...) Kiedy grać musi w oznaczonym terminie, może trafić na jałową chwilę, w której lód i obojętność w sercu panuje*¹⁰⁹. Nieoceniona dla Mikulskiego spontaniczność naturalnego wzruszenia musi być poddana czynnikom planowym.

Zwrot ku zaleceniom Diderota na tym się jednak nie kończy, autor ostrzega przed uleganiem chwilowym, nieprzewidywalnym wzruszeniom wpływającym na ostateczny kształt roli. Najważniejsza jest równość i jednolitość gry: *czasem pod wpływem zapalu przychodzą myśli nowe, nieprzewidziane, nagradzane hucznymi oklaskami, nie powinien jednakże artysta dać się zbyt porywać – zauważa autor – lecz trzymać się pierwotnego planu*¹¹⁰. *Artyści idący za głosem natchnienia, a czasem chwilowego kaprysu lub nerwowego pobudzenia miewają cudowne epizody gry, ale drugi raz chwili takiej nie odtworzą, tracą nawet świadomość, jakim okolicznościom przypisać należy tę chwilę dobrego usposobienia*¹¹¹. Kolejne fragmenty tekstu przynoszą dalsze wyraźne zbieżności z tekstem encyklopedysty, jak choćby przekonanie, że gra uczucio- wa wyczerpuje siły fizyczne i psychiczne (przypomniane w *Paradoksie* opinie Talmy) i dość często formułowane przeświadczenie, że *żaden artysta nie wy-*

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Potwierdza to w innym fragmencie, gdzie sprawę traktuje o wiele bardziej liberalnie: *Kiedy się zapalamy prawdziwym uczuciem, możemy nawet na chwilę zapomnieć o sztuce, oddając się porywowi zapalu i namiętności, gdyż namiętność prawdziwa wychodzi zwykle z granic prawa.* (Mikulski, s. 124). Generalnie jednak liczy się przede wszystkim świadomie podjęty akt artystycznej kreacji: *Ruch, wyraz twarzy, mowa, wszystko musi służyć na jego zawołanie i naginać się do rozporządzeń jego woli* (jw. 85).

¹¹¹ Mikulski, s. 138.

trzymałby katuszy wiecznego zapachu; podobne napięcie doprowadziłoby go do utraty zmysłów¹¹².

Poczynione dotąd spostrzeżenia można by łatwo potraktować jako świadectwo niekonsekwencji w poglądach Mikulskiego. Tego rodzaju zarzut nie wydaje się jednak uprawniony. Wprawdzie teoretyk zaleca „gaszenie” uczuć, zapachu czy kontrolę nad natchnieniem, nie przyjmuje jednak kluczowych założeń gry „zimnej”. Niektóre wskazania na rzecz intelektualnego dozoru nad grą potwierdzają raczej regułę, że aktor, o ile możliwości, powinien kierować się indywidualną twórczą uczuciowością. Zalecana przez Mikulskiego ostrożność miała zresztą wymowne uzasadnienie. Stykał się z typowym dla XIX wieku pospieszonym przygotowaniem roli, brakiem rzetelności, tanim i wyszukaniem efekciarstwem oraz brawurowym i zwodniczym podążaniem śladami chwilowych porywów. Nie dziwią więc apele o uważne opracowanie roli, precyzyjne zaprojektowanie koncepcji postaci.

Żądanie gry uczuciowej, a z drugiej strony wyraźnie formułowana troska o spełnienie intelektualnych warunków twórczości potraktowane zostały w *Sztuki aktorskiej* z równą aprobatą. Nasuwa się zatem jeden tylko wniosek – autor przyjął rozwiązanie kompromisowe.

Wydaje się jednak, że do takiej konkluzji może prowadzić tylko lektura nie w pełni rzetelna, obarczona stosowaną dotąd w pewnej mierze z powodu niefortunnnych posunięć samego Mikulskiego fatalną alternatywą: gry „zimnej” i „gorącej”. Ów prosty schemat pozwala – jak wiadomo – poruszać się tylko po osi mającej dwa skrajne bieguny: rozum i uczucie, za lub przeciw Diderotowi. Nie zapewnia to dostatecznie solidnych narzędzi opisu i jest niewystarczające. Nie ulega też wątpliwości, że treści wykładu, choć potraktowane w sposób sentencjonalny i skrótowy, wymagają bardziej subtelного ujęcia.

Budzenie i odtwarzanie wzruszeń

Aby dotrzeć do sedna koncepcji, a przede wszystkim uwolnić się od zarysowanej przed chwilą antynomii, posłużymy się modelem złożonego z wielu czynników procesu twórczego. Taka ewentualność metodologiczna została zresztą zgłoszona już na początku rozdziału jako poszerzenie tematyki znanej z *Paradoksu o aktorze*. Okazuje się, że wnikliwe przygotowanie i intelektualne rozegranie założonego planu nie wyklucza gry „przeżywaniowej”. W zakładanym w podręczniku rozumieniu procesu aspekty alternatywnych rozwiązań i ich estetyczne korzyści zostały pogodzone. Wynikało to stąd, że Mikulski – podobnie jak niektórzy jego poprzednicy – jest przekonany, że autentyczne przeżywanie roli można z równym autentyzmem ponowić na scenie. Oczywiście, zakłada

¹¹² Tamże, s. 139.

to sygnalizowane już wcześniej odróżnienie przynajmniej dwóch faz tworzenia: przygotowawczej i wykonawczej oraz uwzględnienie w rozważaniach problematyki pamięci.

O jaki rodzaj pamięci w omawianej tu koncepcji chodzi, jaka była jej psychiczna specyfika? Zaczniemy od powtórzenia rzeczy znanych. W teorii „zimnej”, w grze „wbrew wnętrzu” domenę pamięci stanowiły środki ekspresji (znaki). Podstawą gry „z pamięci” była – wedle zacytowanych przez Juliusza Tennera słów Diderota – *lekcja z góry wyuczona, subtelne małpowanie, którego świadomość aktor posiada w chwili wykonania, które długi czas pozostaje mu w pamięci, lecz które nie dotyka jego duszy, i które nie pozbawia go, podobnie jak inne ćwiczenia, niczego, prócz sił fizycznych*¹¹³. Była to bez wątpienia pamięć odtwórcza, rejestrująca zachowania, wyuczone detale scenicznego wyrazu, z natury swej intelektualna. Dotyczyła znaków, a nie ich uczuciowej treści czy wartości.

A jak było u Mikulskiego? Sformułowanie, które natrafiamy w *Sztuce aktorskiej*, dalekie od jasności, z trudem można przełożyć na potrzebne nam kategorie. Autor potwierdza podstawową dewizę, że w sztuce aktorskiej liczy się zarówno rozum, jak i uczucie, jedno i drugie naznaczone piętnem psychicznej indywidualności: *W czasie wykonania wszystkie te szczegóły, nad zdobyciem których myśl i serce pracowały, przypominają chwile poczęcia się tych myśli; każdym poruszeniem, każdą intonacją głosu budzą to wspomnienie i ożywiają grę uczuciem* [podkr. moje – R. S.]¹¹⁴.

Mamy tu pogląd, że obok zdolności utrwalania wyrazu i zachowań aktor posługuje się pamięcią roztaczaną nad dawnymi sytuacjami, a w rezultacie ujmuje też ich uczuciowe nacechowanie (od uczuciowo-intelektualnego stanu w pracy nad rolą do odtworzenia takiego stanu w scenicznej realizacji postaci). Warto skonfrontować powyższą opinię Mikulskiego z bliskimi mu merytorycznie i czasowo objaśnieniami J. Tennera.

Drogą porównań z myślą J. Tennera

Zarysowane u Mikulskiego rozróżnienie fazy przygotowawczej i realizacyjnej ów znawca sztuki aktorskiej czyni podstawą wnikliwych przemyśleń nad istotą procesu twórczego. Śledzi bowiem z uwagą etap realizacji, gdzie magia teatru czerpie z siły i prawdy scenicznej iluzji¹¹⁵, nie mniejsze jednak znaczenie przypisuje frapującej wówczas kwestii pierwotnego przeżycia, psychicznego

¹¹³ Cytat z Diderota wziętem z pracy Juliusza Tennera, *O twórczości aktorskiej. Trzy rozprawy*, Lwów 1913, s. 12 (w sygnalizowanym wcześniej wydaniu w opracowaniu i przekładzie Jana Kotta – *Paradoks o aktorze i inne utwory*, Warszawa 1958, zob. na s. 37–38).

¹¹⁴ Mikulski, s. 137.

¹¹⁵ Dotyczy tego rozdział *Materiały do psychologii teatru* z cytowanej książki *O twórczości aktorskiej...* (rozprawa ta pierwotnie była drukowana w *Naszym Kraju* (czasopismo krakowskie) w 1907 roku).

przemieszczenia, gdy aktor, tworząc postać, odkrywa w sobie „inną” osobowość i odmienny sposób przeżywania (mowa tu wprost o „metamorfozie”). Opisywane wcześniej rozróżnienie fazy koncepcyjnej (przygotowawczej) i fazy realizacyjnej jest o tyle istotne, że sprawa psychologii aktora w jednej i drugiej fazie oraz rozumienia (artystycznej) pamięci jest równie ważna.

Przywołanie Tennera jest cenniejsze w związku z fazą przygotowawczą. Na nią bowiem autor kładzie największy nacisk w swoim opracowaniu. Podobnie jak Mikulski wyraża przekonanie, że niezbędnym czynnikiem aktorskiego wglądu w rzeczywistość dramatu i warunkiem przyszłego powodzenia jest wzruszenie. Bez wzruszenia szanse opracowania roli są nikłe. Tę oczywistą sprawę powinni byli zauważyć Diderot i Coqueline, zwolennicy intelektualnej „czujności” w pracy nad rolą, gdyby zechcieli bardziej docenić wartość aktorskiego uczucia w procesie tworzenia. W przekonaniu Tennera wzruszenie tworzy fundament kreacji, niezbędny stan psychiczny i pożywkę aktorskiej pamięci – ma bowiem zaowocować w drugiej realizacyjnej fazie twórczości¹¹⁶.

Aby tak się stało, w drugiej realizacyjnej fazie niezbędny jest właśnie rozum. *Bez jego czynności nadzorczych żadna twórczość artystyczna obejść się nie może* – zauważa autor artykułu – *a sztuka aktorska bardziej takiego nadzoru wymaga niż jakakolwiek inna*. W fazie wykonania aktywność zmiennej, podległej nieustannym modyfikacjom, zwykłej ludzkiej psychiki bynajmniej nie zanika – przebiega nadal. Wskutek tego – jak głosi dalszy fragment cytowanej myśli – *aktor grający na scenie ulega osobliwemu rozdzieleniu osobowości. Odtwarzając uczucia obce i dając im wyraz, nie wyzbywa się tym samym własnego życia psychicznego*¹¹⁷. Toteż zależność między dwoma rodzajami uczuciowości: osobistą i nabytą w związku z rolą musi podlegać kontroli. Rozum czuwa nad pierwszeństwem uczuciowości postaci nad naturalną uczuciowością aktora¹¹⁸.

¹¹⁶ *Tak Diderot, jak i jego poplecznicy mówią wyłącznie o chwili wykonania roli, a wszystkie argumenty, jakie naprowadzają na obronę swej tezy, dotyczą tego stadium objawienia. Lecz objawienie jest wynikiem pracy aktorskiej, stworzenie zaś postaci scenicznej leży w okresie przygotowawczym, podczas studiowania roli. Tu zimne panowanie nad sobą nie dokáže niczego. Wykształcenie książkowe, inteligencja, spryt, inwencja nie na wiele się przydadzą. Odnajdywanie subtelnych odcieni głosu i gestów wymaga podpatrywania natury samej, a środkiem najważniejszym, prowadzącym do tego celu jest przejęcie się uczuciem, wówczas wzruszenie wywołane we własnej duszy podda artyście akcentu prawdy, intonacje i barwy dźwiękowe samej natury. Jest to reprodukcja psychiczna tego stanu duszy, w którym znajdował się poeta w chwili najbardziej intensywnej twórczości. Zdolność wytworzenia takich aktów psychicznych polega na sile wyobraźni twórczej i na wrażliwości nadmiernie czulej, wrażliwości przejmującej się bardziej zjawiskami urojonymi niż realnymi. Ta zdolność odczuwania, przejmowania się boleścią urojoną, ta wrażliwość subtelna, to czynnik w pracy przygotowawczej, a jednak właściwie twórczej ważniejszy może od pierwiastka refleksyjnego (Tenner, *O twórczości*, s. 39–40).*

¹¹⁷ Tenner, s. 13.

¹¹⁸ Coquelin znał tego typu dwoistość – przypomina ją E. Csátó, mówiąc o dwoistym „ja” w teorii Coquelina. Pierwsze „ja” eksponuje ową świadomość nadrzędną, trzymającą w korbach

Funkcja rozumu jest więc korygująca, aktor ma możliwość dysponować zasobami własnej psychiki dla dobra sztuki. Konkluzja Tennera jest krótka: zarówno rozum, jak i uczucie odgrywają istotną rolę w procesie twórczym.

Pamięć – ład i odtworzenie

Wróćmy jednak do sprawy pamięci. Samo wykonanie pod wpływem przypomnienia posiada szczególną cechę nadrzędności, niezmienności, odnawialności, udzielania głosu temu, co wyłania się z dystansu (z odległej już i w pewnym sensie zamkniętej sytuacji pracy nad rolą). Trudno odmówić tym walorom cech racjonalności. O tym zapewne myślał Tenner i takie oczekiwania, bliskie intencjom zapisanym w *Paradoksie o aktorze*, formułował względem aktorów sam Mikulski.

Antropologiczne ukierunkowanie obecnej pracy skłania do podjęcia dalszego kroku. Wypada ponowić stawiane już wobec wcześniejszych koncepcji pytanie: co jest treścią pamięci? Pamięć jako projekt, z istoty swej racjonalna, chroniąca grę przed przypadłościami aktorskiej psychiki, może utrzymywać nie tylko „racjonalnie” uchwytnie działania czy zachowania, ale też wymykające się intelektualnemu opisowi stany i jakości emocjonalne. Z przytoczonego wcześniej cytatu wynika, że pamięć szczegółów, zachowań, detali odtwarza sytuacje, które aktor wcześniej miał przed oczyma, pracując nad doskonałością ekspresji, wreszcie też przywołuje doznane wcześniej uczucia, zdolne z kolei w działanie sceniczne tchnąć życie i sprawić na widzu wrażenie autentyzmu.

poruszane uczuciami doznanie aktora (Zob. *O „grze z dystansem”*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław 1976, s. 257–276). Koncepcja ta sugeruje, wyraźniej niż u innych omawianych już autorów, że aktor żyje w ciągłym napięciu, popada w zawisłość uczuciową od postaci, a zarazem ulega skłonności do egzaltacyjnego wyrażania siebie. Odnosząc ową sytuację do rozróżnień już nam znanych, można powiedzieć, że jest to ten typ utożsamienia z postacią, gdzie aktor pozostaje sobą, zachowuje własną emocjonalność (tożsamość) zainspirowaną i pobudzoną poprzez okoliczności osoby dramatu; jest sobą i przez to może się rozminąć z wymaganiami roli, ulegając na przykład nazbyt *natchnieniu chwili*. Jego „metamorfoza” w inną osobowość, poniekąd właśnie w wyniku pełnego duchowego zaangażowania, może okazać się nietrafna. Stąd przekonanie Coquelina i Tennera, że aktor wymaga samokontroli, osobistego, artystycznego „ego”, które działając równolegle, czuwa nad doskonałością scenicznego kunsztu. Takie myślenie o grze mogło u Coquelina wynikać być może z pewnej skłonności do przeżyć podczas gry i jednoczesnego szukania wsparcia w racjonalnej kontroli. Tym tropem szedł też Tenner – wskazując na swoiste złożenie w aktorze emocjonalnego i racjonalnego „ego”, złożenie dwóch pierwiastków, których łączeniu w grze stanowczo sprzeciwiał się Diderot. Mikulski nie żywił aż takich obaw, widział szansę owocnego łączenia obu czynników. Jak wiadomo, teoretycy połowy wieku pojmowali rzecz inaczej. Zakładali konieczność, a zarazem możliwość redukcji naturalnej uczuciowości aktora, postulowali swoistą ascezę i pełniejsze otwarcie na opracowywaną osobę dramatu.

Trudno tu przeprowadzać rozróżnienie między pamięcią zachowań, wyobrażeń czy emocji. W tym potocznym poglądzie o przypominaniu i wyobraźni przede wszystkim uwidatnia się rola skojarzeń. Treści będące efektem odtworzenia są wzajemnie powiązane. Uczucia dawniej wywołane dzięki przypomnieniu i kojarzeniu mogą ponownie ożywać i poruszać. To centralne przeświadczenie było zapewne wyrazem aktorskiego doświadczenia – wspierało przecież opisaną przez Mikulskiego metodę twórczego działania. Czy stały za tym jakieś aspiracje teoretyczne, trudno powiedzieć. Wiadomo, że pomysły psychologii asocjacyjnej były wówczas wyjątkowo popularne, a poprzez publikacje pism H. Spencera zapewne znane również autorowi. Lata późniejsze pokażą związki między ruchami ciała i uczuciami – będzie to już jednak domeną psychologii empirycznej (i innego, fizjologicznego pojmowania pamięci „emocjonalnej”).

Intelektualno-emocjonalna harmonia

W wypowiedzi Mikulskiego dominuje ton pozytywny. Mniej tu lęku przed uczuciowością naturalną niż u Coquelina czy Tennera. Większa pewność, że można poznać „psychikę” postaci dogłębnie, nauczyć się nią być, przeżywać i odtwarzać w sobie jej tożsamość w przedstawieniu zależnie od potrzeb. Gwarantuje to jedność osobowości aktora, oparta właśnie na skojarzeniowej naturze pamięci.

Mimo lakonicznego formułowania zaleceń nietrudno dostrzec, że podstawą doskonałej gry jest głębokie przeżycie podczas opracowania roli (choć nie usłyszemy tu nuty rygoryzmu padającej wcześniej z ust Kremera). Autor, który z takim naciskiem podkreślał wagę zapału czy natchnienia, w tym właśnie otwarciu na przygotowywaną postać, w przemożnej sile twórczej widzi szanse powodzenia i sprostania potrzebom gry. Postać jest jego doświadczeniem, w takim stopniu jak jego jest też osobisty akt twórczy.

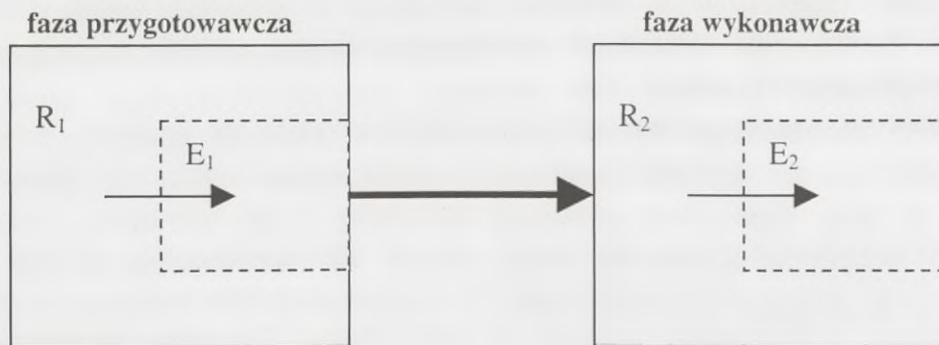
Aktor nie różni się od rzeźbiarza, który tworzy właśnie w chwili sprzyjającej, nie różni się przynajmniej w jednym najważniejszym aspekcie: jeden i drugi działa pod wpływem przychodzącego nagle natchnienia. Z tej koncepcji twórczości Mikulski nie jest skłonny zrezygnować. Oczywiście na natchnienie można liczyć głównie w chwili przygotowywania roli, na scenie bowiem ten sprzyjający stan często nie nadchodzi. Przypominając postać rzeźbiarza Bistolfiego, który przystępował do pracy dopiero pod wpływem trafnego natchnienia, jasnego pomysłu, uważa, że i aktor *w przedwstępnej pracy nad rolą korzystać powinien z takich właśnie momentów, uchwycić wszystkie wzruszenia, wykryć porządek ich narodzin, zapamiętać rysy i brzmienie (...), zapamiętać nad nimi, aby je mógł uzewnętrznić, o której chce godzinie*¹¹⁹. Przeżycia

¹¹⁹ Mikulski, s. 140.

natchnienia stają się częścią osobowości twórczej, częścią doświadczeń aktora, które może przywołać jak inne przeżycia.

Czynnik racjonalny stanowi tu uzupełnienie talentu (choć też i jego strukturę), nie jest przeciwstawny uczuciu, podobnie zresztą jak u wcześniej omawianych polskich teoretyków gry. Rozum współtworzy akt twórczy – jest ważny w pracy nad rolą, ma za zadanie oddzielać to, co doskonałe, od tego, co stanowi uboczny produkt przygotowań (wahania, wątpliwości, hipotezy, zawody) i co nie powinno ujrzeć światła dziennego, ale też w zainicjowaniu wykonania (funkcja pamięci) oraz w kontroli tego wykonania (artystyczny nadzór nad przeżywaniem). W koncepcji Mikulskiego wiedza i inteligencja odgrywają więc rolę znaczącą.

Liczne wskazania respektujące rygory gry „zimnej”, w myśl założeń estetycznych Mikulskiego, mają służyć – o ile to możliwe – ekspresji o cechach gry „gorącej”, ułatwić wzbudzenie zapału, przypomnieć pierwotne przeżycia, wzruszenia, ułatwić podjęcie gry. Skoro natchnienia nie da się niczym zastąpić, teoria ma sens jedynie wówczas, gdy je wspomaga. Tę myśl autor przypomina tu niejednokrotnie, jak choćby cytując Platońskiego *Fajdrosa: dzieła sztuki nie da się zrobić za pomocą teorii, ani nawet wybornej techniki i znajomości, co czynić wypada.*



- R₁ – czynniki racjonalne fazy przygotowawczej (analiza roli, wiedza o świecie i ekspresji, rozumienie postaci warunkujące przeżycie, utrwalenie przeżyć)
 R₂ a) – pamięć jako porządek odtwarzania intelektualno-emocjonalnej koncepcji postaci, przywołanie trafnych rozwiązań uzyskanych w toku opracowania postaci i prób
 b) – kontrola nad wykonaniem oraz nadzór nad indywidualną uczuciowością aktora podczas gry
 E₁, E₂ – zapal twórczy (natchnienie) i „przeżywanie” w związku z postacią zainicjowane w fazie przygotowawczej i ponawiane oraz dopełniane w fazie wykonawczej

SCHMAT 1. Proces twórczy aktora w ujęciu J. Mikulskiego

Rangę czynnika intelektualnego podnosi Mikulski bardziej jeszcze, przywołując dodatkowo poglądy H. Taine’a. Wielokrotnie nawiązuje do dzieł francuskiego pozytywisty. Jego opinie, choć z pozoru odstają od innych przywoływanych tu sądów, są autorowi *Sztuki aktorskiej* pomocne. W związku z twórczością aktora przytacza taki na przykład fragment: *Oдноśnie inteligencji – mówi Taine*

– przy refleksji, odcytaniu i przyzwyczajeniu udaje się stopniowo wytworzyć w sobie uczucia, które z początku były nam obce; widzimy, że inny człowiek, w innym czasie musiał czuć inaczej niż my, wchodzimy w jego poglądy, a następnie w jego upodobania; przyjmując jego punkt widzenia, rozumiemy go¹²⁰. Obok natchnienia i samorzutnego talentu skłonny jest Mikulski – z inspiracji Taine’a – przypisać ważną rolę inteligencji, zdolnej – jak czytamy – odtworzyć, ale i „unaocznic” uczucia wcześniej nieznanne.

Wiedza, sprawność i styl

Mikulski porusza też zagadnienie stylu. Przy bliższym przyjrzeniu się kilku określeniom (zacytowanym z Buffona, Kremera i in.) dochodzimy do przekonania, że ujmuje tę kategorię, jak i inne tu omawiane, z wielu punktów widzenia. Styl bywa dla niego wyrazem twórczej osobowości, zasobem indywidualnych środków kreujących idiom poetycki czy artystyczny (rozumienie ekspresywne oraz psychologiczne). Jednak więcej uwagi poświęca stylowi rozumianemu jako zjawisko artystycznego tworzywa, podpadającego pod semiotyczne narzędzia opisu. Zbliży się tym samym do ujęć stosowanych przez innych autorów podejmujących wyszczególnienie i opis znaków aktorskich i przypisywanych im treści. Pojęcie stylu dotyczy bowiem wzajemnego odniesienia znaczącego i znaczonego (w związku z ważną dla niego sprawą przeciwstawienia stylu i manier), ale dotyczy też, w większej nawet mierze, zasad odniesienia między poszczególnymi czynnikami wyrazu.

W związku z prawidłowym odniesieniem znaczącego i znaczonego Mikulski stwierdza: *Tylko tam, gdzie jest głębokie pojęcie istoty rzeczy i gdzie są użyte odpowiednie środki techniczne, wyrazić się może styl dokładnie*. Domaga się przede wszystkim jasności myśli oraz jej zgodności ze środkami aktorskimi. Styl zapewnić ma prawdę przedstawienia. Mikulski wyraża to krótko: *Piękno wymaga prawdy, maniera jest fałszem*¹²¹. Pojęcia stylu i manieri odróżnia głównie z uwagi na zgodność gry aktorskiej z rzeczywistością.

Na czym ta zgodność miałaby polegać? Głównie na unikaniu szablonu, tym bardziej unikaniu popularnych chwytów, a wśród nich zjawisk przesadnych, efekciarskich – maniera to jednostajność i uproszczenia, podczas gdy spełnienie wymagań stylu Mikulski uzależnia od *poczucia miary i uważnego studiowania natury*. Jest to kluczowy warunek stylistycznej poprawności. Pominięcie go uniemożliwia rzetelne uchwycenie charakteru. Dzieje się tak, *kiedy postać przedstawia się niepewna, chwiejna, kiedy technika nie zdradza jed-*

¹²⁰ Zob. Mikulski, s. 104; Por. Taine, *O inteligencji*, Warszawa 1873. Ustalanie czyjegoś punktu widzenia i uczuć stosownych do osoby przedstawianej opiera się tu na wiedzy i stopniowym wczuciu.

¹²¹ Mikulski, s. 130.

*nolitości ze słowem, kiedy w grze nie znajdujemy stanowczości w uchwyceniu charakteru*¹²².

Styl dotyczy też, jak wspomnieliśmy, związków między poszczególnymi środkami wyrazu w porządku ich następstwa. Mniej chodzi tu o problematykę wyboru i alternatyw rozwiązań, co o uwzględnienie zjawisk nadrzędnych i typowych. Zwolennik analizy polegającej na odniesieniu części do całości (co przejawia się w funkcjonalnym opracowaniu roli) nie decyduje się na konsekwentny opis i klasyfikację środków wyrazu i znaczeń, jak to czynią niektórzy teoretycy wieku XIX. Problematyka estetyczno-poznawcza została zogniskowana w pojęciu stylu, a nie „mimiki” opisowej. Słowem „styl” obejmuje Mikulski całość zagadnień ekspresji, „mimikę” rozumie zaś jedynie jako część techniki (czyli ogranicza do samej faktury środków ciała). Byli wówczas autorzy, którzy zakres obu terminów pojmowali odwrotnie.

Skąd taka decyzja? Termin *mimika* konotował w tradycji zazwyczaj całość problematyki oraz oczekiwania co do systematyzacji. Przeciwnik gotowych formuł opisowych i klasyfikacyjnych korzysta więc z kategorii, która uwalniała go od systematycznego traktowania gry – zwraca uwagę na ogólne przesłanki poprawnego odzwierciedlenia, ale i na rozwiązania najzupełniej indywidualne, o ile zasługiwały na wyszczególnienie. Styl obejmuje więc u Mikulskiego zasady ogólne i indywidualne. Nawet gdy mowa o odpowiedności „znanego” i „znaczącego”, autor ma na uwadze przede wszystkim aspekt społeczny, a nie naturalny. Sprawa natury była najważniejsza przy tworzeniu mimicznych systematyk, dotyczyła elementarnych podstaw teatralnego ujęcia osoby ludzkiej, uwarunkowanych powszechnie i zawsze równie ważnych. Ten aspekt teorii sztuki aktorskiej, jej przedmiotowy a zarazem poznawczy wymiar pozostawał z reguły poza zasięgiem uprawianej w *Sztuce aktorskiej* refleksji.

Jak wcześniej zauważyliśmy, nie zachodzi w omawianych w pracy źródłach zjawisko myślowej ciągłości czy świadomych nawiązań do poprzedników, stąd różnorodność pojęć i koncepcji oraz brak trwałych ujęć i porządków terminologicznych. Zasadniczo niezmienny w całym omawianym okresie jest jedynie ideał wiernego reprezentowania życia, ideał iluzji doskonałej. Wszak warunki jego realizacji rozumiano różnie. Wielorakość rozwiązań widać w teoretycznym opracowaniu zależności między treścią (projekt roli, przeżycie) a wyrazem scenicznym oraz w odmiennie potraktowanej problematyce aktorskiego ujęcia postaci, np. jako odtwarzanie, naśladowanie, przemiana (oczyszczenie i transformacja), a nawet kreacja (tj. stworzenie postaci również przez ogarnięcie kluczowych idei dramatu (Kremer, głównie zaś Libelt i Meciszewski).

Ewolucję teorii twórczości aktorskiej można odtworzyć jedynie przez porównanie kolejnych etapów jej zapisu w omawianych tekstach. Posługując się

¹²² Tamże, s. 149.

znacznym uproszczeniem, poprzestaniemy na kilku najważniejszych procesach zmian: 1) Postępujące zróżnicowanie i przyrost liczby pojęć z zakresu estetyki, metodyki i psychologii, a w rezultacie coraz wnikliwsze ujęcie zjawiska (w tym celu używamy kategorii procesu twórczego). 2) Początkowo wysiłek dostosowania kategorii związanych z twórczością poetycką i retoryką do sztuki aktorskiej, połowa wieku XIX – przyjęcie kategorii estetycznych, koniec wieku – wpływ wiedzy naukowej. 3) Proces zmian dotyczący **autonomizacji** aktorskiego tworzenia: od przeniesienia uwagi z wykonawstwa na interpretację – czyli pracę nad rolą i umiejętne korzystanie z pozaliterackich źródeł w tworzeniu postaci. Wpływ świadomości teoretycznej obejmuje głównie czynności sceniczne, wykonawcze, z upływem lat znaczenia nabierają fazy wcześniejsze, czynności przygotowawcze (Kamiński, Kremer, wyraźniej jeszcze Mikulski). Zarazem pojawia się ważna sprawa pamięci i jej odmian (począwszy od pamięci zachowań, następnie uczuć, sytuacji i całości przeżyć aż do stanów wrażeniowo-emocjonalnych). 4) Bogaceniu teoretycznego warsztatu towarzyszy proces stopniowego odchodzenia od powszechnych i ogólnych wskazań kierowanych do wszystkich aktorów na rzecz uznania **indywidualizmu** w twórczości aktorskiej pod koniec wieku; od jednego modelu twórczości do respektowania odmienności postaw twórczych i pluralizmu artystycznych rozstrzygnięć. 5) Przejście od odrębnego traktowania podstawowych dyspozycji (np. rozum, uczucie, wyobraźnia) do traktowania owych dyspozycji jako koniecznych składników **jedności** procesu i jedności podmiotu aktorskiego. Dla Mikulskiego aktor jest indywidualną jednością, poszczególne zdolności zaś oraz aspekty osobowości artystycznej winny się wzajemnie warunkować (np. widoczne już u Jasińskiego rozróżnienie, ale i powiązanie tkliwości z zapałem). 6) Rozumienie aktora i teatru, początkowo oparte na teorii twórczości i estetyce, pod koniec wieku wywodzono również z przesłanek etnologicznych i antropologicznych.

II

KOD KINETYCZNY

1. Przekształć poniższe równanie kinetyczne

Wzrost liczby bakterii w czasie t jest opisany równaniem różniczkowym: $\frac{dN}{dt} = kN$, gdzie N jest liczbą bakterii, a k jest stałą proporcjonalności. W chwili $t=0$ liczba bakterii wynosi N_0 . Wyznacz wyrażenie na $N(t)$.

W tym momencie nie możemy rozwiązać tego równania, ponieważ nie znamy wartości k . Aby móc rozwiązać to równanie, musimy mieć więcej informacji. Czy możesz podać wartość k lub jakieś inne dane?

Wskazówka: Rozważaj to jako równanie różniczkowe z zmiennymi rozdzielonymi.

Wskazówka: Pamiętaj, że N jest funkcją czasu t , więc $\frac{dN}{dt}$ oznacza pochodną N względem t . Możesz też rozważyć to jako równanie różniczkowe z zmiennymi rozdzielonymi.

W tym momencie nie możemy rozwiązać tego równania, ponieważ nie znamy wartości k . Aby móc rozwiązać to równanie, musimy mieć więcej informacji. Czy możesz podać wartość k lub jakieś inne dane?

Język uczuć w *Mimice* Wojciecha Bogusławskiego

1. Problematyka uporządkowania uczuć

Mimika Wojciecha Bogusławskiego po odnalezieniu tekstu i wydaniu go w 1965 roku była przedmiotem kilku wypowiedzi, opublikowanych z okazji dwusetnej rocznicy utworzenia Teatru Narodowego. W kręgu rozważań historyków sztuki scenicznej znalazły się opisywane przez Bogusławskiego postawy i zachowania aktora, formułowano sądy o stylu gry w odniesieniu do konwencji teatralnej i ideowo-artystycznej przełomu XVIII i XIX wieku. Prace Tadeusza Siverta i Jacka Lipińskiego¹ postulowały dalsze badania w tym zakresie, podjęte jednak później w stopniu niewielkim.

W tym rozdziale skoncentrujemy się na kluczowej dla tego podręcznika problematyce kodu kinetycznego. Podręcznik nie zawiera zresztą innej ważnej dla sztuki scenicznej problematyki. Nie podejmuje zagadnień procesu twórczego, nie znajdziemy też informacji z zakresu psychologii aktora czy szerszej rozumianej metodyki gry. Stąd formułowane niekiedy w badaniach domniemania o wpisanej w tekst koncepcji gry „zimnej” należy traktować z pewną ostrożnością.

Kodyfikacja – symptom gry „zimnej”?

Ponieważ w *Mimice* zasady ekspresji zostały wyłożone w sposób wyraźnie skanonizowany, w opinii badaczy może to dowodzić przyjętej w podręczniku koncepcji gry „zimnej”. Oczywistość utożsamiania kanoniczności z grą „zimną”,

¹ T. Siwert w artykule *Nad tekstem „Mimiki” Wojciecha Bogusławskiego* (w zbiorze: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, Wrocław 1967) odczytuje *Mimikę* poprzez obowiązujący ówczesnie kanon pseudoklasycyzmu z jego wzorcowym sformułowaniem w *Sztuce rymotwórczej* Boileau-Dmochowskiego. Autor zwraca uwagę na analogię z tą poetyką, na podobieństwa stylistyczne, odwołania do klasycznych gatunków (komedii i tragedii). Sprawa stylu gry aktorów jest – zdaniem J. Lipińskiego – jedynym dostępnym przedmiotem badań. *Opierać się będą – stwierdza autor – wyłącznie na jej przejawach zewnętrznych: na postawie, ruchach, geście, słowem na mimice aktora. Reszta zostaje milczeniem (O grze aktorów polskich w XVIII wieku, [w:] Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego, Warszawa 1967, s. 238).*

choć pozbawiona gruntownych podstaw, miała wsparcie w tradycji teatru – opinię taką formułowali zwolennicy przeżywania i kierowania się w grze „mową serca”. Gdy przeglądamy ich wypowiedzi, dość jasno widać, że kanon obarczali winą za wszelkie zło – uproszczenia, banalizację, brak artystycznego postępu.

Trzeba jednak zauważyć, że istnienie w ówczesnym teatrze kanonu nie musiało prowadzić do negatywnych konsekwencji. Nie należy go też mechanicznie łączyć z metodą gry „zimnej”. Dominacja intelektu nie była przecież równoznaczna ze stosowaniem kanonu jako zespołu stałych obowiązujących norm czy zaleceń; w sztuce wybitnych artystów ówczesnej sceny program gry podlegał nieustannym przewartościowaniom i dostosowaniu do sytuacji scenicznej². Kanon formowano zaś – tak czynił Bogusławski – dla celów dydaktycznych, poznawczych. Kodyfikacja „mimiki” mająca służyć – jak mówi J. Lipiński – edukacji podstawowej nie niesie wiedzy o walorach gry profesjonalnych aktorów, nie przynosi też wielu informacji o stylu, o typach zachowań, skali użycia gestów ekspresywnych czy „malarskich”, tym bardziej o specyfice preferowanych środków wyrazu w odniesieniu do stylów teatralnego odbioru – w tym więc odniesieniu zasługuje zapewne na mniejszą wiarygodność.

Podręcznikowa kodyfikacja zasługuje jednak na uwagę jako źródło wiedzy o aktorskim kodzie, o człowieku, jego ekspresji i świecie uczuć. Mimo niewątpliwych uproszczeń i braku wielu ważnych zagadnień sztuki aktorskiej interesujący nas aspekt teoretyczny i antropologiczny jest w tekście *Mimiki* dostatecznie poświadczony. Nieodzowne będą oczywiście żmudne zabiegi rekonstrukcyjne, jednak obraz wiedzy, który się wyłania, jest obiektywnym świadectwem stanu ówczesnej myśli teoretycznej. Podręcznik Bogusławskiego jest tu źródłem najważniejszym i wbrew pozorom myślowo dojrzałym.

„Reżim” reguł czy wiedza o prawidłowościach ekspresji?

Próba semiotycznego wejrzenia w strukturę zapisanego w *Mimice* kodu wymagała jedynie uwzględnienia odniesień do słowa (omówionych w części trzeciej rozdziału). Sam podręcznik nie sugeruje zresztą szerszych odniesień – czy to do innych kodów aktora, czy do konwencji estetycznych i literackich obowiązujących w ówczesnym teatrze. Pomija więc z reguły to wszystko, czym zajmowała się najczęściej ówczesna krytyka.

² Gra „zimna” z jej intelektualnym dystansem, technicznym wyrafinowaniem, istotną funkcją pamięci, która miałaby nieustannie odtwarzać najdrobniejsze niuanse powziętego czy wypracowanego już scenariusza – taka gra dopuszcza istnienie kanonu jako podstawowego wzorca. Lecz zarazem jej program – wymagając nieustannego doskonalenia warsztatu i scenariusza – przeciwstawia się bezmyślności, rutynie, mechanicznemu odtwarzaniu. Kanon taki, aby spełnić wymagania estetyczne zwolenników gry „zimnej”, na pewno był dopełniany przemyśleniami nad swego rodzaju „partyturą” wyrazu aktorskiego. Chodziło przecież o spełnienie celów artystycznych, a nie wyłączone powielanie wzorów. Za przedstawiciela gry „zimnej” uchodził Owiński – najwybitniejszy z aktorów warszawskich.

Zapis dokonany w podręczniku czyni wrażenie statycznej kodyfikacji. Należy jednak zaznaczyć, że przede wszystkim zaświadcza o istnieniu w kodzie warstwy prawidłowości i napięć, świadczącej o dostosowaniu ogólnych reguł do sytuacji scenicznej – przykłady tego można by mnożyć³. Pokazuje, że najmniejsza znacząca okoliczność dosięga ogólniejszych, podanych wzorców – apeluje do aktora o uważanie nie tylko na okoliczności sceniczne, ale i na te, które zwykliśmy określać mianem „teatralnego makrokosmosu”, każe nawet uwzględniać czas i przestrzeń zdarzeń stanowiących przyczynę uczucia, typy charakterów, temperamentów, naiwny stan naturalny bądź umysłowe oświecenie.

Nie należy przeceniać, niewątpliwie obecnych w tekście, najogólniejszych schematów mimicznych, które – zdaniem M. Dębowskiego – wymagały od adepta sztuki aktorskiej mechanicznej imitacji. Bogusławski posługuje się fragmentami tekstu dramatycznego – uczy techniki przekładu, kształci umiejętność kodowania, wymaga od aktora decyzji i wyboru środków, a nie tylko realizacji niezmiennych układów mimicznych. Analiza podręcznika wcale nie potwierdza opinii o niezmienności mimicznych korelatów uczuć w różnych sytuacjach i w kontekście różnych fragmentów wypowiedzi uczestniczących w nich osób. Gdy podchodzimy do podręcznika z intencją klasyfikowania mimiki i gestów, okazuje się, że spełnienie tego zadania wiąże się z dużymi trudnościami, co skłania do opinii, że metodyka koncepcji realizuje rozwiązanie pośrednie między kodyfikacją i egzemplifikacją.

Jednak rekonstrukcja reguł „języka ciała”, jego semiotycznych osobliwości, ujawnia, że dwoistość ma charakter powierzchniowy, w głębi systemu dostrzegamy organiczną jedność – „kodyfikacja” jest funkcją „egzemplifikacji” i odwrotnie. Elementów kodu (z zamieszczonych w tekście przykładów) nie można ujmować w oderwaniu od reguł funkcjonowania całego systemu, które w pełni pozwalają się rozpoznać dopiero w – zamieszczonych przez Bogusławskiego – spreparowanych, „kanonicznych” fragmentach tekstu.

Bogusławski dokonał zapisu systemu, który w źródłach dotyczących teatru oświecenia jest poświadczony tylko szcątkowo, trudno czytelny, oporny na wszelkie próby wyseparowania z materiałów o różnej treści. Gros wypowiedzi związanych z teatrem powstawało przecież w klimacie poglądów na grę „gorącą”, której teoretycy z rezerwą odnosili się do wszelkich kodyfikacji. Stąd szczególnie ważne są dla nas podręczniki, które kodyfikując grę, dają nam nieocenione informacje o systemie znaków aktora. Trzeba oczywiście zważać na zjawisko zmienności i pewnego zróżnicowania postaci kodu w tych przekazach, podobnie przecież było w praktyce aktorskiej.

³ Podejmuje zagadnienie charakterów, często uczucie i wyraz omawia w nieustannym powiązaniu z całością sekwencji wypowiedzianego i odgrywanego wersu czy strofy. Podobnym uczuciom w zmiennych okolicznościach przypisuje odmiennie formowane zachowania i gesty (powrócimy do tych spraw w dalszej części rozdziału).

Podręcznik W. Bogusławskiego jest w tej liczbie zapisem najpełniejszym, choć ograniczonym tylko do znaków ciała i z pewnością obfitującym w indywidualne ustalenia – wynik osobistych „autorskich” przemyśleń. W planie wyrażania uwzględnia – wedle współczesnej semiotyki teatru⁴ – tylko mimikę, gest i ruch sceniczny. Plan treści obejmuje oczywiście głównie uczucia. Konieczne zawężenie do tego, co potocznie bywa określane mianem „języka ciała” czy „języka uczuć”, pozostawia jednak w polu refleksji właśnie sprawy najważniejsze.

W poszukiwaniu źródeł „systemowości”

Mimika jest zapisem systemu – po raz pierwszy w stosunku do omawianej tu drugiej części *Nauki sztuki scenicznej* Bogusławskiego terminu tego użyła Stefania Skwarczyńska⁵, sugerując semiotyczne ukierunkowanie badań. Podręcznik udziela wiedzy o zasobie znaków, będąc jednak bardziej jeszcze „gramatyką” określającą ich wzajemne odniesienia – w zakresie rozróżniania, wyboru, zastępowania, hierarchii, następstwa itp.

Jedno z kluczowych pytań, które na początku trzeba tu postawić, dotyczy porządku jego tworzenia. Na czym autor opiera się, tworząc „język ciała”? Który z planów znaku „mimicznego” traktuje jako prymarny w globalnym procesie strukturalizacji? Czy sferę *signifiant* – środków wyrazu, czy też *signifié* – a więc znaczenia, czyli uczucia? Mówiąc inaczej, czy opisywanie i tworzenie kodu autor podręcznika ustala w optyce cielesnej ekspresji aktora, licząc się z jej semiotyczną i komunikacyjną wydolnością, czy przeciwnie – buduje kod „mimiczny” na podstawie refleksji roztoczonej w przestrzeni samych znaczeń, samego pojmowania uczuć w kulturze epoki, ulegając – co najwyżej – semantycznym ograniczeniom narzuconym przez właściwy tej epoce teatr?

Jest to pytanie o ustalenie źródła i genezy kodyfikacji, wybór fundamentalnych reguł systemu, które zdecydują, jakie uczucia zostaną ustanowione w opisanym w podręcznikach kodzie „mimicznym”, jakich tam nie znajdziemy, ale też jakie i skąd wzięte kryteria będą rządzić ich porządkiem, układem, procesami powiązań. Czy zdecyduje o tym przekodowanie jakiegoś „języka ciała” spoza

⁴ Mam tu na uwadze znaną klasyfikację Tadeusza Kowzana, który z uwagi na materialny substrat, nośnik znaczenia wyróżnia 13 systemów znakowych (subkodów). Obejmują one wszelkie znaki, którymi posługuje się sztuka teatru (T. Kowzan, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 1: *Dramat – teatr*, Wrocław 1976, s. 297–326).

⁵ *Wydaje się, że do każdego z systemów teatralnej gestyki i mimiki trzeba podejść jako do pewnej sfery języka teatralnego, a zatem widzieć ją jako pewien system językowy, dysponujący – w imię komunikatywności – określonym kodem. (...) Mówiąc o teatralnej mimice i gestyce jako o teatralnym języku, dysponującym odpowiednim kodem, eksponujemy tym samym semantyczność poszczególnych w nim „gestów”, „wyrzów”, traktując je jako znaki – z głosu w dyskusji na sesji dla uczczenia 200-lecia Teatru Narodowego. W tomie: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, Wrocław 1967, s. 249.*

teatru, z obszaru konwencji społecznych lub artystycznych, czy może przekodowanie semantyczne z systemów myśli epoki – wiedzy psychologicznej, filozoficznej czy innej?

Nie można przecież wykluczyć budowania systemu na podstawie reguł inicjujących proces strukturalizacji po obu stronach znaków kodu „mimicznego” – i wśród wyrazów, i wśród znaczeń uczuć. Autorzy oświeceniowych podręczników „mimiki” zadanie budowania kodu realizują w bardzo różny sposób. A jak jest w *Mimice* Bogusławskiego?

Proces strukturalizacji przedstawia tu obraz szczególnie skomplikowany. Swoją wykład dyrektor Teatru Narodowego rozpoczyna wprowadzając od ogólnej informacji, czym jest „mimika”, w istocie jednak koncentruje uwagę na uczuciach. Ustalenia, jakie czyni w rozdziale *O uczuciach człowieka*, nie są tylko wstępem oderwanym od merytorycznych rozważań dwóch głównych rozdziałów (dotyczących „mimiki” w komedii i w tragedii). Wywód o uczuciach, ich rodzajach i powiązaniach jest w dalszych partiach pogłębiany i dopiero tak uporządkowana sfera znaczeń podlega tam kodyfikacji, powiązaniu z aktorskimi środkami wyrazu. Czy tak jest zawsze? W tym miejscu ograniczymy się do stwierdzenia, że wskazana metoda nie wyklucza innych sposobów kreowania i opisu znaków mimicznych. Przykłady zamieszczamy nieco dalej.

Skoro w tworzeniu teatralnego języka ciała pierwszeństwo miał system uczuć, nasuwa się pytanie, skąd on pochodził. Bogusławski korzystał zapewne z podręczników o przeznaczeniu artystycznym, ale i na pewno z pism filozoficznych. Nie dokonał jednak wyboru, zdecydował się na scalenia systematyk uczuć pochodzących z tych różnych źródeł. Można to bez wahania stwierdzić, chociaż dokładniejsze opisanie zabiegów scalania, bez odnalezienia wystarczającej liczby źródeł, nie okazało się możliwe, szansy takiej nie stwarza też sam tekst *Mimiki*. Jej lakoniczność, pospieszny i niedbały tok wypowiedzi przynosi nam zaledwie świadectwo rezultatu czynionych przez autora wysiłków; nic nie wiemy o autorskich decyzjach czy samych zabiegach pisarskich. Ich odtworzenie wymagało żmudnych zabiegów rekonstrukcyjnych.

Niejasne odwołania do Arystotelesa

Pierwszą i zasadniczą systematykę Bogusławski wywodzi od Arystotelesa: *Czucia, pasje i namiętności, które sercem człowieka władają, dzielą się na samodzielne i współdziałające, czyli z pierwszych wynikłe. Samodzielnych podług Arystotelesa jest 11, a te są: miłość – nienawiść; żądza – odraza; nadzieja – rozpacz; rozkosz – boleść; bojaźń – odwaga; gniew. (...) Z tych namiętności przez różne ich połączenia lub skutki rodzą się cztery współdziałające: zawiść, emulacja, czyli przesadzenie, wstyd, bezczelność⁶.*

⁶ *Mimika*, s. 67–68.

W wydaniu *Mimiki* (Warszawa 1965) autorzy opracowania (T. Siwert i J. Lipiński) nie podają w wątpliwość konstatacji Bogusławskiego, przeciwnie – na jej potwierdzenie przytaczają w przypisie fragment *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa, dotyczący podziału uczuć⁷. Opinię taką podtrzymuje później T. Siwert. W artykule *Nad tekstem „Mimiki” Bogusławskiego* pisze: *Bogusławski stosuje podział namiętności ludzkich według kryterium zawartego w „Etyce nikomachejskiej” Arystotelesa. Wymienia ich jedenaście, ściśle według teoretyka greckiego, szeregując na zasadzie antytezy: miłość – nienawiść, żądza – odraza, nadzieja – rozpacz, rozkosz – boleść, bojaźń – odwaga, wreszcie – bez określonego odpowiednika – gniew*⁸.

Już przy wstępnym, powierzchownym porównaniu z odpowiednim fragmentem z *Etyki nikomachejskiej* nietrudno dojść do wniosku, że zależność od tego dzieła Stagiryty nie wchodzi w rachubę. Jeśli można wskazywać jakieś podobieństwo, to raczej ze względu na liczbę wymienionych uczuć – jest ich jedenaście, z pewnością zaś nie ze względu na dobór i układ. Porównanie obu podziałów ujawnia, że tylko 6 to uczucia im wspólne (gniew – bez przeciwności, strach – odwaga, miłość – nienawiść oraz żądza). Pozostałe 5 są różne. U Bogusławskiego: odraza, nadzieja – rozpacz, rozkosz – boleść, zaś u Arystotelesa: zawiść, tęsknota, zazdrość, litość i radość (którą można ewentualnie uznać za odpowiednik rozkoszy). Nawet jeśli uwzględnimy wymienione przez Bogusławskiego cztery uczucia tzw. współdziałające, stwierdzona rozbieżność jeszcze się pogłębi. Wśród owych czterech jedynie zawiść jest poświadczona we wskazanym w *Etyce nikomachejskiej* podziale, pozostałe są nowe: przesada, wstyd, bezczelność (rozumiana jako arogancja powiązana z odwagą).

T. Siwert w swoim artykule najwyraźniej nie skonfrontował podziału przyjętego przez Bogusławskiego z zawartym w *Etyce nikomachejskiej*. Zagadnienie systematyzacji uczuć, a tym bardziej ustalanie jej źródła znajdowało się niewątpliwie poza zakresem ówczesnych zainteresowań badaczy. Na podstawie poczynionych spostrzeżeń trudno więc zgodzić się z opinią Bogusławskiego o Arystotelesowskiej proweniencji głównej systematyki uczuć w podręczniku. Należy bowiem wykluczyć nie tylko inspirację *Etyką nikomachejską*,

⁷ Autorzy opracowania przytaczają tekst z wydania: Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przełożyła, opracowała i wstępem poprzedziła D. Gromska, Warszawa 1936 (?), raczej 1956, s. 53–54, por. przyp. 9, por. Bogusławski, *Mimika*, s. 214.

⁸ T. Siwert, *Nad tekstem „Mimiki” Bogusławskiego*, s. 229–230. Autor swoją opinię wiąże z sygnalizowanym już fragmentem *Etyki nikomachejskiej* i popełnia ten sam błąd w opisie źródła. Dwie pierwsze księgi tłumaczenia Gromskiej wydano pierwszy raz we Lwowie w 1938 r., całość dopiero w Warszawie w 1956 r. Chodzi więc najpewniej o to właśnie wydanie. Ze wstępu Gromskiej wiemy, że *Etykę nikomachejską* przekładał Sebastian Petrycy z Pilzna (5 ksiąg w 1618 r.), zaś samą księgę drugą (istotną dla nas) przełożył o. Jacek Woroniecki pt. *Pojęcie cnoty i umiaru jaki winna nadawać ona czynom ludzkim*, przekład zamieszczony w *Meandrze* 1946, s. 419–437.

ale i ewentualną zależność od innych dzieł Stagiryty (w tym od niepewnego autorstwa *Etyki Wielkiej*)⁹.

Poruszona wyżej kwestia jest przykładem trudności, ale i ryzyka w interpretacji tekstu *Mimiki* i ustalaniu jej zależności od tradycji myślowej. Poprzez stańmy na razie na tym jednym, negatywnym rozstrzygnięciu. Dla odtworzenia pełniejszego obrazu owych zależności konieczne będzie gruntowne prześledzenie niektórych partii podręcznika, nie tylko cytowanego już rozdziału *O uczuciach człowieka* (s. 67–71), ale i krótkiego rozdziału: *O rodzeniu się, połączeniu, stopniowaniu i wygórowaniu namiętności człowieka* (s. 183–186) oraz niektórych partii rozważań szczegółowych.

Sam rozdział o uczuciach (s. 67–71) stwarza niemałe trudności już przy wstępnej analizie. Można w nim bowiem wskazać i drugą systematykę, istotnie różną od pierwszej, która także wymaga uważnego rozpoznania. W tej sytuacji określenie zależności myślowych, źródeł wpływu i wewnętrznej logiki w rozważaniach o uczuciach wydaje się tym bardziej nieodzowne dla rozpoznania całościowej koncepcji wpisanej w wykład ojca narodowej sceny.

Pierwsze odniesienie – scholastyka

Począwszy od XVII wieku w zakresie teorii uczuć przenikają się dwie tradycje myślowe: scholastyczna i kartezjańska. W wieku XVIII dołącza do nich refleksja oświeceniowa, inspirowana sensualizmem. Właśnie wpływ scholastyki – jako pierwsze odniesienie – jest stosunkowo łatwy do zidentyfikowania. Na jej obecność naprowadza wskazana już liczba 11 uczuć wymienionych w pierwszym podziale (w zakresie liczby uczuć pierwotnych koncepcja scholastyczna nie różni się od Arystotelesowskiej z *Etyki nikomachejskiej*, a wśród nich znaczące jest uczucie gniewu – jedyne nieposiadające swego przeciwieństwa).

Ustalenie zależności od scholastyki jest równie łatwe i niebudzące wątpliwości jak wcześniej odrzucenie źródła Arystotelesowskiego. Podział u Bogusławskiego jest niemal identyczny z podziałem, na który natrafiamy w tomie 10 *Sumy teologicznej* św. Tomasza. Niewielkie odmienności terminologiczne w jej polskim przekładzie (mamy tu na uwadze wydanie londyńskie) podane zostały w nawiasie kwadratowym: miłość – nienawiść, żądza [pożądliwość] – odraza, nadzieja – rozpacz, rozkosz [przyjemność] – boleść [smutek], bojaźń – odwaga, gniew¹⁰. Bezspornie autor korzystał więc z jakichś współczesnych mu przekazów myśli scholastycznej, a upewniają nas o tym przytoczone w podręczniku defini-

⁹ Dla uniknięcia pomyłki zwróciłem się o opinię do prof. Dobrochny Dembińskiej, która w nadesłanej korespondencji ostatecznie wykluczyła ewentualną zależność od któregoś z dzieł Arystotelesa.

¹⁰ Por. tekst *Sumy teologicznej* św. Tomasza z Akwinu oraz objaśnienia o. Feliksa W. Bednarzkiego (*Suma teologiczna*, t. 10, Londyn 1980, objaśnienia s. 282).

cje owych jedenastu namiętności. Ustalenie bezpośredniego źródła, z jakiego zaczerpnął poglądy scholastyczne, okazało się, jak dotychczas, sprawą niewykonalną. Warto jednak – opierając się na dostępnych materiałach – przedstawić stan posiadanych w tym zakresie informacji.

Podział scholastyczny obowiązuje w XVIII wieku w ówczesnym nauczaniu kościelnym, głównie w szkołach jezuickich. Czy Bogusławski uzyskał wykształcenie w tym względzie? Z. Raszewski wyklucza jego kształcenie w kolegium jezuickim, a wchodzi tu w rachubę kolegium w Poznaniu. Bogusławski uczył się głównie w Szkołach Nowodworskich w Krakowie, gdzie odbył kurs poetyki. Dane te nie dają wyraźnego obrazu wiedzy, jaką przyszedł dyrektor Teatru Narodowego uzyskać w tym czasie na temat uczuć. Jego wykształcenie w zakresie retoryki, a tym bardziej filozofii nie jest rzeczą pewną¹¹. Wiadomo jednak, że przed dokonaną przez Kołłątaja reformą Akademii Krakowskiej (sprawującej opiekę nad Szkołami Nowodworskimi) tradycja scholastyczna była tam bardzo żywa. Scholastyczne poglądy na temat uczuć obowiązywały w ówczesnym kształceniu homiletyki, teologii moralnej i kaznodziejstwa, możliwe też, że przetrwały w nauczaniu moralności w niektórych szkołach wyznaniowych.

Zgodność systematyki uczuć z podziałem sięgającym *Sumy teologicznej* raczej więc należy wiązać z późniejszymi lekturami autora *Mimiki*. Zanim jeszcze autor przybliży uczniom Szkoły Dramatycznej wyszczególnienie 11 uczuć, podaje ich definicje istotnie bliskie odpowiednim sformułowaniom Akwinaty. Na samym początku krótko sygnalizuje znane filozofii klasycznej rozróżnienie skłonności i namiętności, skąd wywodzi opozycję między poruszeniami woli (skłonności) i pasjami, czy też namiętnościami, które uwalniają się spod kontroli woli i rozumu: *Skłonności – chęć, żądza, odraza, nienawiść – wzniesione do pewnego stopnia gwałtowności odbierają nam wolność rządzenia sobą i naówczas dusza nasza staje się niejako cierpiącą; a stąd pochodzą nasze czucia, czyli pasje albo namiętności. Wszystkie uczucia człowieka są skutkiem rozkoszy lub bólu, a uczucia takowe od naszej nie zawisły woli*¹².

Rozkosz i ból są tu nie tyle uczuciami poszczególnymi, ile stanami prowadzącymi do wyzwolenia w człowieku – jak mówi – stanu gwałtowności, co sprawia, że staje się on biernym przedmiotem władających nim pasji. Szczegółowe uwagi w podręczniku świadczą, że nie wszystkie uczucia dadzą się dobrze odnieść do rozkoszy i bólu i nie we wszystkich natężenie jednego

¹¹ W tomie I monografii (*Bogusławski*, Warszawa 1973) Z. Raszewski stwierdza, że w Szkołach Nowodworskich Bogusławski studiował pięć semestrów: a mianowicie semestr – gramatykę i cztery semestry – poetykę. Być może potem, tj. od 1773 roku, kształcił się w jakimś kolegium pijarskim w Warszawie (chyba Collegium Vetus) do 1775 r. i uzupełniał tam brakującą retorykę. Ustalenie to jest bardziej ostrożne niż w artykule wcześniejszym, gdzie stwierdza, że kształcenie u Pijarów miałyby przebiegać wcześniej – już po roku 1771 – i obejmować być może również filozofię (por. Z. Raszewski, *Woś, Pamiętnik Teatralny* 1966, z. 1–4, s. 243).

¹² Bogusławski, *Mimika*, s. 67.

z tych dwóch stanów podstawowych osiąga gwałtowność pasji. Charakterystyczne uzależnienie uczuć (z liczby 11) od rozkoszy i bóleści, jak i wywodzenie wszelkich uczuć z tych dwóch stanów odbiega od dawniejszej tradycji tomistycznej. Można podejrzewać wykorzystanie tu dzieła inspirowanego scholastyką, ale pozostającego pod wpływem nowszych poglądów, na co już zwróciliśmy uwagę, poruszając kwestię bezpośrednich, dostępnych Bogusławskiemu źródeł¹³.

Echa kartezjanizmu

W tym samym rozdziale *O uczuciach człowieka* autor stosunkowo szybko przechodzi do drugiej systematyzacji z pierwszą niemającej wiele wspólnego. Rzecz znamienna jednak, że wyliczenie – jeśli wziąć pod uwagę samo tylko nazewnictwo – pomija uczucia uwzględnione wcześniej w systematyce „scholastycznej”. Jedyne, co istotnie łączy obie systematyki, to wspomniane już stany pierwotne – rozkosz i boleść. Uznawał je autor za źródło wszelkich namiętności – wskazuje na nie zarówno, myśląc o uczuciach z liczby 11, jak i tworząc podstawy drugiej z sygnalizowanych tu systematyk. *Rozkosz i boleść są więc źródłem wszelkich namiętności, a ponieważ z pierwszej same przyjemne wypływają uczucia, mimika przeto onych więcej do komedii należy. Druga zaś, będąc udęczeniem duszy, smutne wystawia obrazy i samej tylko tragedii właściwą być może*¹⁴.

W grupie stanów związanych z rozkoszą znajdujemy: *podziwienie, szacunek, ukontentowanie, wesolość, radość i uniesienie gwałtownej miłości*, w drugiej, związanej z boleścią: *[podziwienie przykre], nieukontentowanie,*

¹³ Spośród przedstawicieli polskiej myśli filozoficznej pogląd o pochodzeniu wszelkich uczuć z rozkoszy i bóleści głosił Stanisław Staszic – *czucie albo jest przykre, albo przyjemne, albo jest skutkiem zewnętrznych, albo wewnętrznych poruszeń. (...) Rozkosz i boleść są jedyną pobudką czynności każdego żyjącego jestestwa (Ród ludzki, t. 1, Warszawa 1959, s. 24)*. Opinia tego typu miała swoje oparcie w myśli E. B. Condillaca: *Istotnie pierwsze nasze idee to tylko przykreść lub przyjemność. Niebawem przychodzą po nich inne i dają sposobność do porównań, z których powstają pierwsze nasze idee i pragnienia (Traktat o wrażeniach, Warszawa 1958, s. 57)*. *Otóż z pragnienia – dodaje w Skrócie rozumowanym „Traktatu” – rodzą się namiętności, miłość, nienawiść, nadzieja, obawa, wola (jw., s. 298)*. U Condillaca znajdujemy jeszcze inny, podstawowy dla wyłożonej w *Mimice* wiedzy o uczuciach wątek: wyróżnioną w *Traktacie* rolę zdziwienia (jest ono równie wyeksponowane jak w *Namiętnościach duszy* Kartezjusza). *Zdziwienie przeto – czytamy u Condillaca – wzmacnia aktywność czynności duszy. Zwiększa ją jednak tylko dlatego, że dzięki niemu może zauważyć wyraźniejsze przeciwieństwo uczuć przyjemnych i nieprzyjemnych, główną siłą popędową jego władz są zatem zawsze przyjemność i ból (s. 19)*. Również Ignacy Bykowski w centrum swoich rozważań stawia rozkosz i boleść jako siły decydujące o narastaniu wzruszenia (por. *Kwestia podana do rozwiązania, czyli dusza bardziej bywa wzruszona przez rozkosz, czyli też przez smutek*, Mińsk 1790).

¹⁴ *Mimika*, s. 69.

niespokojność, żal, zgryzotę, nieśmiałość, lękanie, przestrasz, odrazę, pogardę, [zazdrość], chęć zemsty, uniesienie gwałtownej rozpacz, utratę zmysłów i wściekłość¹⁵. Część główna wykładu „mimiki” (z podziałem na rozdział o komedii i rozdział o tragedii) została uporządkowana właśnie wedle tej systematyzacji. Świadczy to o jej randze w kształtowaniu kompozycji podręcznikowego wywodu.

Podobnie jak we wcześniejszych rozważaniach i tu ustalenie filozoficznego źródła nie budzi wątpliwości – najodleglejszym, ale i podstawowym odniesieniem *Mimiki* w tym zakresie są *Namiętności duszy* Kartezjusza. Do wniosku takiego nie prowadzi naturalnie jakaś wyraźna analogia czy wyszczególnienie (jak w systematyce scholastycznej). Tym bardziej że podstawową opozycję znaczeniową tworzy tu przecież przeciwstawienie uczuć płynących z rozkoszy uczuciom wypływającym z bóleści, czego oczywiście nie ma u Kartezjusza. Idea taka – jak zaznaczyłem – bliższa jest filozofii oświecenia.

Natomiast systematyka uczuć w obu grupach nosi wyraźniej już kartezjańskie piętno. Nie tylko w *Namiętnościach duszy*, lecz i u kontynuatorów myśli Kartezjusza rozważania o uczuciach zaczynano od *podziwu* (zdziwienia). W traktacie o namiętnościach uczuć pierwotnych, czyli wzajemnie do siebie niesprowadzalnych jest zaledwie sześć. Z nich to Kartezjusz wyprowadza wszelkie inne, a świadczy o tym część szczegółowa dzieła, w której omawia znaczną liczbę uczuć będących bądź modyfikacją jednego z sześciu, bądź ich następstwem i rezultatem wzajemnego zmieszania.

Trop kartezjański uwidocznił się w podręczniku głównie w rozważaniach o uczuciach związanych z *podziwem* i następujących po nim. W części szczegółowej *Mimika* poświadczą większą ich liczbę, zawsze jednak natrafiamy tu na treści, których źródeł należy szukać w Kartezjańskim traktacie. Widać to w zamieszczonych w tej części *Mimiki* definicjach namiętności, bardziej treściowych niż formalnych. Dla przykładu wystarczy porównać omówienia zazdrości, zawiści, pogardy. Widać to też w kolejności wyliczenia uczuć, wyprowadzaniu uczuć złożonych z prostych, np. *podziw* a jego rodzaje – poważanie i lekceważenie, przejście do pogardy, jej rodzaje, sugestie o bojaźni i tchórzostwie itp. To bezpośrednio odniesienie do *Namiętności duszy*, czyli do źródła podstawowego, ale i najodleglejszego, pozwala rozpoznać tylko zarysy myśli kartezjańskiej. O słuszności takiej proveniencji upewniają porównania z tekstami czasowo i tematycznie bliższymi naszemu podręcznikowi, czerpiącymi inspirację z Kartezjańskiego traktatu.

¹⁵ Bogusławski wprawdzie postuluje terminy „uczucia” i „namiętności”, lecz niemal nie korzysta z poczynionych ustaleń. W podawaniu porządku uczuć jest niedbały – widać tu pośpiech i liczne błędy. W swoich początkowych wyliczeniach nie wymienia *podziwienia* pod wpływem bóleści (choć taki typ deklaruje, wraca też do niego później), w początkowym wyliczeniu zapomniał też wymienić uczucia zazdrości.

Pośrednictwo Charlesa Le Bruna

Z ducha kartezjanizmu wywodzą się poglądy na temat uczuć Charlesa Le Bruna w dziele *Conférence sur l'expression général et particuliere enrichie de figures*. Już uczestnicy sesji w dwusetlecie Teatru Narodowego traktowali tekst nadwornego malarza króla Ludwika XIV jako najważniejsze źródło inspiracji Bogusławskiego w zakresie reprezentacji „mimicznych”¹⁶, prześledzenie zawartej tam refleksji o uczuciach całkowicie potwierdza taką opinię. Istotnie porównanie *Mimiki* i francuskiego podręcznika dla malarzy ujawnia szczególne analogie. Jeśli przyjrzymy się wyliczeniom najbardziej charakterystycznych uczuć i sposobowi ich opisu, o powiązaniu obu dzieł nie może być wątpliwości¹⁷. Pomijam tu aspekt czysto aktorski, dotyczący stylu gry (co było już przedmiotem zainteresowania badaczy).

Gdy rozważamy *Mimikę* w relacji do obu źródeł (dalszego) *Namiętności duszy* i (bliższego) *Conference...* Le Bruna, proces ewolucji i uzależnienia od tradycji kartezjańskiej staje się bardziej czytelny. Le Brun w swoich rozważaniach o „mimice” nie pomija żadnego z sześciu pierwotnych uczuć Kartezjusza. Oddzielnie rozważa *podziw* (zdziwienie), miłość, nienawiść, pożądanie, radość i smutek. Wśród głównych reprezentacji uczuć w drugiej systematyce Bogusławskiego znajdujemy tylko *podziw*, miłość i radość. Pozostałych trzech nie uwzględnił. Próbę wyjaśnienia tej sprawy podejmiemy nieco dalej. Na uwagę zasługuje natomiast wyraźne respektowanie opisów i rozróżnień skrajnych namiętności oraz ich postaci zmieszanych (w tym *uniesienia gwałtownej rozpacz* i *wściekłości*), stosowanych właśnie przez malarza Le Bruna, a nieuwzględnionych u Kartezjusza¹⁸. Śledząc przemiany tej tradycji, można zauważyć interesu-

¹⁶ Wiemy, że podręcznik Ch. Le Bruna znajdował się w prywatnym księgozbiórce Bogusławskiego (por. W. Rudź, *Dobytek Wojciecha Bogusławskiego w świetle inwentarza z 1829 r., Pamiętnik Teatralny* 1960, z. 1, s. 182, poz. 168). T. Sivert stwierdza: *niewątpliwym źródłem wzorów gestu i mimiki – w formie opisów i wyrazistych rysunków – była dla Bogusławskiego praca Charlesa Le Bruna pt. „Méthode pour apprendre a dessiner les passions”*.

¹⁷ Kartezjanizm dzieła Le Bruna ujawnia się już w samej koncepcji podręcznika. Znający ówczesne stosunki i powiązania twórcze J. J. Engel wspomina nadto C. Wateleta jako kontynuatora refleksji teoretycznej zapoczątkowanej przez Le Bruna. Jego to właśnie dzieło *L'art de peindre* (1760) przełożył nadworny malarz Stanisława Poniatowskiego Antoni Albertrandy. W dziele tym (*Wiersz o malarstwie. Pieśni V*, wyd. w roku 1790) zachowały się tak wyraźne świadectwa kartezjanizmu jak definicje niektórych uczuć prowadzone jeszcze wedle właściwej Kartezjuszowi metody fizjologicznego opisu, tj. w związku ze zmianami dokonującymi się w ciele stosownie do stanów emocjonalnych. Na ile świadectwa tej tradycji, zachowanej w środowisku malarzy, były znane Bogusławskiemu, trudno dociec.

¹⁸ Wściekłość – poświadczona u Le Bruna – jest w systematyce Bogusławskiego rodzajem obłąkania umysłu. Kartezjusz wyraźnie oddziela afekty od obłąkania. Nie traktuje ich jako jednego procesu, będącego ciągłym narastaniem ich siły – co właśnie zauważamy w podręczniku ojca narodowej sceny. Obłąkanie jest stanem przeciwnym afektywnym porządkom człowieka (stąd brak go w *Namiętnościach duszy*). Jako błąd zmysłów i naruszenie porządku somatycznego nie

jącą ewolucją poglądów na temat uczuć w ówczesnych zapatrywaniach na sztukę, a teatr w szczególności.

Deklarowane i „niejawne” aspekty koncepcji kodu

Już w swej części początkowej *Mimika* zadziwia nagromadzeniem wątków myślowych, rekonstrukcji niektórych z nich nie sposób tu nawet podejmować. Autor, dbając o spójność wykładu, w pewnym stopniu je uzgadnia. Nie przesądza to jednak faktu, że podręcznik pozostaje kompozycją myśli oderwanych od właściwego im podłoża i tworzoną dość pospiesznie – wystarczy wspomnieć liczne pomyłki i braki, czy też pomijanie informacji o źródłach, z których autor przecież rozmyślnie i twórczo korzystał.

Nie doceniał on bowiem, bo i nie uświadamiał sobie tej oczywistej prawdy, że łączy ogień i wodę – poglądy kartezjanizmu i scholastyki, których przeciwstawność wyraził najlepiej już sam Kartezjusz, a skutki konfrontacji obu tradycji odbiły się głośnym echem w ówczesnej Europie i w filozofii polskiego oświecenia. W istocie *Mimika* stanowi swoisty „palimpsest”. Jeśli czytać ją w planie psychologicznego czy też filozoficznego podłoża, obecne tam nawarstwienia myślowe kreślą obraz mglisty i w swych teoretycznych „prześwitach” wewnętrznie skłócony. Jednak lektura rzutu jąca te wątki na powierzchnię tekstu wyraźniej już ujawnia pragmatyczną i „synchronicznie” pojętą zgodność. W chronologii twórczej, a więc w chronologii koncepcyjnych umotywowania „powierzchnia” myślowa naznaczona dobrze określoną celowością i praktycyzmem była wcześniejsza, nadrzędna i wymuszała na swych kontekstach uległość, ale brała też za nie odpowiedzialność.

Nie należy bowiem zapominać, że kształt i spójność koncepcji jest efektem przemyśleń i doświadczenia wieloletniego dyrektora narodowej sceny – człowieka teatru – praktyka i teoretyka w jednej osobie. Ale też na pewno nie jest wynikiem filozoficznych dociekań. Bogusławski korzystał ze znajdujących się w zasięgu ręki przekazów, przeróbek bądź komentarzy dzieł decydujących przez długi czas o stanie europejskiej myśli i wcielił to w sposób dość osobliwy w krąg własnych doświadczeń i przemyśleń.

Po co autor zadał sobie ten trud i tak stanowczo sięga do rzekomego Arystotelesa (widać to przecież wyraźnie w początkowej i końcowej części *Mimiki*, 183–186)? Co chciał osiągnąć, uwzględniając te, a nie inne źródła? Inspiracji artystycznych nie brakowało, pole filozoficznych kontekstów – nawet dla słabo zorientowanego w tej materii autora – też nie kończyło się chyba na Arystotelesie. Jaki mógł być tego cel?

stanowiło też istotnej przesłanki w tworzeniu podstaw gnozeologii. Ludzie teatru kładli nacisk nie tyle na ową odmienną, ale na tradycyjnie uznawane powiązanie afektu z obłąkaniem – afektywne źródło obłądzenia (o poglądach Kartezjusza za: Jacques Derrida, *Cogito i historia szaleństwa*, przekł. Tadeusz Komendant, [w:] *Literatura na Świecie* 1988, nr 6, s. 177 i in.).

Być może ten – zasugerowany już przez Marka Dębowskiego – dbałość o stworzenie sprzyjającej okoliczności w przeddzień utworzenia Szkoły Dramatycznej. Chodziło być może o względy dyirekcji rządowej Teatru Narodowego, względy ludzi, których sympatie i literackie, i teatralne wyraźnie skłaniały się ku klasycyzmowi. Sygnałem mogło tu być powołanie się właśnie na autorytet Arystotelesa, wyeksponowanie jego (!) teorii uczuć, mogło tym być również opracowanie kompozycji podręcznika wedle klasycystycznego podziału na komedię i tragedię (wiemy, że upodobania dyrektora Teatru Narodowego sięgały i ku innym gatunkom, często wykraczał poza klasycystyczny schemat, narażając się na nieprzychylne dla siebie opinie). Decydując się na opracowanie podręcznika wedle gry w tragedii i komedii, przyjął rozwiązanie najdogodniejsze – posłużył się opozycją rozkoszy i boleści, czyli uczuć zmajoryzowanych do rangi najważniejszych i wszechobecnych pierwiastków we wszelkich wzruszeniach człowieka.

Oczywiście owe doraźne motywy, być może trafnie rozpoznane, stanowią zewnętrzną otoczkę, realizują pewien „programowy” kształt autorskiej koncepcji. Ważniejsza jest natomiast jej wewnętrzna logika, rzeczywista rola uwzględnionych w podręczniku kontekstów w konstruowaniu „języka ciała”. Jakie spostrzeżenia się w tym względzie nasuwają?

Otóż w kształtowaniu kodu dostrzegamy nadrzędność myśli przejętych „z zewnątrz” – uprzedniość ustrukturowań czerpanych z filozofii i filozoficznych podstaw podręcznika Le Bruna. Jak daleko sięga ten dyktat systemów zewnętrznych, gdzie jest ognisko napięć, w którym kod stawia opór lub nawet przejmuje inicjatywę – to sprawa dalszych rozważań. Faktem jednak pozostaje wskazana tu uprzedniość i nadrzędność strukturalizacji w planie treści, w planie samych uczuć.

W kontekście teorii Jana Jakuba Engla

Wobec takiego rozwiązania ze zdziwieniem czytamy opinię Jana Jakuba Engla, twórcy *Ideen zur einer Mimik* – znanego oświeceniowej Europie dzieła¹⁹. To, czemu Bogusławski poświęca tyle uwagi, zmagając się z różnymi trudnymi do uporządkowania poglądami, Engel unieważnia jednym zdaniem, które znajdujemy w rozdziale 12 jego dzieła, gdzie rozpoczyna wykład o uczuciach: *Le Brun inspirował Wateleta, Kartezjusz Le Bruna. Nie uważam za wskazane, aby całkowicie iść w ich ślady. Jeszcze mniej dostrzegam w pismach filozofów, z uwagi na*

¹⁹ Wydania w j. oryginału Berlin 1786 i tamże w 1804, przekład francuski już w 1788; w Polsce dzieło znane Bogusławskiemu, korzystał z niego Jan Nepomucen Kamiński, co zaznacza monografista Lwowa S. Jaworski (*Lwów wczorajszy i dzisiejszy*, Lwów 1911). *Nowy Korbut* traktuje nieodnalezione dotąd *Przypowieści naukowe dla aktorów* Kamińskiego (podręcznik dla kształcenia aktorów sceny lwowskiej w tamtych latach) jako przekład dzieła J. J. Engla i zamieszcza w rubryce przekładów, opatrując znakiem zapytania.

to, co uczynili dla podziału namiętności. Ponieważ już wiem, jak zasadniczo różnią się między sobą, byłoby bardzo możliwe, że na skutek zagmatwania opinii byłbym bezradny, a potem wcale bym nie wiedział, jak sobie poradzić. Toteż raczej wolę dokonać podziału wedle mojego własnego zamysłu. W sposób, który z uwagi na obecne zamierzenie jest dla mnie najbardziej wygodny i najbardziej użyteczny. Czy go ktokolwiek inny przede mną dokonał, czy nie, jest mi zupełnie obojętne.

Stanowcze odcięcie się od filozoficznych inspiracji zapowiada sprzeciw wobec nurtów myśli wyznaczających tor postępowania Bogusławskiego – nurtu kartezjańskiego i kontynuatorów filozofii przedkartezjańskiej. Pośród wspomnianych przez Engla filozofów znajdujemy też Holmanniego, którego pracę z filozofii moralnej sygnalizuje w przypisie. Posunięcie to nie jest jednak proklamacją trzeciej drogi, wyrażeniem zgody na jakąś filozofię uczuć, zaspokajającą oczekiwania niemieckiego teoretyka teatru. W dalszej części dzieła obiektem konfrontacyjnych zabiegów, czy wręcz krytyki czyni nie tyle przedstawiciela określonej tradycji myślowej, ale filozofa w ogóle i wszelkie porządkowanie uczuć na sposób filozoficzny.

Z pozoru w swojej definicji uczuć – w rozdziale 12 – zachowuje się jak filozof, skoro mówi: *Każde żywsze poruszenie duszy, które właśnie ze względu na swą żywość jest powiązane ze znacznym stopniem radości lub przykrości, nazywam uczuciem*²⁰. Ale rzecz znamienita, że definicja ta nie zaciąży na dalszym toku wykładu, a już bez wątpienia pozostaje bez związku z późniejszymi próbami systematyzacji uczuć.

Ustalając między nimi podstawową linię podziału, posługuje się Engel różnieniem między oglądem a dążeniem. Wzruszenia duszy powstają albo w oglądzie tego, co jest, albo w dążeniu do tego, co mogłoby być. Kryterium przyjęte przez teoretyka teatru najwyraźniej nie respektuje obowiązujących w epoce zasad, które zawsze były następstwem przyjęcia pewnego priorytetu, uprzywilejowanego punktu widzenia. W tradycji arystotelesowsko-scholastycznej o uczuciach mówi się, odnosząc je do pożądania, w tradycji kartezjańskiej w powiązaniu z ich treścią w sferze podmiotu.

Dla Engla podstawą klasyfikacji uczuć jest dwojaki w istocie sposób zachowania aktora, dwojake grupy tych zachowań – jedne wynikają z „dążenia do zmiany sytuacji”, drugie przeciwnie – stanowią wyraz oglądu, kontemplacji, emocjonalnego przeżywania pewnego stanu, a będący w takim stanie podmiot – jak zauważa autor – „rozkoszuje się nim, obmyśla go”.

Pierwszy typ uczuć Engel, na własny użytek, określa mianem *Begierde*, drugi – *Anschauen*²¹. Ustalając opozycję między aktywnym działaniem i biernym

²⁰ Engel, s. 138.

²¹ Zatem każde poruszenie powstaje albo w oglądzie tego, co jest, albo w dążeniu do tego, co można osiągnąć. Ten ostatni rodzaj poruszenia nazywa *Begierde* (zob. Engel, rozdz. 12, s. 138).

przeżywaniem, rozszerza zakres znaczeniowy *Begierde*. Obejmuje tą nazwą nie tylko pożądanie, lecz również odrazę, zarówno tę, która skłania do oddalenia się (*Rettung*), jak i tę, której następstwem jest atak (*Angriff*)²². Takie rozumienie pożądania (*Begierde*) wyraźnie odbiega od kategorii określonej tą nazwą w filozofii tradycyjnej i jest świadectwem uniezależnienia się teoretyka niemieckiego od tej tradycji.

W stronę teatralnego „paradygmatu” znaków ciała

Podział uczuć u Engla świadczy o przywiązywaniu ogromnej wagi do sposobów ich wyrazu, do cielesnych manifestacji. To podstawowy warunek ich wyodrębniania i porządkowania. Sprawie tej poświęcone są rozważania w rozdziale 19. Wraca tam Engel do uczynionego już ustalenia, rozwijając treści z rozdziału 12: *Żadna namiętność duszy (...) nie jest namiętnością duszy, lecz tylko o tyle staje się oczywista, o ile wywiera wpływ na widoczną część ciała. Z kolei ten wpływ jest dwojakiego rodzaju. Pierwszy rodzaj wywołuje tylko modyfikacje widocznych części ciała – przypadek ten zachodzi przy smutku, przygnębieniu, nadziei. Drugi rodzaj wywołuje takie zmiany, że z nich powstaje jakieś zewnętrzne działanie; jak przy gniewie, trwodze, pragnieniu (żądzy). Jest to, jak pan widać, w przybliżeniu różnica, którą ustanowiłem dla afektów i na podstawie której podzieliłem je na *Begierde* (żądze) i *Anschauen* (rozważania, kontemplację). Pożądaniem jest dla mnie tylko to, co się manifestuje rzeczywiście jako pożądanie przez widoczne, charakterystyczne czynności, związane ze staraniem się o coś. Wszystko inne, wyróżnione na tej podstawie, jak w ogóle każde działanie duszy, będące sposobem starania się o coś, ale nie ujawniane w sposób widoczny jako działanie, umieszczam pod nazwą samych tylko uczuć oglądu (*Anschauens*), przeciwnych uczuciom pożądania (*Begierde*).*

Stanowisko Engla, począwszy już od najogólniejszych zasad systematyzacji uczuć, udziela pierwszeństwa środkom wyrazu. Jest to konsekwentnie teatralna teoria, uzależniająca wszelkie pojmowanie uczuć od wydolności „mimicznego” kodu – „języka ciała”²³. W swych ogólnych zarysach jest – jak się wydaje – od-

²² Filozofowie moralni przeciwstawiają pożądanie odrazie. Mamy zatem do odróżnienia dwa rodzaje pożądania. Jedno ma na celu połączenie z pewnym dobrem, drugie – uniknięcie zła. To ostatnie pożądanie jest znów dwojakiego rodzaju. Ponieważ usiłujemy albo oddalić siebie od zła, albo sami staramy się oddalić zło, myślimy albo o ucieczce, albo o ataku. Wówczas ujęcie pożądania we wszystkich tych przypadkach jest w widoczny sposób różne – zarazem ustanawiamy w ten sposób trojaki rodzaj pożądania. Pierwszy – zbliżanie się do rozkoszy (przyjemności), drugi – oddalanie się jako ratunek (*Rettung*), trzeci – znów zbliżenie się, ale w celu usunięcia, zniszczenia zła poprzez atak (*Angriff*). Rozumiemy, że wszystkie te typy pożądania dopuszczają trudne do ogarnięcia, różnorodne modyfikacje i idą przez niezmierną ilość stopni (Engel, rozdz. 13, s. 153–154).

²³ Stanowisko to wyraża Franco Ruffini: *Dusza, która jest niewidoczna, może być poznana, jak twierdzi Engel, przez obserwację ciała. (...) signifié (uczucia) określane jest w oparciu*

wróceniem metody Bogusławskiego. W tym samym rozdziale 19 czytamy: *Mimik, który ma do czynienia tylko z zewnętrznymi objawami namiętności, wobec filozofa, który odkrywa ich wewnętrzną naturę, nie musi wcale odczuwać respektu ani przyjmować sumiennie jego wyjaśnień czy też rozróżnień. Ponieważ dla filozofa istnieje jedność, która dla mimika jest tylko różnorodnością, a znów dla filozofa istnieje taka różnorodność, która dla mimika zmienia się w jedność. Jedno i to samo źródło może rozlać się na wiele potoków, ale też różnorodne źródła mogą połączyć się w jeden niepodzielny potok. (...) Filozof, jeśli chce, może odróżnić zazdrość [Neid] od zawiści [Missgunst]. Może powiedzieć, że jedna wynika z samolubstwa, a druga z wrogości. (...) Różnica jest osobliwa i faktyczna, ale aby ją określić, trzeba dotrzeć do wnętrza duszy: w zewnętrznej grze mimicznej nie da się jej pokazać. Obydwa afekty wykrzywają twarz w przykrości. W obydwu można rzucać na ich przedmiot skierowane ukośnie i spode łba spojrzenie. Oba dają ciału bardzo pokrewne położenie. Mocny bądź słaby stopień szlachetności lub nieszlachetności wyrazu bynajmniej nie może służyć zróżnicowaniu. Zawiść bywa tak samo gwałtowna jak zazdrość, i tak samo jak zazdrość nieszlachetna. Nie mówiąc o tym, że zazdrość i zawiść razem w swoim wyrazie nie mają nic, czym by się różniły od podejrzliwości [Argwohn] lub przynajmniej od nienawiści [Hass].*

Ryzyko „myślowych”, „pojęciowych” tylko rozróżnień, gdzie z góry nie widać szansy na jakiegokolwiek solidne ich potwierdzenie w trafnym zróżnicowaniu środków wyrazu, powinno skutecznie odwrócić znawców gry od szukania pomocy u filozofów. Każde też unikać nauczania, w którym ów „filozoficzny” sposób myślenia niepodzielnie obowiązuje. Wyśmienitą okazję do ataku stwarzało oczywiście dzieło Ch. Le Bruna. Zdaniem Engla *teoretyk malarstwa ukazuje najpierw gorączkową zazdrość, potem nienawiść* – czytamy dalej w rozdziale 19. *Oczekujemy, że w tych dwóch różnych rubrykach, na dwóch różnych kartkach, przeczytamy stosownie dwa różne opisy; ale daremnie! Gdy postanowił mówić o nienawiści, powołuje się na to, co powiedział o zazdrości, i nie znajdujemy nic, co by te uczucia w swym wyrazie miały odmiennego i szczególnego. Raczej prawidłowość, że zazdrość i nienawiść wszystkie swoje uwarunkowania i zawsze mają wspólne. Dlaczego artysta czyni sobie tę daremną fatygę, dlaczego nie oszczędza jako pisarz słów, jako rysownik kredy?*²⁴

Ale jest też drugi argument przeciw korzystaniu z filozoficznych podziałów i rozróżnień, a polega na sygnalizowanym już odwróceniu sytuacji. Dzieje się tak, gdy jedno uczucie ma wiele postaci wyrazu (choć niektóre z nich mogą równać się wyrazowi innych uczuć). Podejmując więc przerwany wątek z podręcznika Engla, możemy wraz z nim zapytać: *Ale czy w działaniu z nienawiścią*

o trafną imitację signifiant (wyrazu) (cyt. za podejmującym ów temat T. Kowzanem, Sémiologie du théâtre, Nathan 1992, s. 161–162).

²⁴ Engel, s. 232, odpowiednio u Le Bruna na s. 27 i 29 jego dzieła: *Conference...*

[Hass] i zazdrością [Eifersucht] zachodzi taki sam przypadek jak z zazdrością [Neid] i zawiścią [Missgunst]? Czy rzeczywiście jeśli zazdrość ukazuje się pod postacią nienawiści, to przestaje ona być tym, czym jest, dopóki nie objawi się pod postacią czegoś innego? Widzi tu pan, o ile się nie mylę, drugi przypadek, gdzie filozof w źródle różnorodnych poruszeń odkrywa jedność, co do której mimik w tychże poruszeniach sam nie jest przekonany, której zatem również rysownik nie może przedstawić. Kiedy zastanawia się pan nad zazdrością o zazdrości, wyczuwa w jej wrazeniu to wstyd, to swego rodzaju gniewliwą przykrość, to znów smutek, nie odczytując w tych wszystkich przejawach jedności – podania takiej charakterystyki, która przybliży jedynie zazdrość i która np. łyzy, które młody Cezar wylewa przy historii Aleksandra, pozwala odróżnić od łez wszelkiej innej szlachetnej boleści. Gdy chce pan opisać zazdrość miłości, ma pan postać prawdziwego Proteusa, który nie ukazuje nigdy własnej postaci, ale w każdej chwili jakąś inną. Otello szaleje, płacze, szyderczo się uśmiecha, szpieguje z mętłym wzrokiem, lamentuje, wpada w omdlenie, uderza, morduje – wszystkie te sposoby wyrażania przynależą do zazdrości [Eifersucht], ale jak nieskończenie rozdzielone, jak są różnorodne! jak mało podobne do siebie w każdej chwili. Nic trwałego, nic pozostającego we wszystkich tych odmianach. Nic, w czym postrzegamy wprost tylko zazdrość i żadne inne uczucie. Cóż w grze mimicznej może więc aktor, artysta, który pewien projekt wyrazu namiętności zamierza przedstawić jako ideal? Nic. Nienawiść, żal, szyderstwo, wszystkie te proste lub zmieszane wyrazy uczuć [Ausdrücke], które powoli przejmują zazdrość [Eifersucht], może zdoła wyrazić, ale ekspresji samej zazdrości, właśnie ponieważ takiej odrębnej nie ma, nie może określić²⁵.

Mówiąc te słowa, po raz wtóry zaatakuję Le Bruna. Malarz Ludwika XIV zawodzi, starając się bez powodzenia dorównać dystynkcjom tworzonym przez filozofa. Zawodzi bardziej jeszcze, wierząc w istnienie ogólnych „alegorycznych” obrazów uczuć, skoro obrazów tych bywa wiele, a nie ma takiego, który by je wszystkie zastąpił i był wystarczający, dostatecznie trafny oraz bezwarunkowo prawdziwy.

Nauka płynąca z dzieła Engla

Engel stara się wykazać, że próby porządkowania znanych powszechnie uczuć mają różne szanse realizacji. Wskazuje trudność przekodowania między opisem teatralnym a językiem teorii uczuć. Nie jest tak, że wydolność podziałów „filozoficznych” uwarunkowanych pewnym teoretycznym pojmowaniem emocjonalności człowieka jest mniejsza niż tych, które wyznacza bogactwo samej tylko ekspresji i wyrazistości ciała, ale nie jest też tak, aby to właśnie filozofia dysponowała bardziej wnikliwym i precyzyjnym aparatem opisu. Świat uczuć

²⁵ Engel, s. 234–235.

ogarnianych przez filozofa jest inny niż świat uczyć aktora mimicznego. Nie zawsze aktor odnajduje różnicę tam, gdzie postrzega ją filozof, i nie zawsze filozof dostrzeże różnicę uczuć, która ma szansę zaznaczyć się dopiero w sytuacji dramatycznej i pewnego rodzaju mimicznej sekwencji.

Szczególnym przypadkiem takiej teatralnej opcji jest „definiowanie” uczuć jedynie na podstawie wyrazu twarzy czy specyficznego gestu. Ówcześni twórcy teatralni doświadczali takich sytuacji, w których szansę wyodrębnienia uczucia stwarza dopiero poznanie jego zewnętrznego, cielesnego wyrazu. Praktykowali ten sposób myślenia o uczuciowości, który stał się teoretycznie ważki dopiero w myśli współczesnej, a w kognitywizmie w szczególności²⁶.

W swojej XVIII-wiecznej teorii Engel podejmuje problemy, które musiały dotyczyć w jakimś stopniu sztuki aktorskiej Bogusławskiego. Autor polskiego podręcznika nie stawia ich wprost, nie manifestuje tak żywo, jak czyni jego niemiecki poprzednik, wielokrotnie jednak daje świadectwo przezwyższania sygnalizowanych na kartach *Ideen* trudności oraz świadectwo przemyśleń nad możliwościami teatralnego języka ciała. Uwagi Engla pozwalają uważniej przyjrzeć się powiązaniu w *Mimice* myśli filozoficznej, źródeł malarskich i wiedzy aktorskiej.

Już w pobieżnej lekturze dostrzec można kompozycyjne oddzielenie rozważań o uczuciach z systematyki scholastycznej i tych, które pozostają pod wpływem poglądów Le Bruna (inspirowanych teorią kartezjańską). Porządek scholastyczny nie wykracza poza rozważania wstępne, pierwotne ustalenia. W części zasadniczej podręcznika (rozdział I i II – o uczuciach w komedii i w tragedii) – jak już zaznaczyłem – dominuje wyraźnie porządek zaczerpnięty od Le Bruna. Z pozoru więc w systematycznym wykładzie podział scholastyczny zostaje przemilczany. Nie ma zastosowania, gdy Bogusławski omawia sposoby zachowania „mimicznego” i jego odmiany w pozycji stojącej, siedzącej, przy wchodzeniu i wychodzeniu ze sceny.

Ku całościowej systematyce uczuć

Wnikliwej uwagi wymaga jednak rozdział w części końcowej *O rodzeniu się, połączeniu, stopniowaniu i wygórowaniu namiętności człowieka*. Omówiona w nim problematyka mieszania, stopniowania i wygórowania uczuć zbliża ogólne, teoretyczne rozważania do zagadnień dotyczących działania aktorskiego

²⁶ „Uczucie to stan świadomości polegający na przeżyciu wartości połączony obowiązkowo z zaangażowaniem ciała” (Iwona Nowakowska-Kepna, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa 1995, s. 125). *Uczucie* – zdaniem A. Lowena (1991:72) – należy uważać za siłę jednoczącą umysł i ciało, łączącą świadomy umysł z czynnościami ciała, przy czym oba te czynniki osobno nie przesądzają o uczuciu (jw., s. 118). Wynika stąd, że stan ciała jest istotnym komponentem uczucia i nie może być pominięty w próbie jego determinacji czy adekwatnym uchwyceniu istoty. Ten rodzaj refleksji, choć ówczesnie niewyzyskany, był już wcześniej podjęty przez Kartezjusza.

i specyfiki scenicznej ekspresji. I tu – rzecz zaskakująca – Bogusławski powraca znów do systematyki scholastycznej, poniekąd ponawiając w sposób skrótowy wszystko, co dotychczas wyłożył adeptom sztuki aktorskiej. Ale – właśnie z uwagi na systematykę scholastyczną – w wyrażnie odmienny już sposób. Nawiązując do wątku zapoczątkowanego w rozdziale o uczuciach (*Mimika*, s. 67–68), podchodzi do całej sprawy z większą uwagą. Tam poprzestaje na wskazaniu wspólnego rdzenia wszelkich uczuć: systematykę scholastyczną i uporządkowanie bliższe podziałom Le Bruna wywodzi – jak pamiętamy – z uczuć rozkoszy i bóleści. Tutaj związki obu systematyk są już wyraźniejsze i układają się w organiczną całość. W następującej tuż po szczegółowych rozważaniach o ekspresji części teoretycznej czytamy: *Opisawszy, jakie przyjemne uczucia i jakie bolesne udręczenia sprawują w sercu człowieka różne namiętności, obaczmy teraz, jak one się jedne z drugich rodzą, jak połączają, natężają i wznoszą*²⁷.

Bogusławski nazwą „uczucia” i „udręczenia” określa wszelkie emocje opisane w podstawowych podziałach głównych części wykładu traktujących o „mimice” w komedii (uczucia) i tragedii (udręczenia). Ważniejsze jednak jest tu stwierdzenie, że są one sprawiane przez „różne namiętności”, a tą nazwą objął z kolei uczucia z systematyki scholastycznej. Wystarczy bowiem przejrzeć następujące zaraz potem wywody o „połączaniu namiętności”, a okazuje się, że nazwą tą objął jedynie owych 11 uczuć samodzielnych z systematyki scholastycznej. Użycie słowa „namiętność” ma też oparcie w stosowanym przez Bogusławskiego cytacie „czucia, czyli pasje albo namiętności” i świadczy o wyzyskaniu terminu za bliżej niezidentyfikowanym dziełem.

Sprawa nazewnictwa obu systematyk wydaje się w tym fragmencie *Mimiki* jasna: słowa „uczucia” i „udręczenia” wiąże z podziałem wywodzącym się głównie od Le Bruna, nazwę „namiętności” odnosi do podziału scholastycznego.

Gdy z kolei w części początkowej podręcznika (s. 70) wyliczał uczucia noszące znamiona systematyki kartezjańskiej, czynność tę poprzedził pytaniem, w którym też pojawia się nazwa ogarniająca całą tę systematykę. Pytanie to brzmi: *Jakie są udręczenia skutkiem namiętności?* – i w potocznym odbiorze jest ewidentną amfibologią. Rozumiejąc to zdanie zgodnie z ustaleniami Bogusławskiego ze s. 183, należałoby słowo „udręczenia” bez wahań odnieść do systematyki kartezjańskiej. Nic podobnego jednak nie można uczynić. Tym razem systematykę kartezjańską inicjuje nazwą „namiętności”, zaś słowo „udręczenie” rezerwuje dla bóleści (jako swoistego prauczucia). Na potwierdzenie przypomnijmy fragment cytowanego już tekstu ze s. 69: *Rozkosz i boleść są więc źródłem wszelkich namiętności, a ponieważ z pierwszej same przyjemne wypływają uczucia, mimika przeto onych bardziej do komedii należy. Druga zaś, będąc udręczeniem (!) duszy, smutne wystawia obrazy i samej tylko tragedii właściwą być może. Skutki przeto pierwszej, jako przyjemne i spokojnie na człowieka*

²⁷ *Mimika*, s. 183–186.

działające, nazwiemy uczuciami, drugie[j] cierpienia, jako gwałtownie człowiekiem miotające, nazwisko namiętności (!) damy.

Autor *Mimiki* projektuje tu nazewnictwo ogólne, z którego jednak później nie korzysta, pogłębiając jedynie istniejący w tym zakresie chaos. Porządek wykładu zaciemnia bowiem nie tylko – zdumiewające tu – zamienne stosowanie nazw, ale wręcz całkowita dowolność i niefrasobliwość ich użycia. Sprawa ma – jak się wydaje – ogólniejsze podłoże i świadczy o braku jasnych, teoretycznych ram podręcznika, jak i rzetelnego stosowania nazw ogólnych. Znakomity znawca sztuki aktorskiej zawodził i jako filozof, i jako teoretyk. Nazewnictwo tego typu pozostawił niedopracowane, a może po prostu nie przywiązywał do niego większej wagi – to uzasadnienie wydaje się zresztą najbardziej prawdopodobne²⁸.

Dla uniknięcia nieporozumień w dalszej części rozdziału będziemy posługiwać się terminem „namiętność” w stosunku do emocji z systematyki scholastycznej, zaś terminem „udręczenie” i ewentualnie „uczucie” (w związku z rozdziałem o komedii) – w kontekście stanów uczuciowych wzorowanych na „kartezjańskiej” systematyce Le Bruna. Poza tymi kontekstami używamy najczęściej

²⁸ Wiele wątpliwości wiąże się ze słowami: „być źródłem”, „sprawować”, „mieć w sobie”. Czytamy u Bogusławskiego: *jakie przyjemne uczucia i jakie bolesne udręczenia sprawują w sercu człowieka różne namiętności*; słowo „sprawują” ma znaczenie dzisiejszego „sprawiają”. Choć w kontekście *Mimiki* trudno przypisywać mu sens zwykłego logicznego przyczynowania czy udzielania racji, raczej chodzi tu o wzajemne warunkowanie stanów uczuciowych. Znaczenie: oznajmiać (zdawać sprawę) por. Stanisław Moszczyński: *Uzupełnienia i zmiany w: M. A. Trotz, Nowy dykcyjonarz, to jest Mownik polsko-niemiecko-francuski*, wyd. S. Moszczyński, Warszawa 1779 (przyt. za: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. III, 869). Niejasności pojęciowe znacznie utrudniają rozważanie wielorakich powiązań między uczuciami. O niefrasobliwości świadczy dowolne posługiwanie się cytatem: „czucia, czyli pasje albo namiętności” – zaraz potem Bogusławski mówi: „czucia, pasje i namiętności”. Odleglejsze świadectwa tej zbitki terminów są znane. W słowniku Narbutta z 1755 zbitka pojawia się przy nazwie afekt. Wcześniejsze świadectwa sięgają tradycji kartezjańskiej. U Spinozy zagadnienie jest omawiane w pismach wczesnych, samo rozróżnienie *perturbationes animi, affectus, passiones* dotyczy tych czynników, które stają na drodze poznania. Myśl zawarta w piśmie Spinozy, podjęta za Kartezjuszem (por. *Namiętności duszy*, część I, art. 27), tu w pewnej modyfikacji – namiętności (odpowiednio u Ignacego Myślickiego: *wzruszenia*) to *sposprzeżenia lub czucia albo wzruszenia duszy, które odnosimy do niej w szczególności, a które są spowodowane, podtrzymywane i wzmacniane przez pewien ruch tchnień życiowych* (za przekładem Ludwika Chmaja), odp. fragment w *Etyce Spinozy* (za przekładem Ignacego Myślickiego): *Te bowiem [wzruszenia (ściślej: namiętności)] są według jego określenia [tj. Kartezjusza] myślami albo czuciami, albo poruszeniami duszy, które szczególnie do niej należą i które – jak on powiada – wytwarzają się, zachowują i wzmacniają przez jakieś ruchy duchów* (s. 184) (w przyp. 1 na s. 184 czytamy: *Descartes w tract. de hom. I. 14 opisuje te „duchy ożywiające” jako najdrobniejsze cząsteczki krwi, które powstając z rozdrobnienia większych cząstek w najcieńszych naczyniach krwionośnych mózgu, zatracają właściwe własności krwi i stają się „najsztubtelniejszym tchnieniem, a raczej bardzo ruchliwym i czystym ogniem”). Ta teoria pochodzi od Arystotelesa, a rozwijali ją stoicy, Augustyn, Tomasz z Akwinu, Cusanus, Paracelsus, Hobbes.*

terminu „uczucie”, w jego znaczeniu „neutralnym”, o zakresie porównywalnym ze słowem „emocja”.

Namiętności a pozostałe stany uczuciowe

Większe znaczenie Bogusławski przywiązywał dopiero do omówień i zestawień uczuć poszczególnych. Nie natrafiamy tu już na dowolność. Namiętności – jak mówi – „sprawują” wszystkie pozostałe, które w wykładzie poddaje szczegółowemu omówieniu. Bogusławski jest świadomy ich rangi – są to przecież namiętności „samodzielne”, wszystkie inne, czyli „współdziałające” – jedynie z nich wynikają. Za rzekomym Arystotelesem przytacza nawet – jak pamiętamy – kilka z nich; mówi o zawiści, emulacji, wstydzie i bezczelności.

Jednak mówiąc o „współdziałających” w zasadniczej części swego wykładu – pójdzie tropem teoretyków malarstwa, tropem kategorii kartezyjskich. Wynika stąd, że świadomie podzielił uczucia na dwie grupy: podstawowe, czy też pierwotne – scholastyczne i pochodne „współdziałające” – kartezyjskie. Wspomniana już wypowiedź (na s. 183) jednoznacznie na to wskazuje, jednoznacznie zaświadcza, że w głównej części swojego wykładu, w nauczaniu „mimiki”, w podziale nadrzędnym operuje tylko nazwami uczuć pochodnych. Dochodzimy tu więc do nieoczekiwanego wniosku.

Aby to zaskakujące spostrzeżenie uznać za wiarygodne, należałoby stwierdzić rozłączność obu porządków. Świadcstwa, których Bogusławski w tej kwestii udziela, są stosunkowo czytelne, poszczególne nazwy uczuć zostały celowo dobrane. Już w samych nazwach autor stara się dać wyraz odrębności obu porządków, zanim potwierdzi to poprzez definicje i opisy²⁹.

Jakie to miało konsekwencje w korzystaniu z inspiracji Le Bruna? Przeglądając tekst Bogusławskiego, zauważamy, że oprócz uczuć i ich opisów, które zapewniły sobie miejsce w *Mimice*, są i takie, których Bogusławski wyraźnie unika. A są to te, które zamieścił wcześniej, zgodnie z wykorzystanym źródłem scholastycznym wśród namiętności samodzielnych; wyszczególnienie tam 11 uczuć obejmowało: żądzę (*desir*), nadzieję (*esperance*), nienawiść (*haine*) i gniew (*colere*). Wiadać ważniejsze było dla niego integralne potraktowanie namiętności z grupy 11 niż konsekwentne czerpanie z sugestii Le Bruna. Malarz Ludwika XIV jest bliski Kartezjuszowi. W jego wykazie znalazło się przede wszystkim sześć uczuć podstawowych z *Namiętności dúszy*: podziw, miłość, nienawiść, pożądanie, radość

²⁹ Wśród uczuć charakterystycznych dla komedii nie znajdujemy określenia rozkoszy, jest za to słowo „radość”, w odróżnieniu od „wesołości” czy „ukontentowania”, nie używa też określenia „miłość”, pojawia się natomiast nazwa „uniesienie gwałtownej miłości”, wśród udręczeń jedyne pokrewieństwo słowne dotyczy rozpacz, choć i tym razem użyje nazwy – „uniesienie gwałtownej rozpacz”. Tylko nieliczne udręczenia posiadają nazwy, które sugerują synonimiczne pokrewieństwo z nazwami namiętności, jednak ich intencja znaczeniowa jest w gruncie rzeczy inna. Tym samym słowem w obu systematykach opatrzył jedynie odrazę.

i smutek. Bogusławski uwzględnia zaś z dzieła malarza tylko podziw, w pewnej modyfikacji, jako „złożone” wśród opisów „mimiki” zamieścił jeszcze odmianę miłości i radości. Nazwy pozostałych prostych uczuć przypisuje już konsekwentnie tylko kategoriom scholastycznym³⁰.

Jak z kolei uzasadnić pominięcie namiętności (z grupy 11) w częściach dotyczących „mimiki”? Można bez większych obaw powiedzieć, że Bogusławski proponuje w podręczniku dwustopniowy podział uczuć, podobnie jak tradycyjnie czynili to filozofowie, którzy dążyli do prostej, przemyślanej, ale jednorodnej konstrukcji teoretycznej³¹. Należy jednak wątpić, że autor *Mimiki* naśladuje w tej mierze sposób postępowania, który na przykład odcisnął swoje piętno na metodzie Le Bruna (i został – jak wiadomo – skrytykowany przez Engla).

Bogusławski nie buduje dwustopniowej, ale zarazem jednorodnej systematyki. Podziału uczuć nie sprowadza do jednej płaszczyzny, jak czynili to wówczas filozofowie. Jego propozycja respektuje naturę teatru oraz wizję uczuć i człowieka uformowaną poprzez pryzmat tej sztuki. Najwyraźniej namiętności postrzega jako stany zbyt ogólne, aby mogły przejawiać się w swej elementarnej postaci w życiu i aby można z korzyścią wiązać je z uporządkowaniami „mimiki”.

Prawdopodobnie trudno było mu znaleźć typową reprezentację dla uczuć przenikających inne, mogących przybierać wielorakie odcienie, i dla uczuć, które traktował jako pierwotne wobec wszelkich innych, bardziej już określonych – emocjonalnie wyrazistych, mimicznie czytelnych. W tym tkwi być może racja, dla której właśnie w „udręczeniach” (opisy gry w tragedii) i „uczuciach” (z rozdziału o komedii) dostrzegał tę ekspresywność, wyrazistość „mimiczną”, której pozbawione są podstawowe, pierwotne i nieliczne namiętności, będące stanami raczej wewnętrznymi i motywującymi działania.

W części zasadniczej *Mimiki* sprawa namiętności pojawia się tylko wówczas, gdy stają się uczuciowym komponentem udręczeń, gdy pewien ogólny stan rozpacz, bojaźni, gniewu czy miłości osiąga wyrazistość wzruszenia czy krótkotrwałego afektu i przez chwilę dominuje w ekspresji (najczęściej potwierdzony w warstwie słownej) przedstawienia. Np. bojaźń przejawia się jako nieśmiałość, lękanie, przestrasz, w chwili wygórowania osiąga stan wściekłości; podobnie gniew, przejawiający się już w podziwieniu/obrzydzeniu, dalej mowa o nim

³⁰ Twórca *Mimiki* najwyraźniej nawiązuje do dzieła Le Bruna we fragmencie zatytułowanym: *O szczególnych odmianach głowy, jakie onej nadawać zwykły różne uczucia i namiętności* (zob. s. 114–118). Tam właśnie, ale tylko w związku z wąsko rozumianą mimiką twarzy, omawia wszelkie uczucia, także te z systematyki scholastycznej, nie czyniąc już wskazanych rozróżnień. Niewątpliwie chodzi tu o krótkotrwałe afekty, sporo łączy je z chwilowymi stanami mimicznymi. Nie przypisuje im w podręczniku samodzielnej roli. Fragment ten stanowi odrębną instrukcję, uzupełnienie głównego toku wykładu i spełnia jedynie rolę pomocniczą.

³¹ Tak jest w pismach Kartezjusza, Spinozy, Condillaca, spośród naszych autorów u Staszica, Kołłątaja, Voigta, Kochanowskiego, tak jest w traktatach o języku i wymowie (np. podział G. Piramowicza).

przy okazji zazdrości, ujawnia się też w innych silnych udręczeniach: w zemście, uniesieniu gwałtownej rozpaczy, a wreszcie we wściekłości; rozpacz: w nieukontentowaniu, niespokojności, zgryzocie, zazdrości, zemście, uniesieniu gwałtownej rozpaczy, obłąkaniu zmysłów i też we wściekłości.

Bardzo więc rzadko, okazjonalnie wspomina o samodzielnych namiętnościach w zasadniczej, „mimicznej” części wykładu. Jak zaznaczyliśmy, jedynie trzy spośród 11 uczuć są tam uwzględnione i włączone do charakterystyk udręczeń, inne nie będą nawet wspomniane w kluczowych rozważaniach o uczuciach – czyli tam, gdzie sprawa dotyka bezpośrednio zasad „mimiki”. Koncepcja dwustopniowego podziału uczuć ma oczywiście pewne braki. Trudno jednak wymagać od autora teoretycznej konsekwencji, skoro całą uwagę koncentrował na problematyce „mimiki” teatralnej, dla której owe rozważania o uczuciach miały tworzyć pewną intelektualną ośnowę.

Można zrozumieć przemilczenie w głównej części wykładu wielu spośród namiętności samodzielnych – o czym była mowa przed chwilą. Zaniechanie tej ogólnej problematyki w najważniejszych dla aktora rozważaniach o „mimice” jest sprawą oczywistą. Dlaczego jednak w rozdziale końcowym ponownie zajmuje się tematyką uczuć samodzielnych? Otóż Bogusławski – o czym świadczą podjęte tam rozważania – problematykę uczuć próbował ująć szerzej, poza zagadnieniem aktorskiej ekspresji uwzględniając też prawidłowości rządzące światem ludzkich emocji, widoczne w rozwoju scenicznych sytuacji, w konsekwencji wpływające też pośrednio na „mimikę”. W efekcie mamy tu zarys całościowej struktury kodu, zapis teoretycznego pomysłu, którego nie zaniechał, ale i nie rozwinął w sposób czytelny we wcześniejszej części szczegółowej³². W kolejnej części rozdziału zajmiemy się właśnie odtworzeniem owej struktury, w szczególności rekonstrukcją podanej przez autora „gramatyki” gry aktorskiej.

2. Uczucia w procesach następstwa i łączenia

W dotychczasowych analizach wątkiem dominującym były systematyki uczuć. Niełatwa rekonstrukcja „ustrukturywania” obszarów semantycznych ukazuje proces dostosowania czerpanych z zewnątrz filozoficznych i artystycznych danych do potrzeb sztuki aktorskiej. Udział wiedzy o człowieku i estetyki teatralnej tamtego czasu staje się bardziej jeszcze znaczący, gdy autor przechodzi od repertuaru i paradygmatyki uczuć do zasad ich łączenia i następstwa – czyli

³² Omawiany fragment, co łatwo zauważyć, obejmuje głównie namiętności, czyni z nich punkt wyjścia, choć uwzględnia także udręczenia, aż do ich skrajnych postaci „obłąkania zmysłów” i „wściekłości”. W porównaniu z tym rozdziałem o „mimice” w komedii i tragedii punkt wyjścia mają w udręczeniach, a problematyka namiętności samodzielnych pojawia się w nich dopiero wtórnie.

do „gramatyki” kodu kinetycznego. Porządek uczuć czy sposób ich stopniowania z uwagi na walory teatralnej ekspresji był przecież najczęstszym tematem ówczesnych wypowiedzi teoretycznych.

Chociaż zasady „gramatyki” gry aktorskiej i łączenia uczuć autor omawia w głównych częściach podręcznika, zagadnienie to zostało syntetycznie omówione w przywoływanym już rozdziale końcowym. Dla stworzenia całościowej charakterystyki uczuć rozważa – jak zostało już powiedziane – wszelkie stany, od samodzielnych namiętności aż po najbardziej złożone udręczenia. Wedle podanych przez niego reguł podlegają one czterem typom związków i przekształceń. Są to: 1) związki następstwa, czyli *rodzenia się jednych z drugich*, 2) łączenia – podwojonej ekspresji uczuć, 3) stopniowania i 4) *wygórowania, czyli przekroczenia miary*.

Związki pierwszego typu dotyczą właśnie namiętności, czyli uczuć samodzielnych. Autor uwzględnia wszystkie spośród jedenastu i traktuje jako ogólne, gatunkowo tylko rozróżniane stany uczuciowe, niewątpliwie różne od chwilowych wzruszeń czy afektów. Ich powiązania różnią się zasadniczo od sieci zależności obejmujących „mimicznie” oznaczone uczucia/udręczenia. Znamiennym przykładem niech będzie odraza, która w systematyce scholastycznej *jest* – jak mówi autor – *końcem miłości, a początkiem nienawiści, w obojgu zaś wzbudza uczucie bólesci*. Wśród przyczyn odrazy w tej systematyce wyróżnia bojaźń i gniew. Natomiast odraza jako „mimicznie” wyrażane udręczenie bywa przez autora charakteryzowana głównie w odniesieniu do wzgardy, gdyż uczucie to poprzedza słuszną wzgardę (pogarda niesłuszna ma źródło w miłości własnej, kłamstwie, potwarzy). Pod nazwą „odraza” mamy więc dwa odmiennie rozumiane zjawiska emocjonalne. W zaproponowanej przez Bogusławskiego przestrzeni powiązań samych tylko namiętności specyfika odrazy-udręczenia nie byłaby więc czytelna. Jest tam, podobnie jak inne uczucia, traktowana jako stan ogólny, otwarty na różne determinacje.

Zapewne pod wpływem wykorzystanego w podręczniku scholastycznego źródła uczucia samodzielne omawia Bogusławski w stosunku do przedmiotu (osoby), nie zaś – jak w uczuciach/udręczeniach – przez opis zjawisk podmiotowych i skomplikowany zespół mimiczno-emocjonalnej aktywności. Określanie namiętności na podstawie relacji przeżywającego podmiotu do wywołującego uczucie przedmiotu nawiązuje do sposobu definiowania, który znajdujemy w *Sumie teologicznej* św. Tomasza. Jest to tradycja formalnego, a nie, jak u Kartezjusza, treściowego pojmowania uczuć³³. *Gdy bowiem przedmiot jakowy*

³³ F. W. Bednarski pisze: *Podział św. Tomasza bierze pod uwagę nie tyle naturę przedmiotu uczuć ani ich treści, lecz raczej to, co w uczuciu jest istotnościowe, czyli formalne, a mianowicie sam stosunek przedmiotu uczucia do osobnika, który go doznaje. Nowsi psychologowie, poczynając od Kartezjusza, przy podziale uczuć biorą pod uwagę raczej treść ich. Np. Scheler dzieli uczucia na 1) zmysłowe, 2) witalne, 3) duchowe, 4) najgłębsze. Inni wyróżniają przyjemności i przykrości, wzruszenia i nastroje oraz namiętności (Suma teologiczna, t. 10, s. 282).*

okazuje nam się w postaci dobra, kochamy go; jeżeli ten przedmiot jest przytomny, mamy stąd rozkosz; jeżeli oddalony, czujemy żądzę zbliżenia się do niego; jeżeli do posiadania onego znajdujemy przeszkody łatwe do oddalenia, mamy nadzieję; jeżeli te przeszkody zdają nam się niepodobne do pokonania, naówczas wpadamy w rozpacz. Inne sześć namiętności wystawujące dla człowieka złe – są: nienawiść, odraza, boleść, bojaźń, odwaga, gniew. Jeżeli bowiem przedmiot jakowy poznajemy dla nas złym, nienawidzimy go; jeżeli jest oddalony, mamy tylko do niego odrazę; jeżeli przytomny, sprawuje nam boleść; jeżeli mocniejszy od nas, czujemy bojaźń; jeżeli go pokonać chcemy, wzbudzamy w sobie odwagę, jeżeli nareszcie nie możemy go oddalić od siebie, gniewem się unosimy³⁴.

Uwzględniając takie formalne, abstrakcyjne rozumienia uczuć, Bogusławski ustalił zespół związków, któremu trudno odmówić miana systemu. Nie trzeba odwoływać się do uzasadnień filozoficznych, aby dostrzec, że owych 11 uczuć wystarczy do opisu wszelkich podstawowych relacji emocjonalnych pomiędzy podmiotem i przedmiotem, choć nie wystarczy – rzecz jasna – dla stworzenia kanonu mimiki.

W jakim celu Bogusławski podejmuje zagadnienie łączenia tak usystematyzowanych namiętności samodzielnych? Choć celem kursu, jaki przeznaczył dla uczniów Szkoły Dramatycznej, było przede wszystkim uformowanie „mimicznych” sposobów wyrażania uczuć, daleki jest od pozostawienia tej trudnej problematyki poza zasięgiem rozważań. Pełna charakterystyka „mimicznego” kodu zakładała daleko bogatszą wiedzę o człowieku w dwóch co najmniej porządkach – w zakresie zależności uczuć od innych sfer osobowości człowieka i właśnie w zakresie wyczerpującej charakterystyki następstwa i rozwoju uczuć.

Sprawa pierwsza – bez wątpienia ważna – powróci w dalszej części rozdziału. Pozostańmy natomiast przy zagadnieniu następstwa uczuć (reguła 1). Łączenie ich dotyczy wzajemnych uwarunkowań, umotywowania jednych przez drugie, ważnego dla porządku akcji. Bogusławski dokładnie określa, jakie uczucia z jakimi mogą się łączyć i zarazem jakich połączeń nie należy rozważać (zob. schemat 2)³⁵. Wskazuje więc najogólniejsze prawidłowości psychiczne ważne w kształceniu aktorskiej ekspresji.

³⁴ Bogusławski, *Mimika*, s. 68.

³⁵ *Miłość jest matką prawie wszystkich innych namiętności. Szczęśliwa rodzi żądzę, nadzieję i odwagę; nieszczęśliwa wzbudza nienawiść, odrazę, boleść, rozpacz, bojaźń, odwagę i gniew. Nienawiść ma w sobie odrazę, boleść i gniew. Żądza sprawuje nadzieję i rozkosz. Odraza jest końcem miłości, a początkiem nienawiści, w obojgu zaś wzbudza czucie boleści. Nadzieja jest źródłem żądzy, rozkoszy i odwagi. Rozpacz wzbudza boleść, odwagę i gniew. Rozkosz czasem skutkiem, a czasem źródłem bywa miłości, rodzi także żądzę i odwagę. Boleść rodzi nienawiść, odrazę i gniew. Bojaźń nienawiści, odrazy i gniewu jest źródłem. Odwaga rodzi nadzieję. Gniew na koniec jest początkiem nienawiści, odrazy, boleści, a czasem nawet i odwagi* (*Mimika*, s. 184).

Miłość matką wszystkich namiętności

Miłość jest źródłem wszystkich pozostałych uczuć, odmiennie niż nienawiść, która nie wpływa na żadne inne, podlega natomiast wpływowi. Miłość i nienawiść stanowią bieguny relacji łączenia (reguła 1.).

	Miłość	Gniew	Nadzieja	Boleść	Bojaźń	Rozpacz	Żądza	Rozkosz	Odraza	Odwaga	Nienawiść
Miłość		↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
Gniew				↗					↗	↗	↗
Nadzieja							↗	↗		↗	
Boleść		↗							↗		↗
Bojaźń		↗							↗		↗
Rozpacz		↗		↗						↗	
Żądza			↗					↗			
Rozkosz							↗			↗	
Odraza											↗
Odwaga			↗								
Nienawiść											

↗ – relacja między uczuciami

SCHEMAT 2. Reguły następstwa i łączenia uczuć samodzielnych („scholastycznych”)

Związki Bogusławskiego z myślą epoki są jeszcze wyraźniejsze, gdy w rozważaniach o następstwie uczuć uprzywilejowaną rolę przypisuje miłości. *Miłość jest matką prawie wszystkich innych namiętności* – czytamy w *Mimice*. *Szczęśliwa rodzi żądzę, nadzieję i odwagę; nieszczęśliwa wzbudza nienawiść, odrazę, rozpacz, boleść, bojaźń, odwagę i gniew*. Jest uczuciem centralnym, pierwotnym źródłem wszelkich innych uczuć. Jej uprzywilejowaną rolę podkreślał jeszcze w 1771 r. Józef Epifani Minasowicz, wywodząc swoje stanowisko zapewne od św. Augustyna, wedle którego właśnie wszystkie uczucia pochodzą z miłości. Szczególną i pierwotną rolę miłości podkreślał też Grzegorz Piramowicz w *Wymowie i poezji dla szkół narodowych*. Czytamy tam: *Miłość i nienawiść, różnie usposobione, różnie dążące, wszystkich namiętności człowieka są treścią*. Koncepcja ta wykracza poza teorię samych namiętności, ukazuje człowieka w perspektywie genezy jego działań i decyzji. Uczucia pierwotne ukazuje w sposób bardzo zbliżony do koncepcji Bogusławskiego³⁶.

Tym bardziej bliski jest autor *Mimiki* rozważaniom Minasowicza – ówczesnego redaktora *Monitora*. Pisarz ów w artykule *O przyczynie namiętności ludzkich* niewiele odbiega od systematyki scholastycznej. Zamieszcza tam kolejno omówienia: miłości, nienawiści, nadziei, rozpacz, śmiałości (odwagi), bojaźni, gniewu, ukontentowania (radości), boleści, żądz i zazdrości. Różnica dotyczy tylko zazdrości (przyjętej zamiast odrazy), liczba 11 uczuć nie ulega więc zmianie.

Rola miłości jest jednak u Bogusławskiego nieco inna. Miłość jest stałą intencją wszelkich działań, źródłem innych namiętności. Minasowicz zaś szczególną rolę przypisywał miłości własnej, która stanowi u niego osnowę głównych 11 namiętności i pozostaje stałym podłożem i pierwotną jakością ich poszczególnych postaci³⁷. Dodajmy, że sprawa miłości własnej jako uczucia teatralnego powróci u Łopacińskiego, a później u Jasińskiego i Chęcińskiego.

³⁶ Grzegorz Piramowicz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 516. VII rozdział jego podręcznika wart jest uwzględnienia, gdyż w podobny sposób jak Bogusławski (formalnie) określa najważniejsze uczucia pierwotne: *Upodobanie, które w nas przytomne dobro, np. cnota sprawuje, miłością zowiem. Dobro jest nieprzytomne, ale je w oddaleniu poznajesz; wtedy czujesz w sobie żądzę, pragnienie. Tuszysz sobie, że dostąpisz dobra, którego pragniesz; czuciem twoim jest nadzieja. Wszystko gotów ponieść, wszystkie trudności zwyciężyć, żebyś otrzymał cel żądania i nadziei twojej; masz odwagę i męstwo. Przeciwnym sposobem, złe doznawane, np. w zdradzie cudzej, w zgryzocie sumienia własnego, w nieprzyjaźni hapelnia cię nienawiścią. Złe mogące się przytrafić – bojaźnią i trwogą. Złe uciemniająca bez sposobu ratunku i wyjścia z niego pogrąża cię w rozpacz. Przyczyna złego, które ponosisz, sposób, którym ci krzywdę wyrządzono, gniew w tobie zapala, cudze nieszczęście, w którym na siebie samego uwagę obracasz, jako podobnemu podpadać mogący wzbudza w sercu twoim politowanie* (s. 516–517).

³⁷ *Źródłem wszelkich namiętności w rozumieniu Minasowicza jest miłość własna. „Miłość własna szczególną jest namiętnością człowieka, ta to jest miłość, która jest źródłem żądz wszelkich duszy. [...] Miłość własna jest to Proteusz, która się przemienia we wszystkie chuci, co je pasjami zwiem, w nie się ona przebiera, w nich się ukrywa, aby nas prześladowała* (*O przyczynie namięt-*

Reguły opisane na użytek „mimiki”

Po zasadach *rodzenia się namiętności*, związanych z przebiegiem sytuacji scenicznych i motywacją działań postaci, Bogusławski przechodzi do reguł mających już bezpośredni związek ze sztuką aktorskiej ekspresji. Druga omawiana przez niego reguła o tyle dotyczy „mimiki” teatralnej, że wymaga od aktora jednoczesnego, ale osobnego wyrazu jakichś dwu namiętności (np. miłości i gniewu).

Dopiero jednak przy stopniowaniu i wygórowaniu (reguła 3. i 4.) kolejne namiętności wypełniają i przekraczają poprzednie, wzajemnie się wzmagają w toku stopniowo narastającego afektywnego podniecenia. Wzrost gwałtowności musi zachodzić zgodnie z czasem i tempem aktorskiej ekspresji. W tym przebiegu myślenie wedle „mimiki” spełnia się już wyraźniej. Na s. 185 znajdujemy przykład takiego procesu: *miłość [nieszczęśliwa] – nienawiść – odraza – pogarda – gniew – zemsta*. Do zjawiska stopniowania i przekroczenia miary przywiązywano wówczas duże znaczenie³⁸; w notach i uwagach, które Bogu-

ności ludzkich, Monitor 1771, s. 766). Roztrząśniemy tę prawdę z osobna w szczególnych duszy poruszeniach, które namiętnościami ludzkimi zowią, i pokażemy, że miłość własna jedyną jest namiętnością, która człowieka wzrusza i pobudza (zob. s. 767). W dalszych rozważaniach zarówno miłość własną, jak i pasję, w których się przejawia, podzieli na wiodące do dobrych oraz do złych skutków. Autor omawia nawet dobrą – słuszną nienawiść: Nienawiść w nauce obyczajnej jest wielkim sekretem co do cnót nabycia, ona z odrazą nam patrzeć każe na zabójstwo, wdrygać się na morderstwo, gdyż to się sprzeciwia laskawej skłonności natury (jw., s. 778). Bogusławski odróżnia raczej miłość szczęśliwą i nieszczęśliwą nie tyle z uwagi na wartość skutków, ale z racji wywoływania przez te rodzaje odmiennych namiętności i odmiennego stanu wewnętrznego i działań postaci. Ważną pozycję w systematyce Minasowicza pełni ukontentowanie, któremu przyznaje rangę równą doskonałości człowieka w lasce. Miłość własna, wywodząca się z grzechu pierwotnego, zmienia naturę tego pierwotnego ukontentowania. „Ziemskie” ukontentowanie „rodzi się wespół z miłością własną”, rozum go bynajmniej nie wywodzi i nie jest ono dziełem czasu ani sztuki lub doświadczenia robotą; przeto niemowlęta we dwóch miesiącach i dwóch dniach śmiać się już mogą, który to śmiech jest znakiem zewnętrznym ich ukontentowania (jw., s. 853). Ukontentowanie (rozumiane tu w istocie jako radość) jest wzruszeniem powszechnym i towarzyszy wielu uczuciom i stanom osobowości: Ta rozkosz jest duszą najznakomitszych i najheroicniejszych czynów człowieka, umiejętność bez ukontentowania nie miałaby powodzenia; męstwo nie miałoby wspaniałych tych pobudek, które je tak wysoce wywyższają; roztropność bez ukontentowania, które się znajduje w przyzwoitych jej postępkach, nie byłaby prawidłem życia rozumnych ludzi; sprawiedliwość nie byłaby doskonałą; moc i odwaga nie pozostawiłaby potomności tyle sławnych przykładów dzieł swoich; i wielkość umysłu nie była tylko czczym, próżnym, i znikomym nazwiskiem (jw., s. 854).

³⁸ Główna część wykładu wyraźnie potwierdza to spostrzeżenie, zaczyna się – jak wiadomo – od *podziwienia*, kończy na *wściekłości*. Zasada stopniowania, charakterystyczna dla akcji teatralnej, dla jej mimicznego przebiegu, nie odbiega wiele od porządku, który zauważamy już u Le Bruna. Uporządkowanie uczuć w podręczniku malarstwa i odpowiednio w głównej części wykładu „mimiki” zapowiada już ten typ stopniowania, który zostaje zrealizowany jako kluczowy – jak się wydaje – mimiczny mechanizm akcji teatralnej. Na liście udźręczeń zasada stopniowania rozumiana jest nawet

sławski zamieścił w wydaniu swoich dzieł, pojawiają się podobne przykłady stopniowania w związku z opisem poprawnej ekspresji. Zauważamy też, że dopiero tutaj obok przykładów namiętności samodzielnych pojawiają się nazwy udręczeń, jako stanów złożonych, a zatem bardziej określonych i dostosowanych do czasu mimicznej emisji.

U źródeł wszelkich emocji – rozkosz i boleść

Tutaj też nabiera wagi podział uczuć na przyjemne i nieprzyjemne. Mówiąc o afektach rozważanych w podręczniku łącznie z opisem „mimiki” (głównie przez sięganie do systematyki inspirowanej kartezyjanizmem), Bogusławski dokonuje podziału na uczucia wypływające z rozkoszy i uczucia mające swe źródło w boleści. Wspomnieliśmy już wcześniej, że w tak zarysowanym rozróżnieniu obok tradycji scholastycznej i kartezyjańskiej pojawiają się akcenty nowsze – oświeceniowe.

Najpełniejszym ujęciem powszechnie rozważanej opozycji boleści i radości są antropologiczne rozważania Ignacego Bykowskiego (możliwe że i Bogusławski znał ich treść). Bykowski jest autorem książeczki wydanej w Mińsku w 1790 r., obejmującej dwie rozprawy. Ważna tu problematyka pierwszej z nich została ujęta już w tytule: *Kwestia podana do rozwiązania, czyli dusza bywa bardziej wzruszona przez rozkosz, czyli też przez smutek?*

Wielu wówczas autorów u źródeł wszelkich uczuć stawiało te dwa podstawowe emocjonalne stany. Oparcia tej myśli szukać trzeba w tradycji sensualizmu (E. B. Condillac, C. A. Helvétius, u nas S. Staszic). Sama idea obu stanów (poniekąd prauczuć) polega na traktowaniu ich jako czynników przejawiających się we wszelkich innych uczuciach. Obydwa są rozważane jako pozytywne bądź negatywne podłoże emocji. Tak też traktuje je Bogusławski, mając na uwadze nie tyle sprawianie i następstwo (o tym mówi w kontekście innych rozważań), ale właśnie samo nacechowanie i ugruntowanie uczuć³⁹.

szerzej. Autor nie ogranicza jej bowiem do „namiętności okropnych w scenach tragicznych” – jak to mówi na s. 185, ale obejmuje nią ten typ udręczeń, począwszy od *podziwienia*, czy nawet *nieukontentowania*, którego *żadną jeszcze gwałtowną namiętnością nazywać się nie może*.

³⁹ Bykowski przenosi na grunt rozważań nad ludzką psychiką poglądy sensualistów wypracowane z intencją bądź to teoriopoznawczą, ściślej dla uzasadnienia przyjętej opcji filozoficznej, bądź w sensie rekonstrukcji pewnej „fjlogenezy”. Szuka biologicznej – wedle modelu obowiązującego ówczesną wiedzę – podstawy obu typów sił, emocji. Szuka źródeł napięcia (owego „poruszenia duszy”), o które chodzi w przedstawionej przez niego kwestii. S. Staszic właśnie wedle takiego rozumienia ujmuje początki emocjonalności człowieka. *Wszelkie jego czucie albo jest przykre, albo przyjemne, albo jest skutkiem zewnętrznych, albo wewnętrznych poruszeń. Czucie przyjemne czyni go spokojnym i wesołym. Czucie przykre czyni go niespokojnym i smutnym. Boleść i rozkosz są jedyną pobudką czynności każdego żyjącego jestestwa* (Staszic, *Ród ludzki*, t. 1, Warszawa 1959, s. 24). Sprawa pochodzenia wszelkich namiętności od rozkoszy i boleści może być jednoznacznie, dosłownie rozumiana dopiero w planie refleksji samych sensualistów, i to w wypowiedzi

Stopień napięcia uczuć ukierunkowanych przez rozkosz autor określa mianem *spokojnego działania*, boleść zaś wnosi do uwarunkowanych nią uczuć napięcie *gwałtownie człowiekiem miotające*. Odpowiada temu terminologiczne przeciwstawienie uczuć z kręgu rozkoszy uczuciom boleści. Pierwsze – jak wiemy – nazywa *uczuciami*, drugie *namiętnościami*. Namiętności w jego pojęciu bardziej więc wzruszają duszę – tę opinię Bykowskiego autor *Mimiki* wyraźnie więc potwierdza. Wszelako analogie myślowe z treścią rozprawy dotyczą spraw bardziej jeszcze zasadniczych.

Osobliwości stopniowania uczuć

Dla ukazania owych nawiązań przyjrzyjmy się wpieryw zjawiskom stopniowania obu kategorii uczuć. Reguły dotyczące „namiętności” i „uczuć” są – według Bogusławskiego – odmienne. Stopniowanie uczuć radosnych, chociaż niekwestionowane, nie znajdzie się w polu obowiązywania przytoczonych wcześniej reguł trzeciego i czwartego typu. Przypomnijmy słowa autora: *Połączenie zaś namiętności okropnych w scenach tragicznych jest to przejście z jednych do drugich uczuć, czyli stopniowanie onych* [podkr. moje – R. S.]⁴⁰. Tym bardziej reguła czwarta, dotycząca przebrania miary namiętności, stosuje się tylko do stanów uczuciowych ukształtowanych na podłożu boleści. Inna jest więc „gramatyka” uczuć przypisywanych komedii, inna – tragedii. Odmienność ekspresji w obu gatunkach autor ujmuje więc zgodnie z rozumieniem ludzkiej emocjonalności.

W pełni stopniują się tylko uczucia boleści, podłożem kolejnych stanów są emocje je poprzedzające, nieodzowne w procesie wzbierającego napięcia. Jedne motywują drugie, a efektem są stany złożone. *Zawiść rodzi emulację, zaś w wypadku niepowodzenia – wstyd i uczucie bezczelności (lub zemsty), prowadzące do zbrodni* – czytamy w *Mimice*⁴¹. O nasileniu uczuć decyduje natężenie uczuć je poprzedzających.

dziach traktujących o wyłanianiu się człowieka z jego pierwotności. *Istotnie pierwsze nasze idee to tylko przykrość lub przyjemność* (zob. E. B. Condillac, *Traktat o wrażeniach*, Warszawa 1958, s. 57). Dla sensualisty sprawa wrażeń pozostaje jednak nierozdzielnie związana ze zdziwieniem. *Zawsze bowiem w tym wszystkim, co potrzeba lub zdziwienie każą nam czynić, jesteśmy poruszeni przez przyjemność lub przez ból* (jw.). Ten wątek kartezjański (rozpoczynanie toku uczuciowego od zdziwienia) w powiązaniu z problematyką uczuć znamienne dla *Traktatu o wrażeniach* staje się szczególnie czytelny u Bogusławskiego – wyznacza kierunek jego refleksji nad porządkowaniem emocji.

⁴⁰ Bogusławski, *Mimika*, s. 186.

⁴¹ *Zawiść bowiem dręczy nas, kiedy dobro, któreśmy osiągnąć chcieli, wydarte nam zostało; żądamy przesadzić we wszystkim tych, którzy nam je wydarli, aby się go stać godniejszym[i] od nich. Wstyd nas ogarnia, jeżeli te usiłowania nasze nie odniosły skutku. Wpadamy wreszcie w bezczelność, jeżeli do pozyskania dobra tego obieramy drogę występku lub zbrodni* (*Mimika*, s. 69).

Przeciwnie jest w toku uczuć przyjemnych, gdzie czynnikiem następstwa okazuje się nie tyle wewnętrzne umotywowanie, ile łatwo czytelna zależność od sytuacji i sprzyjających okoliczności. Tak właśnie radość przechodzi w uniesienie gwałtownej miłości. *Kiedy do radości, jaką kochający z nadziei bawienia się z ulubioną osobą uczuł i okazał* – objaśnia rzecz Bogusławski – *dodane by było przez nią zapewnienie wzajemnego kochania, naówczas uczucie radości, pomnożone uczuciem miłości szczęśliwej, wzbudziłoby w kochającym uniesienie, które przez gwałtowne tylko poruszenia ciała okazać [by] się mogło*⁴².

Sprawa stopniowania dotyczy tu, jak widać, uczuć o podobnej jakości. W udręczeniach natomiast stopnie dotyczą stanów różnych (zróżnicowanych jakości na kolejnych etapach dojrzewania sytuacji uczuciowej). Odrębnie też omawia Bogusławski (reguła czwarta) przekroczenie miary, gdzie różne stany są nie tyle kolejnymi stopniami wzrastającej gwałtowności, ale łączą się one i spiętrzają na tym samym „wygórowanym” stopniu napięcia (tj. w pomieszaniu zmysłów i we wściekłości)⁴³ – zob. schemat 3.

Przesłanki takiego ujmowania uczuć podsuwa dalsza lektura pracy Bykowskiego. Sprawa stopniowania i *wygórowania* została tam też powiązana ze stanami bólesci: *w smutku wszystkie wyobrażenia do kupy zbieramy* – zauważa autor *Kwestii* – *w radości zaś one rozrzucamy*. Powszechne w epoce eksponowanie tej opozycji (nawet u Engla) miało swoje oparcie w poglądzie głoszonym najwyraźniej przez znawców teatru niemieckiego oświecenia o szczególnej randze „zmieszania” uczuć bolesnych w grze scenicznej.

Rozkosz i boleść wobec porządku ludzkiej natury

Bykowski drąży głębiej – w swojej refleksji nad ostateczną postacią uczuć dotyka sfery zjawisk ontologicznych. Uczucia radosne świadczą – w jego mniemaniu – o dobrym funkcjonowaniu ludzkiego ustroju, są przejawem prawdziwej ludzkiej natury, wyraża się w nich dobro moralne. Chociaż sprawa dotyczy wewnętrznego ustroju człowieka, jest też wyraźnie bliska ideom sentymentalizmu. Dobre uczucia odpowiadają prawdzie natury, właściwemu stosunkowi do innych osób. Boleść jest temu przeciwna, wiąże się z czynnikiem przeciwnym ludzkiemu ustrojowi i naturalnym dyspozycjom, zarówno duchowym, jak i cielesnym. Uznając wyjaśnienia płynące z przyjęcia dualizmu kartezjańskiego, uważa, że

⁴² *Mimika*, s. 91.

⁴³ Z perspektywy aktorskiej ekspresji stopniowanie w tragedii i komedii pojmowane jest podobnie. Zarówno dla estetyków teatru, jak i ówczesnych krytyków stopniowanie traktuje się jako sprawę ekspresji – pojawia się ono przede wszystkim w wymiarze semiotycznym. Bogusławski, mówiąc o ekspresji, wielokrotnie podejmuje sprawę jej wyważenia, dobrego rozłożenia akcentów i stosownego wzrostu natężenia środków „mimicznych”. Sam porządek ekspresji bez wątpienia kryje w sobie jednak wiele odniesień do ówczesnej wiedzy o człowieku. Zagadnienie to będzie przedmiotem dalszego omówienia.

skłonność serca jest też sama co natury. Toteż: *Namiętności gwałtowne, które w sobie czujemy, są zawsze te, które wzbudzają w nas poruszenia przeciwne naszej istności – czytamy w rozprawie – dlatego w nas natura onym się sprzeciwia i daje uczuć ich przykrość. (...) Dusza osadzona pośród materii koniecznie iść musi za jej poruszeniem i czuć wszystkie dotknięcia, a chociaż te dwie istoty w nas są różne, ich jednomyślność tym jest potrzebniejsza, że skłonności są wspólne. Skoro zło fizyczne wzbudza w nas boleść, dusza pod ten czas czuje to mocno, a gdy smutki gwałtowne nas dotykają, cała machina w przykrym pozostaje położeniu*⁴⁴.

Idźmy dalej tropem tych wyjaśnień: *Dusza, postrzegłszy obiekt, którego nienawidzi, czuje wstręt i udręczenie; ona pod ten czas wpada niby w szaleństwo i cała machina (całość cielesno-duchowa człowieka) jest w poruszeniu przez uderzenie uczuć przeciwnych, które wzbudzają w niej potrzebę konieczną zemsty i wstyd niejaki, gdy się ona dopełni – wywołują więc groźną reakcję uczuciową*⁴⁵, *podczas gdy uczucia przyjemne – jak czytamy dalej u Bykowskiego – są żywiołem duszy, ona je przyjmuje z chciwością i kosztuje z rozkoszą. (...) Dusza przyjemnym jakim obiektem poruszona zatrudnia się jedynie cieszeniem się rozkoszą z wyobrażeniem sobie ustawmem jego i już nie przyjmuje żadnego innego uczucia przeciwnego temu*⁴⁶ [podkr. moje – R. S.].

Związek między duszą i takim uczuciem traktuje Bykowski jako naturalny, czyli celowy i przewidziany⁴⁷. Te wyjaśnienia o obcych naturze ludzkiej namięt-

⁴⁴ Bykowski, *Kwestia...*

⁴⁵ *Obląkanie się, w które nas wprowadza gniew lub nienawiść, wstrząsa wszystkie sprężyny w człowieku, przez zbytek miotania, którego wtenczas doświadcza, przyczyny tych różnych uczuć w prawach niewzruszonych natury nie inaczej dają się widzieć, tylko przez większe lub mniejsze oparcie się duszy, (...) gwałtowność jej usiłowań zawsze jest stosowna do boleści, która ją trapi, ona dla zachowania swojej spokojności opiera się tyle, ile może uczuciom, które uznaje być przeciwne dla siebie, stąd to pochodzi niejaki rodzaj utarczki w człowieku, która pomnaża wzruszenia tem przykrzejsze, im one są czynniejsze i mocniejsze, stąd łatwo wnieść można, że uczucie rozkoszy, choćby wyrównywało smutkom i boleściom, mniej jednak nas dotyka. (...) Wystawmy sobie dwóch ludzi, których dotkliwość sposobu uczucia będzie równy, dajmy jednemu dziesięć stopniów uciechy, drugiemu tyleż smutku, pierwszy będzie czuł mniejsze wzruszenie, dlatego iż dotknięcie jego wspólne było z uczuciem; gdy drugi do owych smutnych poruszeń łączyć jeszcze będzie usilność uwolnienia się od nich* [podkr. moje – R. S.] (Tamże). Autor próbuje objaśnić fatalną rolę bolesnych namiętności – zasadniczo przeciwnych naturze, wrogich wobec wewnętrznego ustroju człowieka. Tradycja takiego myślenia sięga myśli stoickiej. O korzeniach tego poglądu mówi Feliks Thomas, cytując Cyncerona: *Voluptas est motus iucundis quo sensus hilaretur* oraz zdanie z J. B. Bossueta: *Przyjemność jest to laskotanie zmysłów, uczucie miłe, zgodne z naturą. Przykrość jest uczucie nieznośne, nieprzyjemne, przeciwne naturze.* Cytat z *Poznania Boga i siebie samego* za: *Kształcenie uczuć*, przeł. z franc. Edward Stojowski, Warszawa 1901.

⁴⁶ Bykowski, *Kwestia...*

⁴⁷ *Jest to rzeczą doświadczenia, że ciało, które nie ma w sobie sprężystości, polyka i przyjmuje poruszenia ciała drugiego, które w nie uderza; tak na przykład galka słoniowa, wpadając*

nościach w pełni odpowiadają opisanym przez Bogusławskiego konsekwencjom uczuć płynących z bóleści. Ich skrajna, „wygórowana” postać skutkuje właśnie zburzeniem naturalnego porządku człowieka w zakresie poznania i działania, prowadzi do różnych postaci obłąkania. Tym destrukcyjnym stanom autor *Mimiki* poświęcił stosunkowo wiele uwagi, głównie w związku z trudną problematyką ich ekspresji – omówienie tych spraw pozostawiamy do części III książki (traktującej m.in. o zjawisku scenicznego szaleństwa).

Dotychczasowe wyjaśnienia czynią dokonany przez autora *Mimiki* podział na komedię i tragedię bardziej zasadnym. Wyodrębnienie „mimiki” obu gatunków, jeśli nawet podjęte z pobudek doraźnych, nie jest zabiegiem powierzchownym, dotyczy odmiennych postaci kodu i ma ugruntowanie w znanych w piśmiennictwie przesłankach antropologicznych. Choć skala uczuć w obu gatunkach jest rozległa i zróżnicowana, kryterium wskazane w *Mimice* jest genologicznie uzasadnione. Komedia wyklucza jednoznacznie rozumiane „boleści”. Wszelkie ich postacie, nawiązujące poprzez zachowania bohaterów do sytuacji tragediowych, mają cechy uczuć drugorzędnych, powierzchownych, łagodzonych przez sytuacje lub jedynie „inscenizowanych” (jak cykle „spazmów” w znanej komedii wymierzonej w zwyczaj warszawskich salonów)⁴⁸. Oczywiście klasycystyczna konwencja tych gatunków eksponowała głównie cechy inne: status społeczny bohatera, sprawy kompozycji, a bardziej jeszcze oddziaływanie na widza i wpływ na jego emocje.

Radość przyczyną śmierci

Powoływanie się na zjawiska ludzkiej emocjonalności w odróżnieniu prawideł aktorskiego kodu w komedii i tragedii miało pewien mankament. Bogusławski, który zapewne bacznie śledził ówczesną teoretyczną refleksję nad naturą uczuć, dostrzegł rozważany ówczesnie problem śmierci z nadmiaru przeżyć wywołanych niepohamowaną radością. Sprawy tej nie mógł przemilczeć Bykowski, zainteresowany, jak wiadomo, stanami najwyższego emocjonalnego wzruszenia. Podkreślając dobro i „naturalność” przeżyć radości (myśl, jak mówiliśmy, pokrewna ideom sentymentalizmu), musiał zacytować argument na rzecz tezy

prosto w glinę, traci tam cały swój impet, który upadanie jej udzieliło; galka się nie zastanawia i trwa, glina ją przyjmuje i nie odrzuca: tak czyni dusza względem rozkoszy. Jeżeli znowu też sama galka upadnie na marmur, traci tylko część swojego impetu; jeżeli to ciało ma jakową sprężystość, galka owa pod ten czas zachowuje moc swoją w całości, jeżeli ciało jakie w większej się mocy znajduje niż galka, wzruszenie będzie trwało czas długi, a to może być podobieństwem, jak smutek dotyka duszę (Tamże).

⁴⁸ W *Spazmach modnych* Bogusławskiego pojawia się repertuar uczuć znamienych dla tragedii – np. jakiś gniew, rozpacz, a nawet wściekłość, oczywiście jako temat gier i domowych mistyfikacji. Pojawiają się one w postaci znaków (skrupulatnie opisanych w didaskaliach) oczywiście bez właściwych im „tragediowych” znaczeń w komunikowanej ze sceny rzeczywistości.

przeciwnej – dotyczący groźnych, a wręcz katastrofalnych skutków niepohamowanego wybuchu radości.

O takiej groźbie wspominał już J. E. Minasowicz w cytowanym wcześniej artykule, przestrzegając w duchu stoicyzmu przed nieroztropnym poddawaniem się wzruszeniom. Daje przykład Chilona i Zenona z Kition, którzy zmarli na skutek nadmiaru radości⁴⁹. Bykowski, choć nie mógł tej sprawy przemilczeć, dla zachowania słuszności końcowej tezy pragnie osłabić rangę tego typu przypadków. *Umrzeć z radości jest to fenomen rzadki* – oświadcza w celu odparcia argumentacji przeciwnej⁵⁰.

Również Bogusławski, pozostając w kręgu problemów omawianych przez wspomnianych autorów, opisując przejawy przyjemnych uczuć i bolesnych udręczeń, nie pomija wątpliwości, jakie budzi skrajna rozkosz. Przyjmując pogląd o „czułych” i łagodnych uczuciach radości, uwzględnia też opinię o groźnych skutkach nadmiernej radości – podaje w tym celu chybiony, bo nie znajdujący potwierdzenia przykład z pism Tytusa Liwiusza. Jego podręcznik odzwierciedla więc wahania i dyskusje nad uczuciami w ówczesnych wypowiedziach, dziedziczy też dostrzegane tam niekonsekwencje.

Wbrew więc ogólnym omówieniom uczuć radości jej „wygórowaną” postać opatrzy nie tylko ekspresją podobną do wyrazu skrajnej boleści (np. rozpaczy), lecz ponadto nazwie ją stanem *równie jak rozpacz unoszącym człowieka i równie go często do pomieszania zmysłów jego przywodzącym*⁵¹. Mówiąc o śmierci z nagłego przyływu radości, nie wyklucza też następstw opisanych nieco dalej jako utrata zmysłów. Katastrofalna konsekwencja wybuchu radości subtelnie uzasadniana przez Bykowskiego zostaje tu uznana za ważną okoliczność, dopełniającą aktorską wiedzę o uczuciach.

Ale autor *Kwestii...* wyznacza jeszcze jeden, charakterystyczny dla epoki, rys wiedzy o namiętnościach – co też niebawem potwierdza podręcznik dla Szkoły Dramatycznej. Większość poglądów o człowieku dotyczy tam stanów, których źródła docieka się w przyczynach zewnętrznych – motywujących wszelkie zachowania i zjawiska emocjonalne. Przy takim traktowaniu uczuć zasadniczego zna-

⁴⁹ *Atoli, jako mądrze mówi Epikur, ukontentowanie powinno być pomiarem określone, nie trzeba się nazbyt gwałtownym jego wzruszeniom poddawać, zapędy bowiem jego są niebezpieczne, gdyż to niepodobna, aby rzecz jaka, acz z przyrodzenia samego przednia, mogła być dobrą, jeżeli się za zbytciem uwodzi. Tak sławny Chilon, jeden z siedmiu mędrców greckich, którego zdania poświęcone były potomności, nie mógł się oprzeć wewnętrznym wzruszeniom radości, które tak były gwałtowne, że „gdy się ten mędrzec dowiedział, że syn jego w igrzyskach olimpijskich palmę zwycięstwa odniósł”, życia jego klawisze tak się rozstroiły, iż je utracił przez tę niespodzianą radość, która tak mocną pociechą zmysły jego zachwyciła, iż przyjść już więcej do sprawy nie mogły* (Minasowicz, s. 856). Przytacza również przykład o Zenonie (z Kition): *umarł natychmiast ze zbytniego śmiechu, którego filozofia jego utrzymać w nim nie mogła* (jw., s. 856).

⁵⁰ Zob. Bykowski, s. 87.

⁵¹ Bogusławski, *Mimika*, s. 87.

czenia nabiera ich związek z akcją sceniczną i odniesienie do działań innych postaci. Obok tego jednak w swojej koncepcji sporo uwagi poświęca też Bogusławski czynnikom podmiotowym – w rozważaniach o ekspresji uczuć uwzględnia wpływ procesów poznawczych oraz cech „charakterologicznych”.

3. Uczucia a inne sfery psychiki człowieka

Problematyka uczuć w *Mimice* została opracowana z potrzeby spojrzenia na całość psychiki i zachowań człowieka. Nie znajdziemy więc tu ograniczeń, zastrzeżeń, raczej właśnie wzbogacenie o inne aspekty osobowości, po to aby trafnie oddać skomplikowane podłoże emocjonalnej ekspresji człowieka, ujawnić całe jej bogactwo i koloryt. Ogarnięcie uwagą całości zjawisk psychicznych jedynie potwierdza istniejące w teorii gry przekonanie, że rola charakteru, temperamentu, typów konstytucji psychicznej, aspektów moralnych, historycznych czy społecznych jest w tej koncepcji mniej znacząca niż samych uczuć i przypisanej im uniwersalnej mimiki. Powszechność „mimiki” uczuć, jej komunikacyjna samowystarczalność jest przez autora szczególnie rygorystycznie zadeklarowana i wymaga oczywiście uwzględnienia w tym rozdziale, choćby przez czynione w *Mimice* porównania kodu kinetycznego i kodu słownego.

Nie można jednak przeoczyć faktu, że kod kinetyczny pełną „wydolność” osiąga dopiero dzięki obecnym w jego strukturze czynnikom „charakterologicznym”, różnicującym, precyzującym, gwarantującym rzetelne ujęcie „życiowej” prawdy. Chociaż idea kodyfikacji języka – w potocznym odczuciu – kłóci się z wnikliwym obrazowaniem życia, to w tworzeniu tego języka Bogusławski pozostaje „realistą” – właśnie przez uwzględnienie wielorakich czynników ludzkiej natury. Z tego też względu, mimo uproszczeń w zapisanej postaci kodu, pozostaje bliski teoretykom niemieckim, ich dążeniu do uwzględnienia indywidualnych aspektów aktorskiego wyrazu⁵².

⁵² „Empirycznie” rozumiane naśladowanie natury, uwzględniające wszelkie detale wyrazu i zachowań człowieka dotyczyło głównie wyrazu stanów emocjonalnych, jednak właśnie w powiązaniu z wszelkimi czynnikami osobowości. Jest to charakterystyczne na przykład dla „patognomiki” Lichtenberga. W przeciwieństwie do Lavatera uwarunkowania charakterologiczne oraz kształt mowy „mimicznej” uzależniał od wpływu różnych okoliczności życiowych. Tę mimowolną mowę „ciała” traktował Lichtenberg jako podstawę i warunek formowania sztuki aktorskiej. Omawiając jego stanowisko, E. Fischer-Lichte zauważa, że w *Listach z Anglii* (1775) poświęconych sztuce aktorskiej na londyńskiej scenie wiele uwagi poświęca sztuce Garricka. Podczas gdy Diderot podziwia u tego wybitnego aktora kinetyczną sprawność zdolną wywołać u widzów głębokie wzruszenie, Lichtenberg przede wszystkim zwraca uwagę na dar indywidualizowania wszystkiego, stosownie do wszelkich uwarunkowań osoby. Wyraża też dezaprobatę wobec sztucznego projektowania „mimiki”. Udoskonalania naturalnej mowy gestów dla sceny nie uważa za konieczne (zob. E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, t. 2, Tübingen 1983, s. 147–156).

Niejasności opozycji: rozum – uczucie

W prezentacji poszerzonego spektrum zjawisk psychicznych i czynników „charakterologicznych” wyjdźmy od znanych już ustaleń. Sztuka aktorska Bogusławskiego dotyczy w pierwszym rzędzie porządku uczuć, *czyniących* – jak mówi – *duszę cierpiącą*, podległą ich mocy. Namiętności w wyniku nasilenia wzruszenia mogą bowiem przeobrażać się w niepohamowane siły, rozum zaś w tym kontekście jest pojmowany jako władza działanie owych namiętności ograniczająca.

Wielość czynników antropologicznych, decydujących o postaci kodu, wymaga oczywiście wyjścia poza to uproszczone rozumienie – będące zapewne echem popularnej w epoce moralistyki. Nie wystarczy też oparte na tej opozycji odróżnienie skłonności (poddanych woli) i namiętności (głębokich, powszechnych i mimowolnych). Między skłonnościami (gniew, pogarda, bojaźń) a podobnie nazywanymi namiętnościami zachodzi wprawdzie różnica stopnia emocjonalnego napięcia, nie wyczerpuje to jednak złożonej problematyki zjawisk rozlokowanych między biegunem rozumu i uczucia.

Mówiąc o uczuciach, posługuje się autor kluczem jakościowym, właściwym dla bardziej rozbudowanej koncepcji człowieka, gdzie rozum jest już nie tylko pomniejszeniem siły namiętności czy odwrotnie. W jego rozważaniach pojawiają się na przykład uczucia „umysłu” i uczucia „serca”, które niezależnie od stopnia zachowują nadany im status jakościowy.

Uczucia kształtowane przez charakter

Do uczuć „umysłu” zalicza wesołość, do uczuć „serca” radość. *Radość różni się nieskończenie od wesołości* – podkreśla z mocą – *pierwsza bowiem ma swe źródło w sercu człowieka, druga wypływa z temperamentu, charakteru lub humoru jego. Pierwsza więcej wewnątrznie działa, druga okazuje się więcej powierzchownie* [podkr. moje – R. S.]⁵³. Uznaje więc charakter i temperament za pozbawione tej rangi, jaką mają głębokie, pierwotne namiętności⁵⁴. Usposobie-

⁵³ Bogusławski, *Mimika*, s. 86.

⁵⁴ Kwestia charakteru nie była jednak całkowicie wówczas zapoznana, choć traktowano ją jako drugorzędną. Zawiodły próby oznaczania tych rozległych sfer osobowości w ramach fizjognomiki – poprzez osobliwe znaki ciała. W przeciwieństwie do ekspresji uczuć, głównie afektów, czytelnej i budzącej zaufanie teorii paralelizmu, fizjognomika z trudem torowała sobie drogę do powszechnego uznania, później – w drugiej połowie wieku – też nie doczekała się wyraźnej akceptacji. Zastrzeżenia budził potoczny, popularny sposób pojmowania człowieka oraz trudność teoretycznego potwierdzenia tej koncepcji. Sprawy charakteru podejmowano głównie w związku z problematyką uczuć, widząc w nim czynnik determinacji stanów emocjonalnych. Tak czynił Bogusławski, podobnie rzecz traktuje pod koniec wieku A. Trapszo, włączając ówczesne psychologiczne rozważania o charakterach w zakres wiedzy o sztuce scenicznej. W teorii oświeceniowej głównym świadectwem ludzkiej natury były, jak wiadomo, pierwotne namiętności przeciwstawiane zarówno indywidualnym czynnikom charakteru, jak i czynnikom racjonalnym. O prawdzie

nie, jeśli determinuje działanie, wplata w nie pewną dozę „racjonalności”. Wesołość jest powierzchowna, m.in. dlatego, że nie nasila się bez ograniczeń. *Nie przechodzi sposobności człowieka* – mówi autor – *w poskromieniu onej, gdy zechce, radość zaś tak mocno porusza i zachwyca wszystkie zmysły jego, że bywały zdarzenia, które – wedle cytowanej wcześniej innej jego opinii – gwałtownej śmierci stawały się przyczyną*⁵⁵.

Odróżnienie uczuć pierwotnych, „głębokich” i uczuć uformowanych w sferze charakteru wzbogaca autor dalszymi podziałami, w których decydującą rolę odgrywa sama ich „charakterologiczna” odmienność.

Powiązane z umysłem wesołość i odraza podlegają jego wpływowi w różnym sensie: zarówno w działaniu, gdzie chodzi o *możliwość kierowania sobą*, jak i w sposobie wyrazu. O odradzie autor na przykład mówi: *Bardziej się w umyśle niżeli w sercu znajduje, mało przeto zewnętrznych wymaga okazji*⁵⁶. Wprawdzie objawy „mimiczne” obu uczuć są w jakimś sensie wypadkową rozumnego działania, to jednak w wesołości daje to wiele zewnętrznych poruszeń, natomiast w odradzie umysł właśnie hamuje „mimiczne” ekspresje rodzących się negatywnych wzruszeń.

Do uczuć działających pod wpływem czynników „charakterologicznych” prócz wesołości czy odrady zalicza zgryzotę, lęknięcie, nieśmiałość, bojaźń, ukontentowanie, satysfakcję, pogardę i in. Sprawę ukontentowania (zadowolenia) i satysfakcji ujmuje tym razem przez opozycję „serca” i „namiętności”. Bogusławski przeciwstawia bliskoznaczne nazwy: *ukontentowanie* i *satysfakcję*, a czyni to właśnie ze względu na charakter. *Człowiek odmienny [zmienny, niestały] lub bojaźliwy nie jest nigdy kontent, a chciwy albo ambitny nie ma nigdy zadość*⁵⁷. Charakter działający w ukontentowaniu przejawia się w akceptacji korzystnego stanu, natomiast zadowolenie cechujące ludzi nieustannie dążących do nowych wartości nazywa satysfakcją dla uniknięcia skojarzeń z błogim stanem ukontentowania. Stąd przekonanie, że *ukontentowanie jest więcej w sercu* – czytamy w *Mimice, satysfakcja więcej w namiętności, pierwsze czyni naszą duszę zupełnie spokojną, drugie bywa często źródłem dla niej niepokoju*⁵⁸.

A oto inne przykłady: *Łagodna radość, ponieważ więcej do duszy niż do umysłu należy, powolniejsze zatem poruszenia, a więcej tkliwości wyobraża*.

Zależność od charakteru dokładniej widać w uczuciach bojaźni. *Lęknięcie się jest skutkiem bojaźliwego serca*⁵⁹; *nieśmiałość równie jak lęknięcie wypływa z bojaźni* – stwierdza, omawiając kolejne „mimicznie” ważne udręczenie. *Jest to*

natury i podstawach ekspresji teatralnej rozstrzygały przede wszystkim pierwotne namiętności, a nie uformowany przez wzory kultury rozum.

⁵⁵ Tamże, s. 87.

⁵⁶ Tamże, s. 150.

⁵⁷ Tamże, s. 82.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 140.

nieufność w sobie samym, w swoich przymiotach, prawach albo [bojaźń] niesprawiedliwości tych, z którymi do czynienia mamy⁶⁰. Również niespokojność ma źródło w charakterze, wiąże się z ambicją lub chciwością.

Uczucia „umysłu”, chociaż wyrastające z wrodzonych predyspozycji, podlegają świadomej, „rozumnej” kontroli, zaś w swej ekspresji zasadam społecznej konwencji. Tym sprawom, zależnym od specyfiki wystawianych dramatów, Bogusławski nie poświęca wiele uwagi. W jego opisach przeważają – jak wiadomo – treści uniwersalne i „naturalne”.

Uczucia w procesach poznawczych

Pewną rolę w nauczaniu „mimiki” zajmują też emocje pojawiające się w toku przeżyć poznawczych. Proces rozpoznawania sytuacji, a ostatecznie pełnego jej zrozumienia pozostawał ważnym tematem nauczania sztuki aktorskiej, choć włączanym – jak powiedzieliśmy – w ogólną problematykę uczuć. Zagadnieniu temu autor poświęca uwagę, omawiając *podziwienie*, szacunek, przestraszenie. Interesują go stany emocjonalne (i ich „mimika”) poprzedzające świadome przeżycie sytuacji.

Wzorem teoretyków zachodnich najwięcej uwagi poświęca *podziwieniu*. Uczucie to, opisywane już w traktatach scholastycznych, kluczową rolę pełni dopiero w teorii Kartezjusza i u sensualistów. Traktowane jako reakcja na wszelkie nieoczekiwane zdarzenia, początkuje sceny lub sytuacje, pojawia się też w opisie mimiki innych uczuć, niekiedy pod nazwą *rozpoznawanie*. Ówczesna konwencja teatralna respektowała pogląd dawnej (sięgającej Arystotelesa) psychologii, że wszelkie emocjonalne poznanie składa się z dających się łatwo wyróżnić i uchwycić etapów. Nawet w opisanym przez Bogusławskiego przestraszeniu mamy etap oceny, wydania sądu, stosownego zachowania i „mimicznej” reakcji. Takiego porządku faz emocjonalnych, rozciągniętych w wymiarze teatralnego czasu, nie potwierdza ani obserwacja, ani współczesna nauka. Mimo to ów konwencjonalny schemat długo jeszcze po Bogusławskim obowiązywał na scenach teatralnych, głównie za sprawą, wymagających czasu, kwestii dramatycznych⁶¹.

⁶⁰ Tamże, s. 140, 143.

⁶¹ Wątpliwości w tym względzie sformułuje dopiero Emil Deryng, próbuje pogodzić zasady dramatu i sprawy prawdopodobieństwa przebiegu takich krańcowych sytuacji – zagadnienia te szerzej omawiamy w rozdziale 2. tej części książki. U Bogusławskiego statyczny wizerunek podziwu lub osłupienia wiąże się z irracjonalną fazą poprzedzającą rozpoznanie. Nieco bardziej racjonalne są dalsze etapy reagowania człowieka. *Przełknięcie gwałtowne (...), istotne albo zmyślone równie zawsze miota człowiekiem, dopóki uwaga nie oświeca rozumu i nie niszczy bojaźni* (*Mimika*, s. 145). Efektem zaś rozpoznania w uczuciach łagodnych jest na przykład szacunek: *Jeżeli uwaga przekonała nas, że przedmiot ten jest istotnie godzien podziwienia, szacujemy go* (jw., s. 77).

Procesy poznawcze związane z rozpoznaniem sytuacji wpływają również na przebieg gwałtownych namiętności. Zachowanie wobec mordu na bliskiej osobie wywołuje wprawdzie żal (*strata lubego przedmiotu*), gdy uświadomienie sięga głębiej (*osierocenie wieczne siebie i dzieci*), pojawia się utrata nadziei i rozpacz, wreszcie poddaje duszy chęć pomsty. Namiętności w toku takiego uświadamiania są wyraźnie wyodrębnione. Na przykład przed przystąpieniem do „mimiki” pomsty aktorka ma to zaznaczyć, *milcząc przez chwilę dla okazania, że w jej duszy nowa powstaje namiętność*. Stopniowanie wzburzonych namiętności uwalniających się spod władzy rozumu – wedle wyrażonego w podręczniku przekonania – musiało uwzględniać reguły procesów poznawczych, oczywiście w zgodzie z żywionymi ówczesznie psychologicznymi przekonaniem.

4. „Mimiczne” środki wyrazu wobec słowa

Ekspresja uczuć – gest czy sekwencja?

Bogusławskijak ujawniła dotychczasowa analiza, w rozważaniach o człowieku nie ogranicza się do uczuć – istotne ich zróżnicowanie uzależnia od trwałych cech osobowości czy procesów percepcyjnych. Jednak wszelkie aspekty kodu kinetycznego – ekspresję i przeżycie – ostatecznie sprowadza na płaszczyznę uczuć. W związku z wyrazem uczuć pojawia się, przesadnie podnoszona w opiniach o *Mimice*, sprawa sformalizowanej i „usztynionej” postaci aktorskiego „języka ciała”. Bogusławski – jak wiemy – świadomie i celowo posługuje się systematykami uczuć – stanowią one plan ogniskowania i organizacji kodu.

Jak natomiast jest z kodyfikacją samej ekspresji? Już wcześniejsze rozważania w tym rozdziale ujawniły drobiazgowo opisy kształtów i ruchów poszczególnych części ciała. Drobiazgowość staje się niewątpliwie czynnikiem obiektywizacji i sformalizowania. Wiadomo jednak, że kodyfikacja obejmuje przede wszystkim złożone uczucia/udręczenia, realizujące się w toku „mimiczno”-emocjonalnej aktywności.

Jest więc sprawą oczywistą, że odniesienie między uczuciem i jakimś chwilowym stanem ciała (gestem, wyrazem twarzy) nie może być w *Mimice* traktowane jako podstawa funkcjonowania aktorskiego kodu kinetycznego. To przecież złożone z licznych zjawisk „mimicznych” sekwencje zostały opatrzone nazwami uczuć/udręczeń i wedle nich prowadzony jest również wykład. Bogate, wieloaspektowe, mające własną „historię” uczucie wymaga równie bogatej ekspresji o zmiennej, dynamicznej fakturze.

Zasadniczy problem, który się w tym momencie jawi, dotyczy sposobu składowania owych całości. Z jakich jednostek autor buduje ową „znaczącą” całość? Otóż zasadniczą rolę odgrywają tu nie tyle przejawy wzruszeń, przeżyć – znaki myśli, ale (emocjonalnie nacechowane) znaki słów bohaterów dramatu.

Związki „gestu” ze słowem

Stosunkowo rzadko jednostkowe wyrazy, gesty realizują podstawową, ekspresywną funkcję. Zazwyczaj znaczeniem mimiki czy gestu nie jest samo uczucie, lecz te aspekty wypowiedzi scenicznych bohaterów, które współczesna lingwistyka zalicza do języka wartości czy języka uczuć. Kinezyka aktora (jak widać w opisach) ma ilustrować treści poetyckich frazeologizmów, metafor, treści postaw bądź stanów psychicznych innych osób, o których informuje grająca na scenie postać, unikając wyłącznego eksponowania własnych wzruszeń.

To nie tyle bezpośrednio wyrażanie złożonych uczuć czy udręczeń, ale ukazywanie ich na sposób językowy, wedle poetyckiej, ale też w pewnym już sensie „intelektualnej” wizji współtworzących sceniczną akcję uczuć, ocen bądź wartości. Można by rzec – „mimika” ilustruje mowę o uczuciach, „pokazuje” ich słowne ujęcie.

Jest rzeczą oczywistą, że zadanie ilustratywne nie zawsze daje się pogodzić z prawdą bezpośredniej ekspresji. Niekiedy owe „pantomimiczne” obowiązki kinezyki aktora wymagają zachowań odmiennych od „mimicznej” reprezentacji intymnego, autentycznego przeżycia. Wtedy prawda „wnętrza” stanowi zobowiązanie pierwszoplanowe. Tak jest np. w „mimice” uwielbienia, która mimo ekspresywnej i podniosłej mowy poetyckiej wymaga jedynie gestu milczącej unizoności. Zazwyczaj jednak „mimika”, wyrażając treść słów (czyli konotowanych w nich emocji), objawia zarówno samo przeżycie scenicznej postaci. W „mimicznej” sekwencji między obu funkcjami – wedle poczynionych wcześniej uwag – zachodzi wymiennosc, ale i kompromis⁶².

Kluczowa zasada – paralelizm „mimiki” i wypowiedzi

Ścisłe związki między „mimiką” i wypowiedzią wynikały niewątpliwie z kultuwowania słownego wymiaru gry. „Mimika” powinna wiernie towarzyszyć poezji – stąd jej nieustanna obecność w emisji słownej. Znamienne dla podręcznika skupienie uwagi na słowie, na jego ekspresywnym opracowaniu było niewątpliwie zgodne z duchem czasu. Sprawa prymatu słowa w teatrze przełomu XVIII i XIX wieku nie budzi wątpliwości, widać to w sposobie kształtowania

⁶² „Mimika” bywa niezależna wobec słowa, ale w tych sytuacjach, gdy jest „mimiką myśli”, gdy wyrasta wprost z przeżycia. Aktor „pokazujący” wszelkie przejawy treści słownych koordynował „mimikę” i słowo. Mimika była dla niego czynnością ilustracyjną i zachowaniem ostensywnym, zbliżonym do poprzedzającej wartość słowa pantomimy. Sprawa języka mimiki i gestu budziła wówczas znaczne zainteresowanie zarówno w związku z ideą uniwersalnego „języka czynnościowego”, jak i przez stworzenie pierwszego systemu migowego dla głuchoniemych. O popularności idei świadczy wystawienie w teatrze warszawskim dramatu poświęconego twórcy tego systemu – ojcu l’Eppe. W tym samym czasie – w 1817 roku – system został zaadaptowany na nasz grunt przez S. Falkowskiego.

wizji teatralnej ówczesnych dramatów. *Mamy tu do czynienia z przejawem jakiejś estetyki bardzo świadomie i konsekwentnie stosowanej* – uważa Zbigniew Raszewski. *Najwyraźniej chodzi o to, by najważniejszym środkiem wypowiedzi pozostało słowo, któremu gest jedynie by towarzyszył (nigdy poza tę rolę nie wykraczając!).* Ustalona przez historyka teatru zasada *Nic w geście, czego by nie było w słowach* (*Nihil in gestu nisi in verbis*, czyli NiG) polega na tym, że dla gestu i mimiki autorzy nie przewidują odrębnych, wykraczających poza przekaz słowny zadań semantycznych. Dyrektywa ta sprawia, że ranga tekstu pobocznego jest niepomernie mniejsza niż w innych, nieklasycznych gatunkach dramatu⁶³, tekst ów zostaje ograniczony, a zawarty w nim projekt gry (gestu, mimiki, ruchu) nie wykracza ponad to, co zawiera tekst główny.

Zasada NiG posiada oczywiście punkty stykowe z teorią sztuki aktorskiej. Nie można jednak mylić kwestii paralelizmu słowa i „mimiki” w dramacie i w teorii gry. W pierwszym wypadku chodzi głównie o słowną antycypację znaczących czy specyficznych działań postaci, czyli o pewne ewidentne zapisy gestu (w dialogach); w wypadku zaś teorii gry w ujęciu Bogusławskiego reguła owych związków jest znacznie bardziej przestrzegana. Wymaga nieustannej ekwiwalentnej zbieżności słowa i gestu.

Podstawą owej ekwiwalencji nie jest oczywiście tekst dramatu, skupiony, ze zrozumiałych względów, jedynie na najważniejszych gestach, ale natura ludzkiej ekspresji, gwarantująca harmonię między językiem słownym i „językiem ciała”. Zjawisko zależności „mimiki” od słowa, które przejawia się w ówczesnych poglądach na wyraz teatralny, miało więc wyraźnie odmienną postać i różne źródła uzasadnienia: w dramacie wynikało z estetycznych przekonań klasycyzmu, w samej zaś grze – głównie z głoszonych w tym okresie antropologicznych przekonań o naturze ludzkiej komunikacji.

Wprawdzie pokrewieństwo obu przypadków jest bezsporne – obydwie dotyczą sztuki teatru, nie usuwa to jednak zasadniczej wątpliwości: czy wobec tak wyraźnie zarysowanych odmiennych uzasadnień warto przywoływać ustaloną przez Raszewskiego zasadę w rozważaniach nad istotą aktorskiej „mimiki”? Aby na to odpowiedzieć, rozważmy kilka kwestii, co przy okazji pozwoli dokładniej przyjrzeć się głoszonej przez Bogusławskiego idei „języka ciała”.

Zacznijmy od spostrzeżenia, które sugeruje raczej negatywną odpowiedź na postawione pytanie. Konsekwentny, „ilustracyjny” sposób operowania „mimiką”, „nadmiar” gestu mimo zastrzeżonego paralelizmu i faktycznego uzależnienia od toku mowy w rzeczywistości godził w istotny cel samej zasady NiG, wymagającej przecież od klasycystycznego teatru ostrożnego, powściągliwego stosowania znaków „ciała”. Ograniczenie ich użycia (a również liczby) tłumaczył

⁶³ Zupełnie odmiennie przedstawia się sytuacja w gatunkach dopuszczonych do panteonu literatury oficjalnej w klasycyzmie postanisławowskim: w operze, dramacie czy melodramacie. Opery zawierały obszerne instrukcje inscenizacyjne, dotyczące w znacznej mierze znaków aktora.

Raszewski dążnością do wyeliminowania z gry swobodnych obrazów, obcych klasycystycznej racjonalności czy retorycznej wyrazistości. Tylko dramat, w którym mowa sprawuje ścisłą kontrolę nad obrazem (gestem i ruchem scenicznym), spełnia intelektualne cele sztuki klasycystycznej⁶⁴.

U Bogusławskiego w sposobie korzystania z „mimicznego”, obrazowego formowania ekspresji trudno mówić o jakiegokolwiek powściągliwości czy ograniczeniu. Do takiego wniosku skłania nie tylko tekst *Mimiki*. Przesądza o tym jego postawa na stanowisku dyrektora Teatru Narodowego – wiemy, że z upodobaniem wykraczał poza ściśle klasyczne gatunki – był zwolennikiem oper, melodramatów tudzież dram i lekkich komedii, form bez wątpienia mniej podatnych na postulaty klasyków.

Jednak wskazana tu akurat ilościowa opozycja nie wydaje się aż tak ważna, nie jest też ważne wykraczanie poza kanon klasyczny, czego świadectwem są pisane i przerabiane przez niego dramaty. Wiemy, że jako autor *Mimiki* okazuje się bardziej „klasykiem” niż w działalności literackiej czy reżyserskiej. Toteż zastosowanie zasady NiG do koncepcji kodu zapisanej w podręczniku ma szanse powodzenia i umożliwiła pozytywną odpowiedź na zgłoszoną wyżej wątpliwość o cel porównywania obu spraw.

Już wcześniejsze trudności świadczą, że nie wystarczy uznać pierwotność słowa, czy też uwarunkowanie „mimiki” przez słowo, aby sprawę zasady NiG w zastosowaniu do „poetyki” gry uznać za rozstrzygniętą. Przede wszystkim trzeba wykazać, że obrazy „mimiczne” respektują owe intelektualne, pojęciowe zobowiązania, jakie słowo, podniesione do rangi nadrzędnego kodu, na nie nakłada (ważna tu – jak widać – nie ilość, ale jakość tych obrazów).

Uwagi poczynione na wstępie obecnej trzeciej części rozdziału o traktowaniu „mimiki” jako ilustracji słowa potwierdzają jej „językową” i „retoryczną” specyfikę. Dlatego myśląc o koncepcji kodu w *Mimice*, można już z głębszym przekonaniem powiedzieć: *Nic w geście, czego by nie było w słowach*.

Przeglądając jednak najważniejsze uwagi Bogusławskiego dotyczące tej materii, zauważamy, że uzależnienie „mimiki” od porządku słownego wcale nie było równoznaczne ze zgodą na jej drugorzędność. Jej ranga rośnie właśnie

⁶⁴ Zbigniew Raszewski, *Zasada NiG*, [w:] tegoż, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990, s. 103–108. Dokładniejsza wersja tej zasady brzmi: *Niczego nie wyrażać przy pomocy gestu, który by nie był przedmiotem dialogu* (s. 106). Uzasadnienie tego badacz dostrzegał w priorytetach ustalonych przez retorów i we właściwej im argumentacji. *Podkreślał nieufność retorów do wszystkiego, co nie jest dowodem (w języku retorów „przekonywaniem”), czego publiczność nie może skontrolować przy pomocy operacji intelektualnej. (...) Obraz jest zawsze niezupełnie jasny w swej wymowie i nie podlega takiej kontroli intelektualnej jak słowo. Stąd nienawiść wszystkich estetyk klasycznych do rozbudowanej inscenizacji, dopuszczanej jedynie w operze, w balecie i w gatunkach pokrewnych, zaciekle zwalczanej w tragedii i w komedii. Stąd nacisk na kunsztowność słowa i kunsztowność deklamacji. Gest dopuszczalny nigdy jednak nie może być samodzielny. Jego rola kończy się na wspomaganii słowa.*

przez osiągnięcie wysoko przecięż zakreślonych walorów najważniejszego w klasycystycznym teatrze „medium”, jakim było słowo.

Nadrzędna rola „znaków ciała”

Ponieważ „mimika” dorównuje słowu, posiada równą mu wartość. Nie ma aspektów słowa, których „język ciała” nie byłoby w stanie ogarnąć. Stąd w odniesieniu do przyjętej w podręczniku koncepcji stosuje się również odwrotność przytoczonej wcześniej zasady: *Nic w słowie, czego by [już] nie było w gestach*. Podejmując funkcje słowa, winna „mimika” sprostać znaczeniowej wydolności dialogu, wedle przekonania, że składniki wypowiedzi należy przetwarzać na ekwiwalentny obraz – ważny czynnik pobudzenia wyobraźni, ale i przekazu informacji. Struktura „mimiki”, podlegając nieustannemu sprzężeniu ze słowem, zachowuje jego pojęciowy, uporządkowany charakter, a przez wizualne przetworzenie jest w stanie lepiej oddać poetyckie czy retoryczne treści niż samo słowo. Potwierdzenia tych spostrzeżeń nie musimy daleko szukać.

Mimika bez pomocy bowiem żadnej sama wzbudzić może w patrzących smutek, żal, rozpacz, podziwienie, wesołość, śmiech i wszelkie inne uczucia – oświadcza Bogusławski⁶⁵. W zakończeniu podręcznika wręcz apeluje, aby sztukę mimiczną do tak wysokiego doskonałości posunąć stopnia, że bez pomocy mowy widze doskonale poznawać i rozumieć będą mogli, jakie przed oczu ich wystawiać chcemy namiętności⁶⁶.

Postulaty autora sięgają nawet dalej, skoro uważa, że *mimika w sztuce scenicznej pierwsze miejsce trzymać powinna, nie tylko z wyżej wymienionej doskonałości swojej, ale nadto przez wzgląd, że wszelkie działania, czyli akcja teatralna, od niej się najpierw zaczynają, nikt bowiem nie mówi ani opowiada na teatrze, póki wprzód nie wejdzie na scenę albo już nie znajduje się na scenie⁶⁷.*

Postulat doskonałości „mimiki” i jej samodzielności znajduje więc oparcie w – podkreślanym przez Bogusławskiego – zjawisku czasowego i komunikacyjnego poprzedzania słowa przez „mimikę”.

Z uwagi zaś na ekwiwalencję między obu kodami akcentuje samodzielność i samowystarczalność pozawerbalnych środków komunikowania – mimiki, gestu i ruchu. Jako świadectwo „mimiki” doskonalej przywołuje popularny wówczas przykład pantomimy rzymskiej i postać słynnego Roscjusza.

Przekonanie o randze „mimiki”, uwidocznione w projekcie aktorskiego kodu, miało solidne oparcie w ówczesnych przemyśleniach nad naturą między-ludzkiej komunikacji. Etienne de Condillac w podręczniku dla księcia Parmy

⁶⁵ Bogusławski, *Mimika*, s. 57.

⁶⁶ Tamże, s. 211.

⁶⁷ Tamże, s. 60.

wyraźnie podkreśla samodzielność „mimiki” i podobnie jak znawcy wymowy i teatru przywołuje przykład rzymskiej pantomimy. A oto najważniejsze jego tezy: *Mimika góruje nad mową – gdyż wyraża każdą myśl naraz i bez następstwa. O nadawcy komunikatu mówi: Nie ma żadnego następstwa w jego myślach. Występują one równocześnie w jego czynności, tak jak wszystkie współwystępują w jego umyśle. Można by go zrozumieć w jednym mgnieniu oka, a jednocześnie aby go wytłumaczyć, trzeba by dłuższego rozważania. Stąd konkluzja, że idee równoczesne u mówiącego stają się kolejne u słuchającego.*

Potwierdza to wyrażoną wcześniej opinię samego Bogusławskiego o pierwszeństwie „mimiki” w komunikacji teatralnej⁶⁸.

Sekwencja – globalny znak „mimiki słownej”

Uczucia i udręczenia będące w podręczniku przedmiotem szczegółowych omówień mają „mimikę” złożoną, przypisaną fragmentom tekstu i sytuacjom scenicznym. Jest to – wedle poczynionych przed chwilą uwag – „mimika” ilustracyjna, która nie tyle wyraża stan emocjonalny odpowiednim gestem, co obrazuje sens opisujących go słów. W rezultacie zdarza się, że w sekwencji dotyczącej określonego uczucia czy udręczenia brak gestu, wyrazu twarzy, zachowań, które są dla tych uczuć znamienne i mogłyby je jednoznacznie i bezpośrednio manifestować. Tak jest w przypadku rozpacz, zemsty, zgryzot, wściekłości i in. Często w obrębie sekwencji udręczeń po prostu brak charakterystycznych gestów czy wyrazów twarzy, gdyż tekst dialogu takich gestów nie podsuwa. Na przykład w obrębie sekwencji typowej dla *uniesienia gwałtownej rozpacz* nie pojawia się gest dla rozpacz charakterystyczny, gdyż w warstwie słownej sekwencji zabrakło werbalnej reprezentacji tego

⁶⁸ Etienne de Condillac, *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme* w: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu* pod red. M. R. Mayenowej, oprac. Zofia Florczak, Lucylla Pszczołowska [i in.], t. 2, Warszawa 1958, s. 632. Condillac ujmuje postać „mimiki” naturalnej oraz tworzonej na podstawie znaków naturalnych „mimiki” sztucznej, zgodnej jednak z ludzkim doświadczeniem. W XVIII wieku miało to stanowić teoretyczne zaplecze dla formowanych wówczas zasad scenicznej ekspresji. W dawniejszym teatrze obowiązywała stosunkowo hermetyczna postać gestyki, opisywana w chironomicznych kodeksach (np. *Chironomia* J. Bulwera). Teatr tamtego czasu podpadał pod określoną przez Condillaca odmianę sztucznego języka czynnościowego, ale w znacznej mierze zbudowanego ze znaków dowolnych, konwencjonalnych, o których autor mówi, że są *wybrane bez uzasadnienia i na podstawie czyjegoś widzimisię* (s. 631). Dla sensualisty i nominalisty proces tworzenia znaków na podstawie znaków naturalnych wiąże się z koncepcją umysłu, który na podstawie otrzymywanych danych tworzy nowe idee. Teatr XVIII wieku operuje zatem znakami naturalnymi, tymi, których każdy uczy się, przyglądając się swojej naturze. Znając swoje zachowanie, można w sposób względny poznać znaki czynnościowe innych. Tę bliską teatrowi praktykę metodycznie opisuje moralista Michał Voigt (*Źródła spokojności duszy*, s. 45). Zalecał zwierciadło i zdanie innych jako sposoby poznawania samego siebie; czytamy tam: *punkta, które przedmiotem naszych badań szczególnie być powinny, są następujące: skłonności, pasje i żądze, (...) próżność, gniew, humor, miłość, bojaźń, pycha i nierozmysłność są najpospolitsze.*

uczucia. Wiadomo też, że gwałtowne udrczenia składają się z wielorakich emocji, często nie tylko pozbawione są własnego, typowego wyrazu, ale dla pełnej ekspresji wymagają różnorodnych gestów i zachowań.

W uniesieniu gwałtownej rozpacz człowiek – jak mówi autor – *czuje w sobie razem żal, przestrah i obłąkanie zmysłów*. W opisie ekspresji czterowersza, stanowiącego słowny odpowiednik „mimicznej” sekwencji, nie natrafiamy na wyrazisty gest rozpacz, w całej zaś emisji dominuje i kilkakrotnie pojawia się „mimika” gniewu. Gest charakterystyczny dla rozpacz znajdujemy natomiast w opisach innych sekwencji. We fragmencie charakterystyki zazdrości czytamy: *załamując nad głową ręce, wychodzę w okazie najgwałtowniejszej rozpacz, zaś fragment opisu sekwencji zemsty brzmi następująco: (o kobiecie) wznosząc do góry załamane ręce oraz głowę z zamkniętymi oczami na znak rozpacz, odejmującej jej moc patrzenia na inne widoki...*⁶⁹ Okazuje się, że sekwencja rozpacz wcale nie musi obejmować charakterystycznych dla tego uczucia typowych form wyrazu czy zarezerwowanych dla niego gestów, o ile nie wymaga ich równoległa emisja słowna.

1) Potwierdza to prawomocność wcześniejszego spostrzeżenia, że uczucia opisywane na poziomie sekwencji są sygnowane poprzez działania, w toku rozwijającego się emocjonalnego procesu i jego werbalnych przejawów. 2) Potwierdza też inną tezę, że podstawowe stany uczuciowe, specyficzne dla teatru, nie miały prostego odniesienia do gestu, mimiki czy ruchu, a niekiedy, jak w przypadku rozpacz, odniesienia tego w ogóle nie posiadały. 3) Przeciwwstawienie a zarazem strukturalne powiązanie dwóch pięt organizacji aktorskich środków ekspresji: a) gestów, mimiki, zachowań i b) rozbudowanych sekwencji odpowiada opozycji między obrazem i zdarzeniem, między ujęciem „malarskim” a dramatycznym, między wyrażeniem a pewnym fragmentem tekstu dramatu.

„Malarskie” i „teatralne” inspiracje teorii

Proponowane przez Bogusławskiego sekwencyjne pojmowanie „mimiki” nosi już wyraźne znamiona oświeceniowej koncepcji uczuć teatralnych. W ten sposób zarówno Lessing, jak i Engel przeciwstawiają się estetycznym tendencjom klasycyzmu, ukształtowanym w środowisku francuskich teoretyków malarstwa. Wpływ teorii malarstwa wyraźnie maleje, gdy w miejsce wzorcowych cech teatr ma ukazywać skomplikowaną naturę człowieka i liczne następujące po

⁶⁹ Bogusławski, *Mimika*, s. 162. Sposoby „mimicznego” wyrażania rzadziej realizują metaforyczny związek podobieństwa, prostego wyrażania uczuć wyrazem twarzy lub gestem, częściej uczucia są oznaczane drogą metonimicznych związków przyległości. Znaki jednych uczuć służą oznaczaniu innych. Zjawisko to można by określić stosowanym w semiotyce teatru terminem *mobilność znaków*. Dotyczy ono głównie przeniesienia funkcji oznaczania między subkodami teatru, ale jest też bardzo znamienne w planie każdego z nich. W całej teatralnej „mimice” uczucie procesy ich oznaczania przebiegają w gęstej sieci metonimicznych relacji i są uwarunkowane projektem zawartych w tekście dialogów.

sobie aspekty ekspresji. Odzwierciedlanie natury „empirycznej” wymagało odrzucenia „malarzkich” wzorców, przeciwstawienia się dominującej pozycji Ch. Le Bruna i jego kontynuatorów (m.in. C. Wateleta) – sprawy te częściowo były już omawiane⁷⁰.

Oczywiście w kreacji teatralnej na poziomie elementarnych znaków związku *Mimiki* z teorią malarstwa pozostają nadal bardziej wyraźne. W kształtowaniu gestu na owym prymarnym poziomie widać i zbieżności z cytowanym wcześniej dziełem Le Bruna, i ze znanym naówczas, sygnalizowanym już podręcznikiem sztuki malarskiej Antoniego Albertrandy’ego, opartym na przekładzie dzieła Claude’a Wateleta, pod polskim tytułem: *Wiersz o malarstwie. Pieśni V*. Warto zaznaczyć, że koncepcja Wateleta i Albertrandy’ego w znacznej mierze czerpie z dorobku Ch. Le Bruna.

Klasycyzm w dążeniu do ukazywania rzeczywistości w sposób ogólny, esencjalny dość łatwo akceptował tego typu „alegoryczność” i typowość ujęcia. Na przykład Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej* (1788), omawiając prawa sztuki dramatycznej, podaje stałe elementy kreacji teatralnej w wyrażaniu namiętności, w czym T. Sivert dostrzega właśnie nawiązanie do poglądów Ch. Le Bruna. Rola siedemnastowiecznego teoretyka malarstwa w inspirowaniu sztuki aktorskiej musiała być znacząca, skoro ów „statyczny” sposób opisu przenikał do ówczesnych poetyk. Zwracano wówczas uwagę na stałe elementy charakteru i na wyraźny rys ekspresji chwilowych, wzmożonych namiętności. Bogusławskichociaż eksponuje synchroniczną zgodność słowa i gestu, poezji i „mimiki”,

⁷⁰ Krytyczne uwagi J. J. Engla przytoczyłem wcześniej. Również Lessinga irytuje „alegoryczne” formowanie postaci w dramacie. W kontekście rozprawy *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* łatwiej zrozumieć sprzeciw wobec „alegoryzującego” ujmowania postaci dramatu i podobnie „alegorycznej” gry aktorskiej. Zamyśl dramatycznego opracowania „jednej cechy” charakteru, widoczny w komediach Moliera (zob. *Dramaturgia hamburska. Wybór*, oprac. Olga Dobijanka, nr 92 z 18 marca 1768, Kraków 1994, s. 134), a wyjątkowo zgodny z malarską „poetyką” Le Bruna spotyka się u Lessinga ze zrozumiałą krytyką. Widzi w niej zasadniczo błędną przesłankę dla teorii gry i błędne odzwierciedlanie natury. *A jednak portrety wykonane właśnie w ten godny potępienia sposób – zauważa autor – stanowią przedmiot podziwu zwykłych gapiów, którzy, jeśli zobaczą w jakiejś galerii np. obraz skąpca (gdyż trudno o pospolitszy przykład z tego gatunku) i stwierdzą, że zgodnie z powyższym każdy rys jest napięty, zniekształcony i przeladowany, na pewno nie omieszkają wyrazić swego uznania i podziwu. Według takiego pojęcia doskonałości książka Le Bruna o namiętnościach zawierałaby szereg najlepszych i najprawdziwszych portretów moralnych...* (jw., s. 136). Tak oczywiście nie jest, gdyż nawet ogólność postaci (tę co prawdopodobne), gwarantująca właściwe ukazywanie wielości ludzkich namiętności nie może posuwać się – zdaniem autora – do karykatury i „alegorii” – wymaga światła i cieni. *Owe światła i cienie są – jak mówi – pomieszaniem różnych namiętności, które łącznie z najważniejszą, czyli dominującą namiętnością stanowią charakter człowieka* (jw., s. 135). Zalecenia kierowane pod adresem komedii, mające, wedle niemieckiego teoretyka, zapewnić *odzwierciedlanie prawdziwego życia* wymagały od aktora sprawnego wyrazu różnych namiętności zachodzących na siebie w toku gry.

podstawy wyrazu scenicznych uczuć, ich wielorakich przejawów szuka w dynamice akcji scenicznej, w ekspresywnych procesach.

Z tego względu podobnie jak u oświeceniowych teoretyków niemieckich sposób myślenia charakterystyczny dla Le Bruna ulega w *Mimice* wyraźnemu ograniczeniu. Wpływ nadwornego malarza Ludwika XIV, wyraźny jeszcze w systematyzacjach uczuć, znacznie mniej zaważył na technice aktorskiej ekspresji. Zaznacza się w zobrazowaniu mniej gwałtownych uczuć, w nauce o ruchach głowy, wreszcie w opisie niektórych przejawów uczuciowych – przypisanych słowom, czyli w tym, co chwilowe, zjawiskowe, fragmentaryczne.

W sekwencjach mimicznych, w procesualnym wyrażaniu uczuć związki „mimiki” i słowa zostają zachowane, jednak kontekst, w jakim się pojawiają (sekwencja, sytuacja, zdarzenie), wpływa na odpowiednie opracowanie poszczególnych wyrazów czy gestów. Typowość, „malarskość” ujęć ulega indywidualizacji i zróżnicowaniu pod wpływem działań postaci. Na poziomie sekwencji, w toku dramatycznych zdarzeń „mimika” bardziej służy globalnym ideom utworu, kluczowym dla świata przedstawionego namiętnościom, częściowo uwalnia się od jedynie ilustracyjnych zadań względem słowa. Służą temu wskazane wcześniej reguły „składania” uczuć. Sprawiają one, że „mimika” (stopnie intensywności, dynamika ruchu, szybkość ekspresji, jej przejawy w „podwójnej grze” czy przejścia między kolejnymi stanami) staje się w pełni zrozumiała z punktu widzenia całości gry.

Jest to świadectwem powolnego przechodzenia teorii od ujęcia „malarskiego” do dramatycznego (jeszcze wcześniej, na przykład w teatrze jezuickim, znaki aktora były kształtowane na sposób alegoryczny). Podręcznik Bogusławskiego stwarza okazję do zaobserwowania przenikania się tych ujęć. Zmiany w następnych latach miały przynieść z kolei psychologiczne kreowanie uczuć (przeniesienie uwagi z wielkich, motywujących tok akcji namiętności na bogatą grę przeżyć postaci).

Zasady Bogusławskiego, a i proponowany przez niego styl gry (polemika w sprawie starego Klingsberga) z licznymi, wyrazistymi gestami, wręcz „malarzskimi” dla ilustrowania scenicznych opowieści nie były dobrze przyjmowane przez ówczesną krytykę warszawską⁷¹. Iksowie cenili wnikliwą w sposobie sce-

⁷¹ Klasycy postanisławowscy w równym stopniu krytykowali „włoską” manierę Bogusławskiego i napuszoną, pełną afektacji, nasyconą gestami deklamację aktorów wileńskich. W recenzji z wystawienia dramatu: *Pan Wilhelm A. Kotzebuego* czytamy: *W panu Każyńskim poznaliśmy szkołę litewską, wszyscy wileńscy aktorowie, których widzieliśmy teraz, jedną mieli kantilenę. Jest to jakaś tragiczna w wynurzeniu najprostszych uczuć, najdrobniejszych rzeczy uroczyść, zdają się myśleć, że każde osobnego jestu i osobnej wymaga mimiki i że żadnego nie ma periodu, którego by nie potrzeba płaczącym i śpiewnym tonem wymówić. Dała się uczuć ta waga i w panu Werowskim, najbardziej zaś okazuje się w panu Każyńskim. Kapitan przemieniał się czasem w Agamemnona, czasem na kaznodzieję, a rzadko kiedy był kapitanem [podkr. moje – R. S.] (Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego, nr 87 z 31 października 1815 r.*

nicznego odzwierciedlenia, z umiarem prowadzoną grę. Te walory spełniał następca Bogusławskiego w warszawskiej szkole dramatycznej – Bonawentura Kudlicz. W teorii rezygnowano stopniowo z drobiazgowych powiązań między słowem i ekspresją. W podręcznikach pisanych w następnym pokoleniu „mimika” jest wyraźniej już podporządkowana wyrażaniu myśli i wzruszeń, skoncentrowana na umiejętnym ekspozowaniu wnętrza postaci.

Cyt. za: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstęp Jacek Lipiński, Wrocław 1956, s. 97). Iks wskazuje uchybienia w prawdziwym oddaniu postaci scenicznej, poprzez nadmiar „mimicznego ilustrowania” i przesadnie wysokiego tonu, który zaciemnia naturalną indywidualność i prawdę postaci. Właściwy rozkład napięcia emocjonalnego, prawidłowe następstwo uczuć i ich mieszanie to postulat znany w ówczesnych poetykach dramatu, dotyczył bowiem sprawy najważniejszej – porządku akcji.

Obraz przemian: „klasycyzm” – „realizm”

Obecny rozdział obejmuje zapisy kodu „mimicznego” powstałe w okresie dzielącym najważniejsze opracowania z tego zakresu – *Mimikę* W. Bogusławskiego – na początku wieku i *Podręcznik sztuki dramatycznej* A. Trapszy – u jego końca. Taki stan źródeł daje pewną korzyść – pozwala dobrze opisać fazy graniczne zachodzących przemian: od podręcznika ukształtowanego jeszcze w klimacie klasycyzmu po czerpiące z dorobku nauk ujęcie sztuki aktorskiej w dobie realizmu. Pomędzy tymi oddalonymi od siebie koncepcjami natrafiamy na trzy teksty: H. Meciszewskiego, T. S. Jasińskiego i E. Derynga, które świadczą właśnie o przechodzeniu dawnych ujęć w nowe, ujawniają pewne znamiona ewolucji w przemyśleniach nad kodem „mimicznym”. Na pobieżnej prezentacji tych źródeł zaważyła ich zawartość, w znacznej mierze przypadkowa i niepełna.

Inną niedogodność wywołuje sama perspektywa historycznokulturowa. O obawach, które ze sobą niesie, wzmiankowaliśmy już w rozdziale wstępnym. Rozpiętość w czasie omawianych zjawisk sprawia, że trudno owej perspektywy nie uwzględnić, przynajmniej w postaci niezbędnego schematu i tła. Jednak treść przywołanych tu nazw „klasycyzm” i „realizm” jest zaledwie odległym echem kategorii ukształtowanych w planie refleksji periodyzacyjnej, jedynie dotyka bogatej i uważnie dyskutowanej problematyki epok czy stosowanych cezur. Teoria gry rozwijała się na uboczu przemian ideowo-artystycznych. Ewoluowała powoli, a w rezultacie jednoetapowo od oświecenia po pozytywizm. Ukształtowany pod wpływem klasycyzmu model jej uprawiania okazuje się na tyle trwały, że pewne jego pierwiastki (np. podział uczuć, metody ekspresji, reguły opisu, źródła inspiracji) przejawiają się jeszcze wiele lat później. Jednocześnie w ciągu bodaj całego okresu narastają powoli tendencje, które ostatecznie uwidocznione i świadomie sformułowane ogniskują się w inspirowanym wiedzą naukową realizmie końca wieku. Sytuacja jest więc taka, że „klasycyzm” i „realizm” to wyznaczniki zachodzącego powoli procesu, widoczne najlepiej na jego krańcach.

Tak wyznaczona skala ujęcia i sposób postrzegania całego zjawiska wydają się najwłaściwsze. Zmiany koncepcji kodu, szczególnie w sposobie opracowania form ekspresji, w długim okresie nie są ani znaczne, ani wyraźne. Niewątpliwie więcej sygnałów „historyczności” odkrywamy w kształtującym owe koncepcje wymiarze antropologicznym. Należy jednak zauważyć, że wy-

korzystana w nich wiedza o człowieku, choć współtworzy podłoże poznawcze prądów i epok ewoluuje również we właściwym sobie rytmie, nieco innym niż czynniki rządzące czasem literatury i sztuki scenicznej. Refleksja o człowieku, obejmująca zagadnienia społeczne, psychologiczne czy fizjologiczne, wyraźnie ożywiona w kulturze końca XVIII wieku, przybiera na sile dopiero w ostatniej ćwierci wieku XIX. Ta dynamika uwidacznia się właśnie w antropologicznym podłożu teorii gry aktorskiej.

Sumując poczynione uwagi, można powiedzieć, że w teorii gry aktorskiej, a w szczególności w koncepcji kodu zaznaczają się dwa „paradygmaty”: oświeceniowy (z tendencjami klasycystycznymi) i realistyczny. Dominacja tego drugiego następuje w teorii stosunkowo późno. Pewien przełom zarysowuje się dopiero u Emila Derynga (1874), o czym piszemy dokładniej w dalszym toku rozdziału. Nieco tylko wcześniejsze podręczniki T. S. Jasińskiego i J. Chęcińskiego (1865) noszą jeszcze znamię „klasycyzującego” zapóźnienia.

1. Hilary Meciszewski i „mimika indywidualizująca”

Hilary Meciszewski o „mimice” mówi syntetycznie. Poza ogólnikowymi podziałami nie znajdziemy u niego systematyzacji uczuć czy dążeń do wyznaczenia „mimicznej” składni. Mimo to pośród „analitycznie” uprawianych teorii przywołujemy wyjątkowo i jego nazwisko. Powód jest w zasadzie jeden – oryginalnie spojrzenie na „mimikę”, rozumianą jako czynnik interpretacji dramatu, ważny dla ukazania jego ostatecznego sensu. Inni omawiani w tej części autorzy w swojej refleksji poprzestają na aspektach psychologicznych i ekspresywnych, na tym, co jednoznacznie wiąże się z prawidłowym odzwierciedleniem człowieka. Relację: „mimika” – tekst dramatyczny traktują jako sprawę dalszą i teoretycznie mniej doniosłą.

„Mimiczne” odniesienie do myśli autora

Aby „mimika” służyła interpretacji i wyrażaniu kluczowych idei dzieła, musi przekroczyć poziom werbalnych „dosłowności”. Właściwy jej sposób odsłaniania poetyckiego sensu żadną miarą nie może się dokonywać poprzez „ilustrację” mowy poetyckiej. *Mimika nie tyle odpowiadać powinna słowom – poucza autor – jakie rola przepisuje, ile myśli autora, jaką dość często bądź w roli szczególnej, bądź też w ogóle sztuki ukrywa*⁷². Wynika stąd, że „mimika” odpowiadać ma nie tyle za słowo postaci, ile za treści ideowe i sens autorskiego przesłania.

⁷² Meciszewski, *Uwagi...*, s. 127.

Położenie roli, a często i myśl autora – czytamy dalej – wymagają, ażeby oczy mówiły więcej aniżeli ręce, żeby wyraz twarzy nadawał słowom zupełnie przeciwne znaczenie; żeby nareszcie pozycja osoby zadawała fałsz i wyrazom, i spojrzeniu, i fizjonomii twarzy, i gestom. Takie możliwości „mimiki” znano i wcześniej. Wystarczy przypomnieć estetyczne wskazania Iksów, upodobanie w „naturalnej” grze B. Kudlicza, od dawna też wymagano od aktorów rzetelnego zgłębiania zamysłu autora. Powtórzenie w *Uwagach* tych oczywistych, znanych od czasu oświecenia zaleceń zawierało jednak pewne *novum*.

Potrzeba interpretacji tekstu dramatu nie wynikała jedynie z imperatywu rzetelnego przygotowania roli, chodziło o cel zgoła ważniejszy. Aktorowi w grze „mimicznej”, uwikłanej w ekspresję słowną wystarczyć mogło ogarnięcie sensu wypowiedzi. Takie przygotowanie roli, gdy chodzi o pantomimę, okazuje się jednak niewystarczające. Gra pantomimiczna, obejmując całość ekspresji aktorskiej, niezwiązanej wprost z wypowiedzianym słowem, wymaga opracowania, które przekracza zakres *deklamacji dramatycznej* i zakłada dogłębną znajomość dzieła.

Pantomima w myśl tej koncepcji nie jest sztuką ilustratywną, umiejętnością działań ekwiwalentnych wobec dialogów⁷³ – jest pozawerbalnym sposobem wyrazu niezbędnym w warunkach, gdzie słowo z różnych powodów nie wystarcza. W myśl tej koncepcji pantomima w sztuce dramatycznej dotyczy wprawdzie wypełniania sytuacji „niemych” (stąd wyodrębnia ją z „mimiki”), jej głównym zadaniem jest jednak przekazywanie treści nieuchwytnych dla słowa – *zadaniem pantomimy jest oddać i na scenie wprowadzić myśl autora wszędzie, gdzie mu jej wyrazami „oddać nie jest wolno”*⁷⁴.

Z rezerwą odnosi się autor do pantomimy wzbogacającej grę aktorską o atrybuty ornamentyki gestów i malarskich przedstawień. *Wszystko to nie czyni zadość temu, czego my w dramaturgii od pantomimy wymagamy* – stwierdza jednoznacznie. *Linie i figury rękami opisywane mogą wprawdzie dodawać wdzięku, lecz wdzięk użyty w niewłaściwym miejscu staje się afektacją i grymasem; i wdzięk ten powtarzany ciągle i jednako studzi akcję, zamiast ją ogrzewać, obrzydza ją, za-*

⁷³ Była to koncepcja oczywiście odmienna od podziwianej przez dawniejszych teoretyków pantomimy rzymskiej, zdolnej wyrazić również wszelkie treści mowy. Taką jej postać cenił – jak wiemy – Bogusławski, traktując jako ideał wszelkiej „mimiki” scenicznej. I Meciszewski, mimo wskazanych odmienności, podzielał oświeceniową wiarę w uniwersalny charakter „mimiki”, w jej możliwości; podzielał przekonanie o wartości starożytnych kompendiów, w których, jak sądził, *spisane były celniejsze jej prawidła*. Nowożytne próby odtworzenia tych zasad (m.in. G. Austina), choć podejmowane z myślą o stworzeniu systemu zupełnego, uważał za niedoskonałe. Niezależnie od tego były one skazane na niepowodzenie z uwagi na potrzeby „realistycznego” teatru, który wymagał uwzględnienia tak wielu zjawisk, że *ich liczba – jak sądzi – idzie w nieskończoną*. Rzeczywiście ideał „mimiki” i pantomimy ceniony w oświeceniu, prowokujący wówczas refleksję teoretyczną (np. nad chironomią) nie sprawdzał się w zastosowaniu do gry w teatrze.

⁷⁴ Meciszewski, s. 141.

miast zdobyć⁷⁵. W zasadzie odrzuca więc poza nielicznymi sytuacjami zachowania pantomimiczne, które nie mają znaczeniowego uzasadnienia.

Pantomima w moralnych sytuacjach roli

Podsumujmy: pantomimę – zdaniem Meciszewskiego – należy stosować więc wówczas, gdy sytuacja nie dopuszcza słownego (zatem też „mimicznego”) przekazu – czyli w trakcie moralnie bądź emocjonalnie umotywowanego milczenia, przy braku możliwości wysłowienia i we wszelkich innych okolicznościach uzasadniających jej użycie w toku akcji scenicznej. Wymagało to – jak już wiemy – podkreślanej w *Uwagach* znajomości *myśli autora*, ogarnięcia sensu dramatu. Funkcja pantomimy nie wyczerpuje się jednak w wielorakim wspomaganiu akcji scenicznej. Dotyczy również, a może przede wszystkim tzw. *moralnych sytuacji roli*.

*Pomiędzy gestami pantomimicznymi – czytamy w Uwagach – jest pewien rodzaj takich, których artysta dramatyczny musi przed wszystkimi innymi używać koniecznie, jeśli znaczeniu moralnemu, mieszczącemu się w sytuacjach podobnych, chce nadać właściwe światło i życie*⁷⁶.

Mowa o znakach symbolizujących momenty dla sztuki decydujące: stany wewnętrzne osób, przekazywane prawdy, kluczowe wartości. Nie trzeba dodawać, że trafność tych znaków w większym jeszcze stopniu zależy od prawidłowej interpretacji dramatu. Meciszewski określa je nazwą *gesty indywidualizujące* lub *personifikujące*. Czyni to zapewne dla zaznaczenia, że prawdy ogólne zyskują dzięki nim widzialną, ukonkretnioną postać. A pantomima staje się niezbędnym składnikiem w całościowej emisji znaków aktora⁷⁷. To jej szczególne zadanie autor widzi następująco: *Znaczenie bowiem moralne, o jakim mówię, czyli nauka moralna, mieści się w ogólnym zdaniu, jakie słuchający z szczególnego położenia osób działających na scenie wywodzić może i powinien. Lecz zdanie to (sens moralny) dla tego samego, że jest ogólne, staje się poniekąd obcem prowadzonej rzeczy, jest to pewien rodzaj wniosku, którego zastosowanie do przedmiotu widzianego na scenie, nie dla każdego z słuchaczy jest łatwym i w większej części uchodzi uwagi mniej przenikliwego i nie tyle pojętego. Jeżeli więc znajduje się środek, za pomocą którego **symboliczność** takiego moralnego*

⁷⁵ Tamże, s. 136; mówiąc to krytykuje stanowisko Hogartha.

⁷⁶ Tamże, s. 137.

⁷⁷ Meciszewski w sposób niezwykle oryginalny podchodzi do sfery znaczeń należących do najwyższej warstwy powiadomień w przedstawieniu teatralnym, do prawd najogólniejszych. Zazwyczaj adresowana do widza koncepcja świata objawia się w kluczowych sytuacjach, w chwilach dla postaci scenicznych najważniejszych, często zaś „milczących” bądź przepelnionych ciszą. Czyniąc owe „nieme”, „znaczące” gesty przedmiotem teoretycznych uwag, autor podejmuje temat, który został doceniony dopiero współcześnie w refleksji nad dramatem poetyckim – gdzie paraboliczny, metaforyczny wymiar zachowań postaci rozstrzyga o sensie całości sztuki.

sensu osobiście na scenie można i z lotnego, jakim jest i być musi, przemienić w widzialny, jeżeli nareszcie środkiem tym jest nie co innego, tylko pewne znaczące gesta, artysta dramatyczny powinien ich używać zawsze, kiedy tego położenie roli nakazuje. Powyższe przekonanie autor stara się poprzeć przykładami z teatru francuskiego i polskiego – zresztą poświęca tej sprawie stosunkowo wiele miejsca. Opisuje szczegółowo wszelkie znaki kinetyczne stosowane przez pannę Georges w *Semiramidzie* Woltera. Rysuje się w nich cała sytuacja i ocena własnego położenia oraz wyraz dany wartościom osobowym, rozstrzygającym o przesłaniu sztuki – *mówi więc ruchem ręki, spojrzeniem i wyrazem twarzy* – kontynuuje swoje objaśnienia Meciszewski – *i niemym tym językiem, oprócz tego że personifikuje sens moralny położenia swego na scenie, przemawia nadto do serc wszystkich daleko silniej, aniżeli przemówić mogła [matka w dramacie] najwyszukańszymi nawet wyrazy*⁷⁸. Podobne przykłady przytacza z dokonań teatru rodzimego (w grze Rychtera i Jankowskiego). Za każdym razem podkreśla nie tylko konieczność pantomimicznego dopełnienia sceny, ale i przewagę „znaków ciała” nad kodem słownym w sile oddziaływania i sugestywności. Aktor tym sposobem mówi do widzów daleko wyraźniej jak inni ustami. Autor *Uwag* jest przekonany, że właściwe opracowanie roli (oraz całego dramatu) dotyczy głównie „języka ciała”; *mimika* – jak twierdzi – *jest nawet może ważniejsza niż sama deklamacja*⁷⁹.

„Mimika” – na co zwracali uwagę już teoretycy oświecenia – wyraża różne istotne treści w sposób jednoczesny, ale i obrazowy, bardziej sugestywny i pełniejszy, niż zdolna jest to uczynić mowa. Charakteryzuje się jednością stanu duchowego, którego nie sposób dogłębnie opisać, a widz nie zawsze zdolny jest o nim trafnie wnioskować z wypowiedzi postaci. Te właśnie sprawy Meciszewski podkreślał najmocniej, czyniąc jednym z głównych tematów swych teoretycznych rozważań.

2. Jan Tomasz Seweryn Jasiński i Jan Chęciński o środkach aktorskiej ekspresji

Podręczniki Jasińskiego i Chęcińskiego obejmują liczne tematy z zakresu sztuki aktorskiej: obok omówionych już zagadnień aktorstwa i estetyki gry pojawia się tam problematyka uczuć, opisu znaków, ich doboru i układu. Umożliwia to rekonstrukcję kinetycznego kodu, choć Jasiński zastrzega, bardziej niż jego poprzednicy, że bierze pod uwagę uczucia tylko najważniejsze. Podobnie jak w części poprzedniej ograniczymy się do omówienia *Teorii sztuki dramatycznej* J. T. S. Jasińskiego.

⁷⁸ Meciszewski, s. 137–138.

⁷⁹ Tamże, s. 127.

Już w samej definicji uczuć autor zawarł kryterium, które powtarza się najczęściej w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych wypowiedziach. *Uczuciem nazywa się wrażenie, jakie powstaje w nas na widok przedmiotów otaczających lub z doświadczenia milej albo przykłej rzeczy, po którym następuje przyjemność lub cierpienie.* Bogusławski mówił podobnie: *Wszystkie uczucia człowieka są skutkiem rozkoszy lub bólu.* Rozróżnienie to zastosowane w *Mimice* miało – jak wiemy – istotne konsekwencje dla dalszego podziału uczuć. I przyjemne, i bolesne uczucia w ogóle się stopniają, zarazem jednak autor uważał, że uczucia przyjemne (mimo wysokiego napięcia) w stosunku do bolesnych napiętości są znacznie łagodniejsze (przypomnijmy wyjaśnienia I. Bykowskiego).

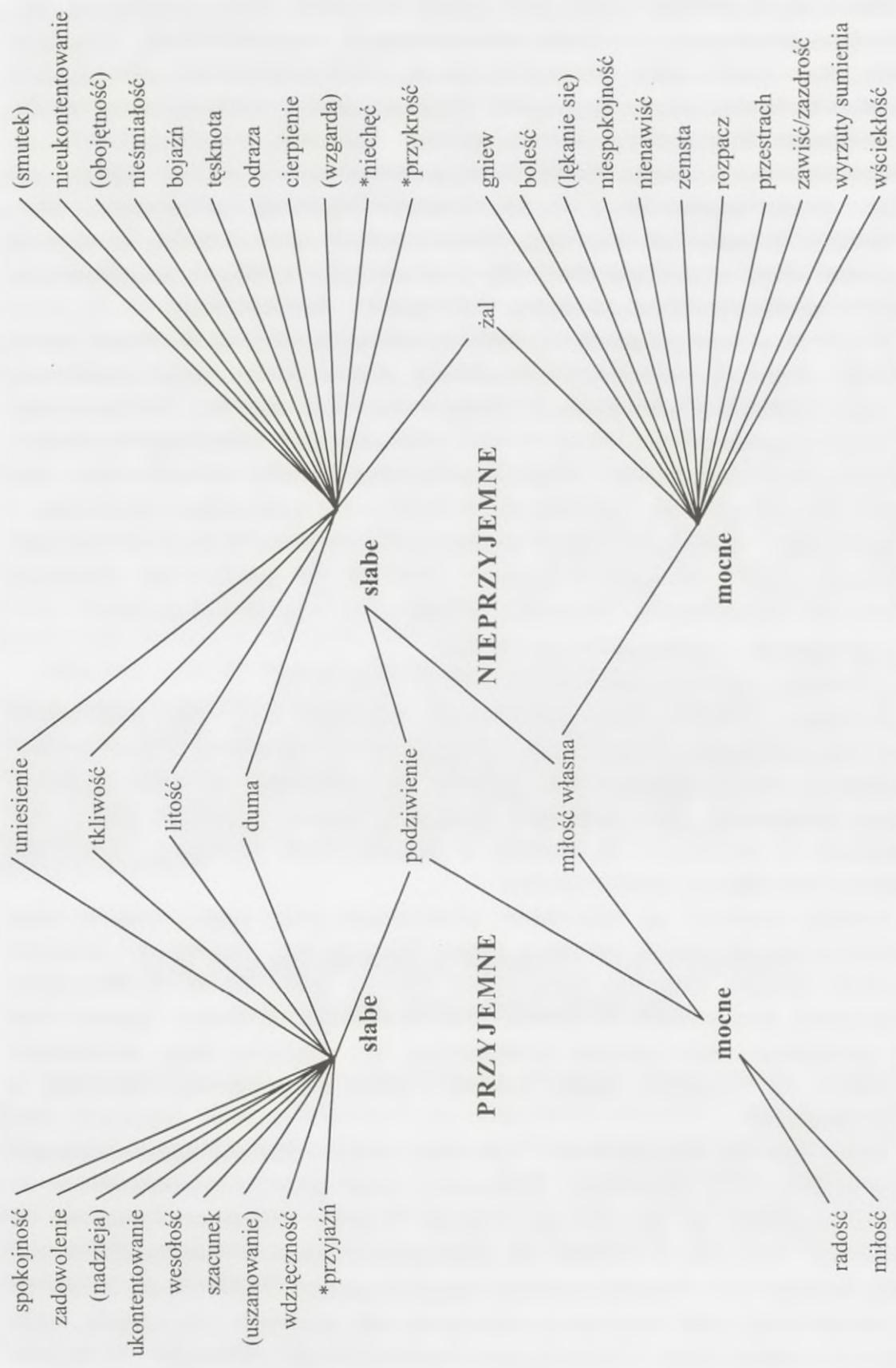
Z tych dwu dopełniających się wątków teoretycznych (o proveniencji kartezjańskiej i stoickiej) znajdujemy u Jasińskiego jedynie ogólnie pojęte stopniowanie, ważne głównie w odniesieniu do środków aktorskiej ekspresji. Próżno tu szukać reguł przejścia jednych uczuć w inne, mechanizmu zrozumiałego na tle psychicznych motywacji działań i eskalacji wzruszenia. Jasiński wyróżnia tylko dwa stopnie: uczucia spokojne i gwałtowne. To teoretyczne uproszczenie (przydatne – jak się wydaje – w edukacji) będzie mechanicznie powielane w późniejszych podręcznikach, pojawia się nawet u Trapszy! (choć jest tam jedynym tak wyraźnym reliktem dawniejszej teorii). Ostateczny podział uczuć wygląda następująco:

- przyjemne – spokojne lub gwałtowne
- bolesne – spokojne lub gwałtowne (zob. schemat 4).

Z punktu widzenia uczuć rozważanych względem akcji takie rozwiązanie jest prostą banalizacją dawniejszych, oświeceniowych koncepcji. Przypomnijmy zagadnienia współdziałania uczuć, łączenia czy wzrastania ku coraz wyższym stanom wzburzenia. Taki wnikliwie rozważany proces narastania emocji był zrozumiały w odniesieniu do tragedii, w eksponowaniu wyrazistej, świadomie konstruowanej faktury przeżyć postaci.

Jasiński posłużył się schematem stosowanym przez poprzedników, choć przeznaczył go dla innych już nieco zadań. Domeną jego „łagodnego” klasycyzmu było uważne, wnikliwe opracowanie wyrazu. Kładł nacisk na precyzyjne ujęcie uczuć, dostosowane do potrzeb zróżnicowanego repertuaru. Sprawa wielkich napiętości jako motorów dramatycznej czy tragicznej akcji, ukazywania ich genezy czy kolejnych etapów zmagania z losem na pewno nie odgrywała tu roli decydującej.

Odwrotnie niż Bogusławski – niewiele uwagi poświęca autor napiętościom skrajnym czy szaleństwu. Wprawdzie nadal głosi, że *napiętość jest to uczucie posunięte do najwyższego stopnia.* Rzadko jednak odwołuje się do tego słowa. Jeśli już, to właśnie dla pokazania ekspresywnych aspektów zjawiska, których sens rozumiał moralnie i psychologicznie. *Trzeba się starać zawsze być panem uczuć, nade wszystko gwałtownych, aby za daleko nie uniosły. Lubo uczucia te z natury swojej wychodzą poza granice rozwagi, ponieważ – o ile tylko*



SCHEMAT 4. Podział uczuć w Teorii sztuki dramatycznej J. T. S. Jasńskiego

można – kierować nimi należy. Zwraca uwagę na moment przełamania rozumnej kontroli, czyli sam wybuch uczucia. *Kiedy uczucie długo powstrzymywane okolicznościami, rozważą lub własną siłą i wolą przełamie tamujące je zapory, staje się wybuchem, który jako stan niezwykły wyraża się silniej i gwałtowniej, niżby się wyrażało to samo uczucie niepowściągnięte* – zauważa autor, lecz podkreślając rolę harmonii sił psychicznych, jednocześnie dodaje: *Wybuch trwa krótko i przechodzi do zwyczajnego biegu uczucia*. Akcent kładzie na „wewnętrzną”, psychiczną stronę ludzkiej emocjonalności. Dawny teatr klasycystyczny doskonalił zaś grę w zakresie stanów skrajnych, uczuć prowokujących działania i nieodwracalne skutki.

Uzależnienie tekstu od paradygmatu oświeceniowego jest tu stosunkowo łatwo rozpoznawalne. Autor korzysta z ówczesnych kategorii teoretycznych (podziały uczuć, ich definicje, wpływy kartezjanizmu, stoicyzmu, pojęcie ekspresji naturalnej, nie mówiąc o, mniej nas tu interesujących, zasadach estetyki gestu, sposobach poruszania się po scenie itp.). Dawne pojęcia, schematy dostosowuje doraźnie do potrzeb własnego warsztatu. Skutkiem tego jest widoczna rozbieżność między teoretycznymi podstawami „mimiki” (będącymi rezultatem zapożyczeń) a aktualnymi potrzebami kształcenia.

Zamieszczone w podręczniku systematyki uczuć, ogólne i trudne do trafnego ujęcia, niewiele zapewne mówiły adeptom sztuki scenicznej. Jan Chęciński w swoim podręczniku w ostateczności z nich rezygnuje. Ówczesne myślenie o sztuce teatru wymagało postawy „realistycznej”, trafnej obserwacji, wnikliwego kreślenia wizerunku psychologicznego postaci. Jasiński kształcił przecież aktorów, którzy niebawem programowo już i wyraźnie opowiadali się za realistycznym sposobem gry. Cała ta sytuacja stawiała teoretykom dość znaczne wymagania⁸⁰.

Uczucie i charakter

Opierając się na dawnych schematach, Jasiński stara się opracować teatralną problematykę osobowości. Skłaniając się ku grze subtelnej, zindywidualizowanej, uzależnia „mimikę” bardziej od osób niż od sytuacji i akcji scenicznej, bardziej też eksponuje znaki twarzy niż działania postaci. Prawda o człowieku nie sprowadza się do powszechnych, wspólnych ludziom, nielicznych namiętności, ale do indywidualnego, niepowtarzalnego rysu osobowości. Wiedział, że same prawidła uczuć i namiętności, choćby bardzo wnikliwie rozważane, nie zapewnią teoretycznego opracowania gry scenicznej.

⁸⁰ Dla porównania – założenia teoretyczne i antropologiczne Bogusławskiego wykazują wyraźny związek z metodą zapisu ekspresji i opracowaniem zasad gry scenicznej. Inna rzecz, że logiczne przejście między założeniami ogólnymi (zakres uczuć, definicje, kryteria ekspresji) a praktykowanymi zasadami scenicznego wyrazu łatwiej było wówczas określić i opisać.

Gdy Bogusławski odwoływał się do charakteru, uczuć „rozumu” czy uczuć „serca” – wynikało to jedynie z potrzeby zróżnicowania namiętności, „urealnienia” ich związków z postacią sceniczną. Nadal jednak „treść”, czy też „jakość” uczuć była wiązana z określonym stopniem ich napięcia i ustaloną pozycją w związkach następstwa. W stopniowaniu uczuć odzwierciedlały się przecież porządek i zmienność akcji.

U Jasińskiego teoretyczna zasada stopniowania ulega zmianie. W odróżnieniu od dawnego klasycyzmu kryterium stopniowania mieści się w postaci, w jej wrażliwości, wszelkich indywidualnych uwarunkowaniach. W konsekwencji autor podkreśla wagę stopniowania tych samych uczuć: *Uczucie może być spokojne i silniejsze* – stwierdza w związku z proponowanym podziałem. *Między wesołością łagodną i pustą, między żalem lekkim a okropnym, gniewem niezadowolenia a dochodzącym do zapomnienia się są różnice, czyli stopnie. Należy więc rozważyć je pilnie, aby pojąć właściwie.*

Dawne schematy wypełnia nowszą problematyką. Widać to lepiej w dalszym przywołaniu jego słów: *Niepodobna opisać każdej zmiany, każdego stopnia jednego i tegoż samego uczucia* – uważa autor – *zwłaszcza że nie wszyscy ludzie czują jednakowo* [podkr. moje – R. S.]. *To, co u jednych obudza rozpacz, u innych kończy się przykrością*⁸¹. Gani przesadną kanoniczność uczuć, ostrzega przed błędnym ustalaniem zbieżności między zdarzeniem i uczuciem. Proklamuje respekt wobec zjawisk indywidualnych i niepowtarzalnych. Reguły normatywne ogranicza głównie do zagadnień estetycznych.

Podkreślając znaczenie wrażliwości w kreowaniu emocjonalnej sylwetki postaci sceniczej, Jasiński bardziej niż jego poprzednicy koncentruje uwagę na charakterze: *Charakter głównie wpływa na wydanie uczuć* – ostrzega przyszłych wykonawców, *skąpstwo, zazdrość, nienawiść, zemsta mają swój właściwy wyraz zadowolenia lub omylnych oczekiwań; chytrość, obłuda radują się skrycie, tają gniew i niepowodzenie, kiedy szczerłość i prostota nie umieją ukryć uczuć swoich, nawet nie starają się o to. Zaraz potem dodaje: Moc uczucia zależy od wieku, wychowania i stanu człowieka. Samo z siebie się rozumie, że wiek wielki wpływ wywiera na siłę uczucia. (...) Starzec może mieć ogień młodego, ale młodym być nie może. Wychowanie nadaje ogładę najsilniejszym czuciom. Człowiek dobrze wychowany rzadko da się uczuć szorstkością wyrażen i obejścia lub uniesieniem przechodzącym miarę przyzwoitości. Najwięcej jednak łagodzi stan i znaczenie. Im są wyższe, tym większą nakazują powagę, tym więcej uczą panować nad sobą. Gniewać się może wieśniak, młodzian, starzec, uczony, ksiądz, jednakże czy podobna przypuścić, żeby gniew ten, chociażby go nawet autor jednym wyrażał słowy, mógł być z jedną mocą wydany?*⁸²

⁸¹ Jasiński, *Teoria*, s. 30. Idea stopniowania dotyczy nie tyle „gramatyki”, ile doboru uczuć.

⁸² Tamże, s. 28–29, 31.

Podobne uwagi dotyczą też innych uczuć. Przywołanie charakteru wiąże się z uznaniem roli rozumu. Jego klasycyzm wyraża się w uznaniu rozumu – i jako warunku tożsamości osoby, i jako gwarancji jej duchowego i ekspresywnego bogactwa. Uznając konflikt rozumu i namiętności w pojedynczych działaniach, nie przeciwstawia tych sfer w człowieku, podkreśla ich współzależność. Zaznacza też: *gdyby nie potęga rozumu, namiętności ludzkie wszystkie przez wszystkie wieki byłyby jednakie*⁸³.

Twarz wobec innych „mediów” duszy

Nieprzeliczone bogactwo ludzkiej rzeczywistości, indywidualizacja charakterów, dostrzeganie wielorakich odcieni uczuć dostrzegamy już pośród ogólnych zaleceń udzielanych aktorom jeszcze w czasach stanisławowskich. Były to jednak raczej apele, nieposiadające wyraźnego przełożenia na opracowywane ówczesnie postacie kodu. Jasiński, jak się wydaje, próbował podjąć to zadanie.

Świadczyć o tym może próba uporządkowanego ujęcia planu wyrażania (planu semiotycznego) formowanego w podręczniku kodu. Żądanie „naturalności” łączył z ograniczeniem rangi gestu, i w sensie ilościowym, ale i w sensie jakościowym. Znaki rąk posiadały, jak wiemy, ważność mowy powszechnej, głębszej, „prawdziwszej” niż słowa. A jednak decyduje się na ich minimalizację, zgodę na osłabienie wyrazistości, ważnej w grze aktorskiej, chironomii i w praktyce mówców. Za najważniejsze „medium” kodu kinetycznego uznaje natomiast znaki twarzy.

Wygaszanie gestu – istotnego środka języka ciała – w początku wieku XIX nie jest prostym zastąpieniem jednego kodu przez inny – gestu przez mimikę. Wyraz twarzy w propozycji Jasińskiego ujawnia świat myśli, a nie słów, jest to przeżywanie, a nie współwyrażanie. Toteż teza głoszona wcześniej przez Condillaca, choć podobnie brzmiąca, z pozoru tylko zostaje powtórzona przez Jasińskiego. W jego *Teorii* czytamy: *wszelkie uczucia można wyczytać z twarzy, której zmiana poprzedza słowa, bo myśl pierwszej powstaje niż ją mowa wygłosi*⁸⁴. W istocie chodziło o to, że gest ujawnia namiętności w działaniu, w zachowaniu, twarz zaś już u ich źródła, oraz że mimika twarzy nie jest ekwiwalentna wobec mowy.

Tym sposobem Jasiński dąży do uwzględniania złożonego, bogatego podłoża uczuciowego aktorskiej ekspresji i trafnego wyrazu: *Ponieważ jedna i ta sama myśl zmienia znaczenie stosownie do okoliczności, które ją poprzedziły, które jej towarzyszą albo po niej następują, przeto rozmaite są sposoby jej wydania, ale jeden tylko wydania właściwego, tego tylko sposobu szukać trzeba w pojęciu ducha każdej myśli, które staje się niemylnym w grze przewodnikiem, dowodzi znajomości sztuki i wykształcenia umysłowego artysty.*

⁸³ T. S. Jasiński, *Teoria sztuki dramatycznej...*, s. 32.

⁸⁴ Tamże, s. 8.

Tę ogólną zasadę odnosi oczywiście do mimiki twarzy. *Cokolwiek dzieje się w duszy, jakiegokolwiek uczucia ją zajmują – stwierdza już w początkowej części wykładu – wszystko wyraz twarzy okazać powinien, ze zmianą uczuć twarz zmieniać się musi, o czym najdowodniej przekonywają oczy.* Opowiada się za długotrwałym kształceniem ekspresji, aż do osiągnięcia całkowitej mimowolności i zwyczajności wyrazu.

O roli twarzy świadczy jej ranga w stosunku do dwóch pozostałych sfer kodu kinetycznego – gestu i ruchu. *Poruszeń – zdaniem Jasińskiego – należy używać ile można najmniej i wtenczas, kiedy tego konieczność wymaga, jako w uczuciach silniejszych, w nagłych zwrotach myśli, w uniesieniu, w wypadkach gwałtownych.* I dodaje: *Moc akcji jest w uczuciu, wyrazie twarzy, poruszenie pomaga tylko w jej wydaniu [podkr. moje – R. S.].* A w innym miejscu stwierdza: *Poruszenia zawsze są zbyt częste, kiedy wyraz oczu lub twarzy przemawia z tkliwością, bo one są duszą gry, w nich namiętność ujawnia się ognistymi literami*⁸⁵.

Uważa, że dominujące w toku akcji uczucie musi być pełniej uwyraźnione: *W uczuciach złożonych zastanowić się wypada, które uczucie jest panującym i to wydać jak najwyraźniej, inne jakby na tle jego ukazywać się muszą. Człowiek w ciągłym smutku inaczej się uśmiecha, a po długim cierpieniu radość nie tak głośna, w boleści słaby odbłysek nadziei.*

Mimika twarzy wcale nie odgrywała wcześniej roli pierwszoplanowej, a gdy już była uwzględniana, służyła wyrażeniu emocjonalnej aury słów, rzadziej ekspresji samych uczuć. Bogusławski w swym podręczniku postulował podporządkowanie zmiany mimiki tokowi słów, co sprawiało wrażenie, że następowały one nie naturalnie szybko i w sposób emocjonalnie nieumotywowany. Wspominamy o tym, gdyż maniera takiego „werbalnego” operowania twarzą musiała być wciąż widoczna, skoro autor ostrzega, aby unikać w wyrazie twarzy *zmian za częstych i niewłaściwych. Używają tego fałszywego sposobu zwykle ci, którym natura odmówiła wyrazistości rysów, przymuszają się do zmiany twarzy za każdym niemal wyrazem, aby przekonać, że czują. Te przesadne ruchy, nieznośne w rolach poważnych, w rolach komicznych rozśmieszają lubiących się śmiać z niczego*⁸⁶.

Tylko mimika jest w stanie objawić nieograniczoną liczbę odcieni uczuć przy ich nieustannym nakładaniu się i przenikaniu. Tak często od oświecenia podejmowany w teatrze problem uczuć złożonych zostaje tu wyeksponowany właśnie w związku z mimiką. *Wszystkie jednocześnie winny się malować w rysach twarzy (...), trzeba przeto wielkiej pracy na wydanie tych półwyrażeń, tych odcieni uczuć, rozlanych na wyrażenie przeciwnego uczucia.*

Jednak nigdy wcześniej tak stanowczo nie podkreślano opozycji między głównymi subkodami języka kinetycznego – gestem i mimiką. Wartość mimiki

⁸⁵ Tamże, s. 4.

⁸⁶ Tamże, s. 9.

nieskończenie przerasta walory gestu – zdaje się zapewniać swych słuchaczy Jasiński. Gestyczny słownik uczuć wymagał zapisu, słownik mimiczny podsuwał zaś potrzebę słownej wyobraźni i interpretacji.

Sposób zapisu kodu

Gest można było projektować w ciele. Mimikę należało projektować u jej źródeł pośród zjawisk duszy – porządek mimiki wyznaczają zasady i treści przeżywania. Toteż gdy autor tropem poprzedników zaczyna mówić kolejno o uczuciach i ich wyrazach w sposób analityczny, każdej jednostce przypisuje nie tyle obraz twarzy, ile jakiś właściwy jej psychiczny komponent (wrażenie, wartość duchową itd.). Język przedmiotowy zostaje w znacznym stopniu zastąpiony podmiotowym językiem zapisu kodu⁸⁷.

Potwierdza to konstrukcja odmiennej od reszty wykładu części analitycznej. Obejmuje głównie odmiany twarzy i oczu – są to znaki samodzielne, służące pełnej identyfikacji uczucia, inne sfery wyrazu traktowane jako stałe, powtarzalne składniki, czyli – poruszenia, postać, brwi, ręce, (same) usta oraz werbalne – mowa i głos odgrywają rolę marginalną lub uzupełniającą.

Twarz

Mówiąc o twarzy, w miejsce środków opisu „wizualnego” używa określeń metaforycznych lub nazw zjawisk psychicznych. Określenie *boleść* stosuje w mimice zazdrości i żalu, *chytrość* – w mimice nienawiści, *cierpienie* – w mimice tęsknoty, *dzikość* – wściekłości, *ironię* – wzgardy, *łagodność* – spokojności, *szacunku*, *niechęć* – miłości własnej negatywnej, *obawę* – nieśmiałości, *otwartość*, *szczerłość* – miłości własnej pozytywnej, *pogodę* – ukontentowania, wdzięczności, *ponurość* – obojętności, *przyjemność* – zadowolenia, *przykrość* – odrazy, nieukontentowania, *smutek* – smutku, cierpienia i żalu, *spokój pozorny* – zemsty, *szczerłość* – miłości, *współczucie* – litości.

W zapisie ekspresji wnętrza autor, jak zauważyliśmy, stara się oprócz kluczowych własności uczuć uwzględnić wartości, oceny, nastroje, czynniki charakterologiczne, czy też jakości wizualne – wszystko, co współtworzy stan emocjonalny. Dlatego oprócz nazw obejmujących proste treści emocjonalne – *boleść*,

⁸⁷ Jasiński w opisach odwołuje się do wspólnego językowego doświadczenia, pozwalającego wyeksponować jakości uczuciowe uwidocznione w twarzy, nadając jej w grze określone formy. Konceptualizacja uczuć poprzez wyraz twarzy była więc odrębnym sposobem teoretycznego opracowania ekspresji. Współcześnie problematykę tę opracowała wspomniana już Iwona Nowakowska-Kępna, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa 1995; zob. rozdz. III tej książki: *Twarz – zwierciadłem uczuć*.

cierpienie, obawa, przykrość, przyjemność, zdarzają się określenia nastroju – *ponurość, smutek, pogoda*. W większości zaś wypadków walory uczuć ujmowane są nazwami psychicznej postawy bądź emocjonalnej oceny wyrazu twarzy (jednak bez opisu jej wyglądu). Postawy: *ironia, łagodność, niechęć, szczerłość, obawa, pozorny spokój, otwartość, współczucie*. Oceny emocjonalnej wymowy twarzy zawierają nazwy: *chytryść, dzikość, bolesny wyraz, podstęp, martwość, otwartość (szczerłość), ożywienie, palający wyraz, ognisty, jasność, promiennosc czy rozognienie*. Z reguły znamienne dla pewnych uczuć nastroje, postawy czy wywołane widokiem twarzy doznania cechuje pewna stałość, typowość. Dzięki temu również zapisane w podręczniku sugestie o wyrazie uczuć uzyskują rangę względnej prawidłowości. Dla teorii gry nie było to bez znaczenia – pomimo uzależnienia „mimiki” od podmiotu, od aktorskiej inwencji, usprawiedliwiało wysiłki podjęte w celu systematyzacji i kodyfikacji.

Rzecz charakterystyczna, że wśród określeń sugerujących wyraz twarzy rzadko natrafiamy na nazwy typowych emocji. Znacznie częściej autor korzysta z zasobu charakteryzujących twarz połączeń frazeologicznych – stanowiących utrwalone w powszechnym użyciu formy konceptualizacji uczuć. Są one zresztą jedynym sposobem ujęcia mimiki, pozwalającym uniknąć uproszczeń standardowych, „zewnętrznych” opisów części twarzy.

Oczy

Drugą sferą traktowaną z uwagą w opracowaniu ekspresji uczuć były – jak wspomnieliśmy – oczy. Tu autor apeluje do wyobraźni aktora. Napotykamy takie oto sugestie: *spojrzenie pewne* (spokojność), *wzrok jakby przeglądał się w przyszłość*, *rozjaśniony poczuciem szczęścia* (nadzieja), *wesoły* (ukontentowanie), *w oczach wiele ożywienia* (wesołość), *wzrok otwarty, pełen uczucia* (wdzięczność), *w oczach jaśnieje prawda i ogień* (uczucie miłości), czy też – *spojrzenie pełne ognia* (w miłości własnej), a *wzrok niepewny* (w lękaniu się) oraz *spojrzenie bystre* (w nienawiści i wyrachowanej zemście).

Przedstawienie szczegółów wyrazu oczu traktuje autor jako uzupełnienie podmiotowego podejścia, ogranicza się do spraw najogólniejszych, zwracając uwagę jedynie na ewidentne cechy ilościowe. Sygnalizuje na przykład stopień otwarcia oczu, ich kierunek i ruch, niekiedy wygląd⁸⁸.

⁸⁸ Oczy – do połowy przymknięte w odrazie (oraz niechętnie zwrócone na przedmiot odrazy); w szacunku – z wolna wznoszą się na przedmiot szacunku, w uszanowaniu niemal spuszczone; litość – oczy do pół otwarte; zdziwienie – oczy mocno otwarte; miłość – spojrzenie pełne ognia; smutek – oczy do wpół otwarte; nieukontentowanie – oczy niezupełnie otwarte; obojętność – wzrok obojętny; nieśmiałość – oczy do połowy przymknięte; bojaźń – oczy przymknięte prawie zupełnie lub mocno otwarte; tęsknota, żal, cierpienie, wzgarda – oczy słabo otwarte (lekko); duma – oczy do połowy przymknięte; nienawiść, zemsta wyrachowana, gniew – oczy mocno otwarte;

Techniki opisowej w funkcji odrębnej, samodzielnej zasady wyznaczania znaków mimicznych w zasadzie nie stosuje. Toteż niemal całkowicie pomija sfery twarzy, które dają niewielką możliwość różnicowania uczuć. Nie interesuje go opis czoła, policzków, techniczne różnicowanie uśmiechu bądź płaczu, niemal pomija kształty ust, jedynie dwukrotnie wspomni o zmarszczeniu brwi (odraza, nienawiść).

Poruszenia i postać

Z dotychczasowych rozważań wiemy, że pojęcie stałego, kanonicznego gestu nie mieści się w jego rozumieniu sztuki aktorskiej, tym bardziej pomija je w wykładzie. *Nie ma żadnych przepisów na poruszenia. Trudno powiedzieć: tu wypada ruszyć prawą ręką lub lewą, albo obiema w tę lub ową stronę*, a z uwagi na pojmowanie zadań aktora mówi: *zalecone poruszenia kępowałyby grającego*. Dodaje też, aby poruszeń używać, *ile można najmniej i wtenczas, kiedy tego koniecznie sytuacja wymaga, jak w uczuciach silniejszych, w nagłych zwrotach myśli, w uniesieniu, w wypadkach gwałtownych*.

Skłonność do kodyfikacji sprawia, że mimo wyrażonych opinii w opracowaniu części analitycznej konsekwentnie zamieszcza uwagi dotyczące postaci i poruszeń. W tej tendencji, niezupełnie zgodnej z *Ogólnymi zasadami sztuki dramatycznej* (s. 112 i n.), o tyle zachowuje pewien umiar, że prawie nie wykacza poza charakterystyki ilościowe, w zgodzie zresztą z opinią, że *moc akcji jest w uczuciu, wyrazie twarzy, poruszenie pomaga tylko w jej wydaniu*⁸⁹. Jego uwagi dotyczą więc częstości gestu, tempa, zdynamizowania, wyrazistości i spontaniczności, niekiedy tylko zdarzają się określenia akcentujące jakości podmiotowe i metaforyczne⁹⁰.

rozpacz – oczy bystre, nieruchomo w jeden punkt wpatrzone; zazdrość – oczy przymknięte, ale bystre; wyrzuty sumienia – oczy zapadłe, wzrok bystry, chroniący się przed spojrzeniem innych; wściekłość – oczy mocno otwarte, zaiskrzone.

⁸⁹ Tamże, s. 7.

⁹⁰ Typowe przykłady: Postać: uszanowanie – *postać prawie nieruchoma*; spokojność – *poruszeń mało, poruszenia rzadkie*; wzdarga – *postawa wyższości*; zadowolenie, nadzieja, wdzięczność, żal, cierpienie – *poruszenia rzadkie i powolne*; szacunek, litość – *poruszenia nieznaczne*; zdziwienie, smutek – *słabe*; obojętność – *poruszeń mało*; ukontentowanie – *poruszenia ożywione*; wesołość – *w postaci swoboda*; nieukontentowanie – *poruszenia rzadkie, postać zgnębiona*; nieśmiałość – *poruszeń prawie żadnych*; bojaźń – *poruszenia rąk niepewne, w całej postaci niepewność*; tęsknota – *poruszenia powolne*; дума – *nadętość w całej postaci*. Ręce: gniew, żal – *poruszenia żywe, gwałtowne*; boleść – *poruszenia rąk konwulsyjne, dłonie zaciśnięte*; lękanie się – *poruszenia słabe*; niespokojność – *poruszenia rąk konwulsyjne, szybkie, w całej postaci ruchliwość mimowolna, której oprzeć się niepodobna*; nienawiść – *poruszenia rąk gwałtowne*; zemsta – *poruszenia silne*; zemsta wyrachowana – *podobieństwo do przyczajonego zwierza*; rozpacz – *poruszenia rzadkie, stanowcze, w postaci spokój przerażający*; przestrasz – *poruszenia gwałtowne, prędkie, cała postać wzruszona*; zazdrość – *w całej postaci wiele życia niespokojności, poruszenia*

Koncepcja Jasińskiego nie wychodzi poza tradycyjne zagadnienia teorii gry aktorskiej. Jest rozwiązaniem kompromisowym między ideą kodyfikacji „mimicznych” znaków (klasycyzm) a próbą ogarnięcia ekspresywnego bogactwa „mowy ciała”, czego sztuka aktorska jego czasu potrzebowała najbardziej. Kompromis ten widać nie tylko w ukształtowaniu przedmiotu opisu (kod aktorski), ale i w języku opisu, w którym Jasiński godzi teoretyczne, ogólne cele wykładu z trudną do osiągnięcia adekwatnością i użytecznością ujęcia.

O wiele mniej zbliżył się do standardów swojej epoki w sposobie uzasadnień teorii, w odniesieniu do kontekstu antropologicznego. W tym zakresie jego podręcznik nie wnosi nic, nawet z tego, czym żyli i co zdołali wprowadzić do swych teorii znawcy gry czasów oświecenia. Z żywo niegdyś dyskutowanych zagadnień widzimy w podręczniku zarysy ujęć, konstrukcji myślowych, pełniące zadanie „biernych” ram dla rozważanych w wykładzie treści. Autor zdaje się na intuicję scenicznych wykonawców, na ich potoczną wiedzę. Poczucie potrzeby jej dopełnienia – uaktualnienia i „urealnienia” prawd o ludzkiej psychice i procesach ekspresji – widać dopiero w wypowiedziach późniejszych, u jego następców korzystających z nowszych ustaleń wiedzy o człowieku.

3. „Język ciała” w *Dramaturgii praktycznej* Emila Derynga

Teoria a metodyka aktorskiego kształcenia

W podręczniku E. Derynga⁹¹ wykład dotyczący zasad sztuki aktorskiej został oderwany od tzw. przykładów, a podstawowe reguły „mimiki” są omawiane poza materiałem ćwiczeniowym. Wcześniej zazwyczaj bywało inaczej. Podręczniki W. Bogusławskiego, J. N. Kamińskiego i omawiany ostatnio J. T. S. Jasińskiego – wszelkie „analitycznie” uprawiane „teorie” traktowały kodyfikację jako wykładnię, zapis teorii, a jednocześnie instrukcję gry. Wystarczy przypomnieć, ile z owych kodyfikacji dowiadujemy się o technice, naczelnych zasadach odzwierciedlenia, ale i o wizerunku człowieka, dostosowanym do potrzeb sceny, wierności wobec takiej czy innej filozofii, nie mówiąc już o estetyce gry.

Ów organiczny związek „wspólnej wiedzy” ogólnej i wykonawczej zarazem ulega – jak powiedzieliśmy – rozluźnieniu. Widać to już u Jasińskiego, który decyduje się na „analityczne” rozważania, wyraźnie jednak pozbawione ogólniejszych podstaw teoretycznych. Deryng idzie o krok dalej, skoro rezygnuje nawet z potrzebnych scenicznemu kształceniu systematycznych opisów uczuć

prędkie, gwałtowne; w zazdrości tajnej – udana spokojność, poruszenia powstrzymywane, ale konwulsyjne; wyrzuty sumienia – poruszenia prędkie, gorączkowe, w całej postaci niepokój; wściekłość – poruszenia gwałtowne, w całej postaci do szalu posunięte.

⁹¹ E. Deryng, *Dramaturgia praktyczna*, Lwów 1874.

i ekspresji, choć one właśnie, oparte na dawnych schematach, stanowiły namiastkę teoretycznego uporządkowania aktorskiego kodu. Autor *Dramaturgii praktycznej* był przekonany, że wiedza kanoniczna, opisowo-wykonawcza, o której tu mowa, nie mogła sprostać potrzebom ówczesnego kształcenia (i w przeciwieństwie do Jasińskiego po prostu ją odrzucił).

Świadomie stawiał sobie cel praktyczny. Patrząc na inne podręczniki, bez trudu zauważamy, że eksponował ćwiczeniowy aspekt kształcenia: *Nie na wiele się przyda uczniom wykład teoretyczny bez poprawnej rutyny nauczyciela* – czytamy w części 2: *O uczuciach*⁹²; podkreślał rangę ćwiczeń i konspektów do popularnych w wieku XIX, ale i na początku XX zajęć sytuacyjnych w wyrażaniu uczuć (tzw. mimicznych przykładów uczuć). Zwyczaj takich ćwiczeń był wówczas powszechny.

Praktyczne przeznaczenie podręcznika nie może przysłonić tej oczywistej prawdy, że zgromadzone w nim wątki myślowe musiały przecież wyrastać z pewnej wiedzy, z ogólnych przekonań, były też wynikiem niezbędnych rozstrzygnięć. Tego teoretycznego podłoża autor zresztą nie kwestionuje. Nie przekreślał celowości samej „teorii” czy wskazania kluczowych zasad w kształtowaniu „mimicznego” kodu. Nie wszystko uzależniał od „rutyny” i pedagogicznego doświadczenia nauczyciela. *Krótkie objaśnienie – jak twierdzi – i kilka rozbiorowych przykładów są tu rzeczą konieczną*⁹³.

To, o czym mówi i co następnie rozwija i dopowiada, to jednak świadomie zakreślone minimum. Dla oceny koncepcji Derynga, rzecz jasna, nie wystarcza. Trzeba nawiązać do znanych już ustaleń i spojrzeć z perspektywy, która ujawni teoretyczne podłożo podręcznika. Umożliwi to ogląd zawartości *Dramaturgii praktycznej* dokonany z perspektywy poczynionej już refleksji, wyróżnionych wcześniej „paradygmatów”, pozwoli odtworzyć sam proces formowania się koncepcji. Przyjrzyjmy się temu dokładniej.

„Literackie” prawidłowości „mimiki” uczuć

Zacznijmy od nawiązania do „analitycznego” sposobu uprawiania teorii. Rezygnacja ze szczegółowego opisu kodu obejmującego jak w oświeceniu niejedną (teoretyczną właśnie!) informację o naturze człowieka i sposobach wyrażania przeżyć i myśli miała pewną ważną konsekwencję. Usuwała z pola widzenia teoretyczną problematykę opisu uczuć w procesie wzajemnych ich powiązań i następstwa.

Wcześniej taki sposób ukazywania zjawisk psychicznych był zrozumiały i w pewnym sensie nieunikniony, zasady gry aktorskiej kształtowano – jak wiemy – w toku opracowania tekstu dramatycznego. Wystarczy przypomnieć, że

⁹² Tamże, s. 29.

⁹³ Tamże.

Bogusławski tą drogą ustalał zarysy „słownika” i „gramatyki”. Przykład wyrazu-uczucia ma tam – jak wcześniej zauważyliśmy – dwie funkcje: egzemplifikację i kodyfikację – aspekt szczegółowy (choć raczej typowy) i aspekt ogólny (pewne obligatoryjne formy mimiczne i reguły ich łączenia – „gramatyka uczuć”).

Myślenie takie spowodowane było potrzebą wychwycenia osobliwości uczuć, wnikliwego oznaczenia ich walorów emocjonalnych i ekspresywnych, co zapewnić mogło tylko postrzeganie ich w procesie uwarunkowanym przez jakość i porządek innych uczuć, w toku życia (a w sztuce we fragmencie akcji). Nie darmo Lessing i Engel przywoływali te sprawy celem obrony swoistości sztuki teatru, zastrzeżonego dla teatru sposobu ukazywania ludzkiej natury. Prawidła „mimicznego” wyrazu aktor miał nabywać w pracy nad tekstem dramatycznym, zaopatrzoną w szczegółowe omówienie typowych przejawów „języka ciała”, najważniejszych i wzorcowych⁹⁴. W takiej sytuacji syntagma odsłania porządek paradygmatyczny, gdyż wszystko, co teoretyczne, ogólnie ważne, staje się czytelne poprzez przykładowy tekst i istniejącą w nim sieć powiązań. Tekst odsłaniał swoją możliwą do kodyfikacji, powtarzalną strukturę – czyli istniejący u jego podłoża język.

Wszystko to zachowywało wagę przy wyraźniejszej, wyeksponowanej „charakterystycznej” gestyce teatralnej. Gdy natomiast pozostaje ona (jak u Jasińskiego) w tle wyrazu twarzy i oczu, czynniki ekspresji tracą wyrazistość, stają się w tej postaci płynne i trudno uchwytnie, szczególnie gdy miejsce mocno kreślonych stanów psychicznych klasycystycznych sztuk zajmują lekko zarysowane uczucia dramatów odsłaniających złożony świat wnętrza postaci. Stąd już krok do rezygnacji z opisu (w tej sytuacji jest on niewykonalny) i do poniesienia prób teorii o cechach kodyfikacji. Jasiński próby takie – wbrew rysującym się trudnościom – czyni. Deryng znalazł się w sytuacji podobnej. Nasuwa się zatem pytanie: jak wobec zadeklarowanej niechęci do teorii i wobec poniesienia czynności analitycznych ujmuje całość problematyki kodu? Co oferuje w zamian?

⁹⁴ Wierzono w zasadność kodyfikacji, podobnie jak Bogusławski wierzył w ogólne podstawy spreparowanych przez siebie przykładów mimicznych. G. Austin w *Chironomii...* zamieszcza przykłady z dzieła Engla, stawiając sobie ambitne zadanie stworzenia zamkniętego systemu ekspresywnych środków ludzkiego ciała. Dawna teoria – jak wiadomo – posiłkowała się tą oczywistą prawdą, że rozpoznanie uczucia, znalezienie klucza jego wyrazu, dokonuje się w kontekście innych uczuć. Owo składanie opisane w porządku syntagmatycznym, w sekwencji aktorskich działań miało swój odpowiednik w paradygmatyce opracowanej u podstaw klasycystycznej teorii uczuć – u Kartezjusza i jego kontynuatorów (Malebranche, Spinoza). W *Namiętnościach duszy* – jak pamiętamy – wszelkie uczucia to jedynie modyfikacje lub kombinacje nielicznych – bo zaledwie sześciu uczuć pierwotnych. Świadomość owych modyfikacji i połączeń była ważną przesłanką w teoretycznym opracowaniu ekspresji. I Le Brun rozróżnia uczucia „proste” i „zmieszane”. Najważniejsze pozostawały zawsze uczucia podstawowe. Rozliczna reszta sytuowała się w obszarze odległego i mniej znaczącego horyzontu. Owa hierarchia ważności sprawiała, że problem wielości uczuć istotnie nie podważał zasadności analitycznie uprawianej teorii.

Ku mimice dowolnej i naturalnej

Chociaż aktorskiej pracy nad tekstem przypisuje Deryng istotne znaczenie w opracowaniu prawidłowej ekspresji, nie znajdziemy u niego jakichkolwiek dążeń do wyszukiwania elementów powtarzalnych (ważnych w kodyfikacji), całej idei patronuje zapatrywanie wręcz przeciwne. W związku z „mimiką” radości wypowiada to wyraźnie: *Zadowolenie z powodzenia naszych zamiarów nie da się ogólnikowo określić; ani poruszeń, ani mimiki nie ma tu stałych; zależą one od słów każdorazowych; grę twarzy zatem i całej postaci należy zastosować do słów, a słowa same wskażą mimikę* [podkr. moje – R. S.].

Sugerowane tu odwołanie do wrażliwości i inwencji aktora potwierdza inny fragment. *Wykonanie roli – oświadcza nieco dalej – nie zasadza się na ilości poruszeń. Nie nakłada się żadnych niewolniczych pęt na konieczność układu rąk. Owszem: jeżeli ktoś zdoła obmyślić dla siebie stosowniejszą i dogodniejszą gestykulację, może śmiało użyć takowej. Byleby tylko mówiąc o Bogu nie patrzył w ziemię, a mówiąc o skarbach, nie szukał ich po niebie, i nie gestykułował przy każdym słowie. Główną zaś rzeczą jest, aby gestykulacja uprzedzała słowa albo przynajmniej im towarzyszyła*⁹⁵.

Nie chodziło tylko o ograniczenie rozległości i częstości gestu. Autor jednym tchem porusza sprawę dowolności i naturalności. Podwojenie to wypada uwyraźnić. Naturalność nie wymaga komentarza, związana z głoszoną przez cały wiek XIX ideą doskonałej iluzji, tutaj dotyczy gestyki stonowanej, „życiowej”, nasuwającej się bezwiednie podczas gry, co należy do najoczywistszych wówczas zaleceń⁹⁶. Wszelako warunkiem naturalności jest dowolność wymierzona przeciw tradycyjnym konwencjom gestycznym. Stąd żywiołowy apel autora: *Precz z określeniem szkolarskim, jak wysoko podnosić lub spuścić rękę w afektach gwałtownych*.

Idea uwolnienia od kanonów dotyczy również o wiele bardziej wówczas docenianej ekspresji twarzy. We wszelkich zresztą sferach wyrazu właśnie osobowość aktora od początku do końca wyznacza „prawa” objawiania uczuć. Nie chodzi tu – jak łatwo zresztą zauważyć – o zagadnienie samego przeżycia (casus gry „zimnej” i „gorącej”). Sprawa dotyczy bowiem wszelkich składników podmiotowości twórczej: wiedzy, talentu, inteligencji, sprawności itp., które decy-

⁹⁵ Deryng, s. 32.

⁹⁶ Dla przykładu – promotor realistycznego stylu gry Wincenty Rapacki podobną naturalność zaleca w *Przewodniku dla teatrów amatorskich* (Warszawa 1890). *Radzę więc amatorom – czytamy tam – żeby o geście zupełnie zapomnieli. A gdy się przejmą dobrze rolą i sytuacją, niech na chwilę zdają się zapomnieć, że są na scenie, a gest zjawi się sam tuż zaraz przy słowie i nie będą wiedzieli, kiedy i jak go zrobili. Wszelki bowiem gest, czyli akcja, są wtenczas tylko właściwe i na swoim miejscu, gdy artystą poruszy żywe uczucie, jak gniew, rozpacz, radość, smutek itp. Nie kładę tu naturalnie w rachubę gestów koniecznych, przepisanych przez informacje (s. 52).*

dują o scenicznym obrazie postaci. W tej sytuacji jakikolwiek gotowy opis języka „mimicznego” nie jest w stanie ogarnąć całej tej różnorodności znaków ciała, kreowanych dzięki wielorakim dyspozycjom aktora i niezbędnych w trudnej sztuce interpretacji realistycznej⁹⁷. Istotny w grze obraz rzeczywistości jest po prostu zbyt skomplikowany i nazbyt „zagęszczony”.

Znajomość uczuć a względność ekspresji

Nieufność Derynga wobec gotowych kanonów ma zapewne też głębsze korzenie. Z jego wypowiedzi wynika, że formułowanie jednoznacznych reguł dotyczących słów, uczuć i mimiki jest dalekie od rzeczywistego stanu zależności psychofizycznych w samym człowieku. Odrzuca przekonanie, że każde uczucie jest wyraźnie widoczne w objawach zewnętrznych. *Uczucia, jako wynik duchowy – czytamy w Dramaturgii – zewnętrzny przybierając nawet wyraz, nie stają się jeszcze do tyła materialnymi, ażeby miały pewne, jednostajne kształty. Musimy je zatem grupować w artystycznym przedstawieniu wedle skali organu naszego głosu – wedle sił naszych fizycznych, na koniec wedle pojęcia i odczucia myśli autora. Jedno i toż samo uczucie w kilkunastu sposobach może być wyrażone. Chodzi tylko o to, żeby wybrać najjaśniejszy, najstosowniejszy objaw [podkr. moje – R. S.]*⁹⁸.

⁹⁷ O ile dla historii gry aktorskiej sprawa kanonu kojarzy się głównie z wygasłymi schematami, szybko i jałową konwencjonalizacją żywych i niegdyś odkrywczych chwytów, w planie teoretycznym formułujemy pytanie o kanoniczność w ogóle, o metodę uprawiania teorii, o sens prowadzenia wykładu dla adeptów sztuki scenicznej z uwzględnieniem kanonów gry. W „realistycznej” fazie kształtowania sztuki aktorskiej kanoniczność traci swoje uzasadnienie z powodu „niewydolności” kanonu – perspektywy znaczeniowo-ekspresywne gry były przecież o wiele bardziej rozległe. Sprawiało to, że aktor, który musiał im dorównać, musiał też zmienić swoją rolę artystyczną, ale i rolę semiotyczną – z wykonawcy „malującego ciałem” sensy słowne dramatu, wedle zadanych reguł, stawał się interpretatorem. Jeśli nadal dokonywał artystycznego przekładu, nie polegało to już na przypisywaniu słowom formuł mimicznych (jak przewidywał kanon), ale w większym stopniu na interpretacji twórczej, wykorzystującej ekwiwalencję nie tylko znaków, ale i znaczeń w realizacji kluczowych sensów sztuki – w tych rejestrach znaczeń, gdzie rozgrywa się sprawa pełni osobowości postaci, wartości estetycznych i kluczowej aksjologii dzieła. Dostosowanie gry do całości sztuki, wskazywane na sposób klasyczny jeszcze przez Iksów jako jedność akcji scenicznej i mimicznej, w koncepcji realistycznej wymaga przede wszystkim patrzenia „z góry”, od strony logiki nadrzędnego sensu. Służące temu „realistyczne” prawidła twórcze wrażliwy aktor nosi w sobie. Weześniej typowym przypadkiem uchylenia prawideł kanonu były przede wszystkim stany wyjątkowego natężenia napiętności. *I oto w tym właśnie miejscu – zauważa D. Ratajczak – którego nie były zdolne objąć podręczniki swoimi zasadami, poczęła się gnieździć i rozwijać szkoła nowej interpretacji tekstu, która pragnęła każdego aktora przerobić z rzemieślnika – w prawdziwego artystę* (D. Ratajczak, *Z problemów interpretacji aktorskiej w teatrze polskim XIX wieku, Studia Polonistyczne*, t. 2, 1975, s. 137).

⁹⁸ Deryng, s. 33–34.

Ten swoisty sceptycyzm co do możliwości teoretycznego ujęcia związku: zjawisko psychiczne – ekspresja skłania go do skierowania uwagi na to, co ewidentne. Przedmiotem szczególnej uwagi czyni plan wyrażania aktorskich „znaków ciała”. Plan treści – ważny choćby z uwagi na wartość odczytania dramatu – nie rozstrzyga o ostatecznej postaci ekspresji. Z tego też powodu otacza go mniejszą uwagą. Zjawiska psychiczne ujmuje głównie w kategorii uczuć, i to rozumianych stosunkowo prosto.

Nic też dziwnego, że w pracy nad rolą oddziela problematykę emocjonalnych treści od zagadnień wyrazu, a ich opracowanie w znacznym stopniu uzależnia od indywidualnych predyspozycji aktora. Niedoceniana wcześniej w problematyce kodu indywidualność aktorska tu istotnie osłabia kanoniczność związków w „znakach ciała”. W lekturze dramatu aktor ma do odtworzenia przede wszystkim porządek przeżyć. *Osnowa roli – czytamy w podręczniku – dzieli się na uczucia, czyli wrażenia, które należy przejąć w siebie, zjednoczyć się z nimi i wyrazić na zewnątrz jawnie, dobitnie, ażeby każdy odczuł i zrozumiał, czym sami jesteśmy przejęci. Od zręcznego ugrupowania szczegółów, stanowiących całość roli – czytamy w innym miejscu – zawisło stopniowe uwidocznienie myśli autora*⁹⁹.

Od czasu Derynga w teorii (nie mówimy tu o praktyce scenicznej!) pozycja aktora jest już nieco inna. Przypisuje się mu większą rolę w doborze treściowych i ekspresyjnych elementów znaków i inicjatywę w tworzeniu kodu. Wcześniej zwolennicy kodyfikacji oferowali aktorowi gotowy kod w postaci mniej lub bardziej dokładnie opracowanych „słowników” i reguł „mimicznej” składni. Wiemy, że skuteczność i użyteczność tego typu teoretycznych proklamacji nawet w okresie klasycyzmu była znikoma.

Odwrót od kanonicznego uprawiania teorii gry aktorskiej znajduje uzasadnienie w kilku kluczowych wymiarach: 1) Sposób przekazu – opracowanie podręcznikowe: ogólnikowe, statyczne, zrutyinizowane nie zastąpi „żywych” treści przekazywanych przez nauczyciela, dostosowanych do zmiennego materiału gry. 2) Język przekazu w podręczniku – zbyt ubogi, pasywny, „głuchy” na wrażliwe, obrazowe jakości twarzy, nazbyt „intelektualny” w ujmowaniu „świata wzruszeń” – stąd nieadekwatny. 3) Przedmiot opisu – wypada tu przypomnieć rzeczy tak oczywiste, jak: możliwa wielość i nieograniczony zakres znaków „mimicznych” równoznaczne z ich zróżnicowaniem – mnogością znaczeniowych odcieni i ekspresyjnych jakości. 4) Rozumienie człowieka – nieczytelność i względność „mimicznej” reprezentacji uczuć. 5) Funkcja podmiotu artystycznego (aktora) – zależność „mimiki” od sytuacji podmiotu, jego wielorakich dyspozycji i uwarunkowań. Sprawy te będą obszerniej podjęte w toku dalszych refleksji.

⁹⁹ Tamże, s. 9, 5.

Wobec niekonsekwencji w teorii gry aktorskiej

Mimo wyraźnego dystansowania się od analitycznego i opisowego opracowania „mimiki” nietrudno zauważyć u Derynga braku jednoznacznego stosunku do kanonów gry. W wielu miejscach stanowczo je odrzuca, choć nie brak i fragmentów, gdzie posuwa się do drobiazgowych wskazówek, jak wyrazić określone uczucie. Z. Wilski, który dostrzegł tę niespójność, uważa, że Deryng sam nie miał w tym względzie jednoznacznego stanowiska; *sam nie umiał wyzwolić się z tych schematów i zapewne przekazywał je młodzieży* – zauważa autor monografii¹⁰⁰.

Deryng nie zadbał o wyraźniejsze zasygnalizowanie własnego stanowiska, zdawał się nie dostrzegać rysujących się dwuznaczności. Jednak uważniejsza lektura łagodzi to wcześniejsze wrażenie. Szczegółowe opisy, choć wyznaczające w detalach zachowanie aktora nie stają się ogólnymi, obowiązującymi kanonami. Tak jest z „mimiką” żalu, którego – jak mówi – *są rozliczne rodzaje* i która zależy w końcu od inwencji aktora, *popędu wyobrażenia artystycznego*.

Rozróżnienie między samym wnikliwym opisem a niezmiennym i ogólnym kanonem jest przydatne przy omawianiu różnych stopni uczuciowego napięcia. Deryng nie wyklucza możliwości opisów odnoszących się do niektórych stanów. O ile dla skrajnego wzburzenia nie znajdzie jakichkolwiek wartych zalecenia cech opisowych – *ująć to uczucie w pewne formuły teoretyczne jest rzeczą niemożliwą* – czytamy w podręczniku, to kanoniczną postać decyduje się przypisać uczuciom z przeciwnego bieguna – wrażeniom o znikomym ożywieniu, których ustabilizowane, standardowe ujęcie nie kłóci się z jego ogólną niechęcią do kodyfikacji.

Tak jest na przykład w chwili otrzymania wiadomości. *Chwila albo raczej błysk chwili* – zauważa Deryng – *w której człowiek przyjmuje wrażenie, zawsze i wszędzie jednakowe ma objawy. Uwydatnienie tychże w całej różnorodności swojej następuje dopiero po otrzymanym wrażeniu. Uczucie, towarzyszące np. otrzymanej pomysłnej wiadomości, można uwydatnić w ten sposób: Twarz okraszona lekkim uśmiechem; mimiczna gra w chwili odbierania pomysłnego wrażenia wyraża się lekkim otwarciem ust, postacią mniej więcej pochyloną ku osobie, która przynosi pożądaną wiadomość, albo nad pismem, które nam jej udziela. I podkreśla: W ten sam ogólny sposób przyjmujemy wszyscy [podkr. moje – R. S.] pomysłną wiadomość; gesty tylko i modulacja głosu stanowią tu różnicę¹⁰¹.*

¹⁰⁰ Zob. Wilski..., s. 71. Wedle jego słów: *Niewielka ta książeczka pełna jest niekonsekwencji. (...) podkreślał [mowa o Deryngu] konieczność indywidualizowania gry i czerpania wzorów z natury, pisząc: „Każdy człowiek z osobna dostarcza materiału charakterystycznego i skrzętnie potrzeba go zbierać, ale nigdy nie brać za normę gry, bo wówczas sami przywyknąć możemy do cudzych zwyczajów, staniemy się niewolnikami naśladownictwa, a twórczość zgaśnie w nas bezpowrotnie”.*

¹⁰¹ Deryng, s. 30. Chwila poprzedzająca orientację postaci w zaistniałej sytuacji jest istotnie bardzo krótka, to – jak autor mówi – „błysk chwili”. Należało maksymalnie skrócić „mimi-

Istotne zróżnicowanie zachodzi – jak mówi – dopiero w chwili reakcji, po odebraniu wrażenia. Przejawia się to – zauważa Deryng – znaczną różnorodnością uczuciową i „mimiczną”.

Przy uwzględnieniu tych założeń praktyki opisowe, czy wręcz kodyfikacyjne trzeba potraktować o wiele łagodniej. Odmienne traktowanie „mimiki”: raz antyopisowe, innym razem znów opisowe i kodyfikacyjne nie jest – jak się wydaje – wynikiem płytkości przemyśleń czy zarzucanej autorowi niejasnej, chwiejnej koncepcji całego kodu. Pozostaje bowiem w zgodzie z postulatem *obserwacji życia* i zasadami odzwierciedlania człowieka na scenie.

W dialogu z tradycją

Są tu oczywiście – wspomniane już – podobieństwa do ujęć wcześniejszych, jak choćby podział uczuć na cztery kategorie, definicje, skłonność do ujmowania życia psychicznego poprzez problematykę uczuć, zalecenie ustabilizowanej, niezmiennej ekspresji uczuć spokojnych i wrażeń (gdyż pewne stany u wszystkich ludzi i bez względu na okoliczności rysują się podobnie)¹⁰². Trudno zarzucić

kę” zdziwienia, odbioru danych pojawiających się niespodziewanie w polu percepcji postaci. Teatr klasycystyczny operował tu często rozległym tekstem słownym, co wydłużało również czas emisji „mimicznej”. Szczególnie trudne do zaakceptowania były takie teksty w chwilach krańcowego strachu czy przerażenia. Pożar, *kobieta z dziećciem na rękę ukazuje się w oknie, wzywa pomocy* – czytamy w przykładzie z podręcznika. *Przypuśćmy, że autorowi wypadło zbyt rozciąglą tyradą utrudnić jeszcze położenie. Jedyną w takich razach dźwignią jest szybkie i potoczyste wysłowienie*. Mowa musi odpowiadać specyfice sytuacji emocjonalnej, a nie odwrotnie. Sprawa miała wskazywać już w poprzednim rozdziale szerszy kontekst: od Arystotelesa aż po XX wiek za niezmienną cechę uczuć uznawano ich zależność i następstwo wobec świadomych procesów poznawczych. Łatwiej było więc zrozumieć i usprawiedliwić wydłużony czas emocjonalnego działania, choć bez wątplenia powolny „słowny” wyraz emocji w teatrze miał też podłoże literackie i „deklamacyjne”. Tak czy inaczej werbalizacja owego procesu (choćby w myślach – czego wymagał np. Wojciech Bogusławski w opisie „mimiki” przerażenia) była usprawiedliwiona. Deryng, podkreślając wagę obserwacji, wymagał już realistycznego rozumienia owej dynamiki, chociaż uzasadnienie automatyzmu i szybkości emocjonalnego reagowania w chwilach zagrożenia przyniosły dopiero późniejsze badania psychologiczne. Mówi o tym Jenö Ranschburg, *Lęk, gniew, agresja*, Warszawa 1980, s. 7. Impulsy do gwałtownych mimowolnych reakcji pochodzą z rdzenia przedłużonego.

¹⁰² Podział uczuć, choć celowo usunięty w cień, w ogólnych zarysach przypomina wywody dyrektora pierwszej szkoły dramatycznej w Polsce. Potwierdzają to zdania o licznych uczuciach pomyślnych czy przekonanie, że *większa jednakże różnorodność panuje w sferze uczuć niepomyślnych* (Deryng s. 33). Znajdujemy tutaj też pogląd, że *wyrazem najogólniejszym uczuć niepomyślnych jest smutek. Smutek ten przechodzi przez różne stopnie, zanim dojdzie do gwałtownych wybuchów; tym samym zmusi do gry gwałtownej w poruszeniach, w mimice, fizjonomii, w modulacjach głosu. Jak w uczuciach pomyślnych stopniowana wesołość towarzyszy objawom tychże, tak znowu smutek jest tłem, na którym snują się wszystkie uczucia niepomyślne* (jw.). Rysuje się też analogia z wprowadzonym przez Bogusławskiego odróżnieniem uczuć

Deryngowi brak przemyślenia tych spraw. Widać w jego podręczniku „przebitki” koncepcji oświeceniowych w tym, co dla teoretyków ówczesnych było znamieniem „empiryzmu” czy – jak mówił Władysław Bogusławski – „naturalizmu”, choć zarazem tępił wszelkie zaszłości klasycystycznego rygoryzmu, wiary w wartość i słusność kodyfikacji, która w wykładzie ojca narodowej sceny pełniła przecież rolę niemałą. Jednocześnie – co ujawnia lektura podręcznika – wykazywał dbałość o jedność koncepcji. Tendencja do przewartościowania dorobku innych jest tu wyraźniejsza, stanowi całość bardziej przemyślaną i dostosowaną do potrzeb gry niż wcześniejsza *Teoria* Jasińskiego.

W stronę wiedzy o człowieku

Ale zarazem więcej tu znaczących odniesień do wiedzy o człowieku, będących podstawą aktorskich przemyśleń nad kodem. Poświęca na przykład uwagę najogólniejszym cechom żalu czy radości, które nie przystają do potrzeb poszczególnej roli, ale głównie bogacą warsztat aktorski.

Pomija też pewne cechy konwencji artystycznych, o ile nie wynikają one z przesłanek antropologicznych. *Pod względem artystycznego wykonania – zauważa – żaden przedział nie oddziela tragedii klasycznej od dzisiejszego dramatu. Rozpacz tak samo się wyraża w dramacie, jak i w tragedii. Wyrzuty sumienia, żal, zgon, jeżeli wiernie mają być oddane, tymże samym podlegają prawom estetycznym: źródło biorąc ze świata rzeczywistego, z popędu natury ludzkiej*¹⁰³.

Uczucia, które określają kształt roli, traktuje przede wszystkim jako artystyczne zadanie – aktor winien je wnikliwie ująć i opracować wedle środków własnego warsztatu. Rozumienie uczuć, jakie podsuwają ówczesne badania, sprawia, że i w jego koncepcji pojawia się nowszy akcent, znamieny dla psychologii empirycznej, która uczucie traktowała również jako stan fizjologiczny, jako wrażenie. Autor nie wykorzystał jednak szansy podsuwanej przez psychofizjologię, przeciwnie – utwierdza się w zakorzenionej myśli teatralnej i niewątpliwie anachronicznej unifikacji różnych stanów psychicznych pod szyldem uczuć – przede wszystkim zaś

zrodzonych z boleści i uczuć zrodzonych z rozkoszy. Osnową wszelkich uczuć jest radość lub smutek. Toteż jedynie ekspresję tych ogólnych składników stanów emocjonalnych, jako tło wszelkich zachowań, uznaje za obowiązującą. *Tło – jak mówi w związku z uczuciami pomyślnymi – pozostaje tylko też same – nieodstępny połysk rozpromienionego spojrzenia i uśmiech twarzy. Nieco dalej dodaje: wesolość wyraża się: rozjaśnionym spojrzeniem, zaokrągleniem ust, gotowych do śmiechu* (jw.). Smutek uznaje natomiast za tło wszelkich uczuć niepomyślnych, w jego ekspresji podkreśla: *spojrzenie zamglone łzą, lekkim ściągnięciem brwi, chociażby nawet uczucie nakazywało wnieść oczy w górę* (jw.). Jednak właśnie przez wskazanie, co prawda, nielicznych niezmiennych cech (uczuciowego tła) określa punkty pewnej stabilizacji kodu – jakieś ogólne znaczenia oraz pewne niezmiennie kompozycje znaczące (choć pozabawione rangi samodzielnych znaków i pełnych sygnansów).

¹⁰³ Deryng, s. 21.

utożsamia wrażenia i uczucia. *Jednoczymy tu obydwaj pojęcia – czytamy w uwadze do części I – gdyż w gruncie rzeczy każde uczucie jest wewnętrznym wrażeniem, a każdemu zewnętrznemu wrażeniu towarzyszy uczucie*¹⁰⁴.

Wprawdzie ówczesna psychologia posługiwała się wspólną (jednorodną) teorią wszelkich zjawisk psychicznych, od dawna jednak wskazywała na ich odmienne kategorie: wrażenia, myśli, uczucia, namiętności, wyjątkowe doznania i in.¹⁰⁵ Ich różnorodne aspekty „mimiczne” dla teatru opracuje dokładnie dopiero A. Trapszo. Oczywiście autor *Dramaturgii praktycznej* w propagowanej estetyce gry wymagał uwzględnienia wszelkich tych odmienności – było to jednak zawarte *implicite* w zaleceniach dotyczących twórczego korzystania ze świadectw dostarczanych przez życie, nie zostało zaś włączone w obszar świadomości teoretycznej. Na korzyść Derynga przemawia wszak to, że uczucia postrzegał w kontekście procesów wrażeniowych, poznawczych, odmiennie niż poprzednicy, którzy ich specyfikę objaśniali poprzez właściwe im następstwo i wzajemny wpływ.

Zwyczaj – promocja szczegółu

Gromadzenie świadectw życia, w istocie gromadzenie wiedzy o sposobach ekspresji wymaga – zdaniem Derynga – indywidualnych studiów, sprawnie prowadzonych badań. Postulat obserwacji ma – jak wiemy – długą historię, sięga czasów, gdy scenę narodową trzeba było uwiadomić o błędach widowisk plebejskich i wnosić ożywcze tchnienie w sztywne ramy klasycystycznego teatru.

Propozycja Derynga zawiera jednak myśli nowsze, na miarę realizmu końca wieku XIX. Tradycyjnie postulatem obserwacji obejmowano głównie zachowania typowe, zjawiska powtarzalne, znamienne dla różnych nacji, ras, grup społecznych. Deryng kładzie natomiast nacisk na zwyczaj, czyli charakterystyczne cechy pojedynczych osób. Jest szczególnie zainteresowany tym, co – jak mówi – *odnosi się wprost do jednego tylko indywidualium*. Kierował nim respekt wobec niewyczerpanego bogactwa natury; konieczność sprawnego różnicowania postaci oraz kompromis między zindywidualizowaniem, prawdą życia a sceniczną przyzwoitością.

¹⁰⁴ Deryng, s. 9.

¹⁰⁵ Wystarczy zapoznać się z wydaną kilka lat wcześniej we Lwowie pracą Mikołaja Lipińskiego: *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użyciu dojrzałej młodzieży polskiej*, Lwów 1867, i zamieszczoną tam rozległą typologią zjawisk psychicznych. Powszecchność fizjologicznego ujęcia problematyki uczuć zaświadcza Adolf Dygasiński w wydanym w 1885 roku popularnym podręczniku dla wychowawców (zob. *Obraz psychicznych zjawisk w organizmie ludzkim. Wykłady przeznaczone dla informacji wychowawców*, Warszawa 1885). Mowa tam już o idei jedności psychofizycznej, o dwóch stronach uczuć – duchowej i fizjologicznej; *wyobrażenia i pojęcia – czytamy między innymi – wyrastają z tego samego kielka, co i uczucia – czuciowego wrażenia* (s. 310–311).

Ale podjęcie tej problematyki przynosi też inne korzyści. Doskonałe przestudiowanie zwyczajów ułatwia aktorowi dostrzeżenie własnych nawyków, osobistych uwarunkowań psychicznych, społecznych i środowiskowych – wiedza w tym względzie jest nieodzowna dla poprawnego ucieleśnienia postaci scenicznej.

Nie koniec na tym. Patrząc z perspektywy teorii kodu, najważniejszą rolę zwyczaj odgrywa w zabiegach kształtujących nowe znaki. Dostarcza aktorowi semiotycznych danych, osobliwych treści, zachowań, scenicznych chwytów. Wzbogaca i „odświeża” zasoby „języka ciała”, chroni go przed stereotypami, a ponieważ nie nadaje się do powielania, z zasady nie może generować jakichkolwiek kanonów gry; *każdy człowiek z osobna – zauważa autor – dostarcza materiału charakterystycznego i skrzętnie potrzeba go zbierać, ale nigdy nie brać za normę gry, bo wówczas sami przywyknąć możemy do cudzych zwyczajów, staniemy się niewolnikami naśladownictwa, a twórczość zgaśnie w nas bezpowrotnie*¹⁰⁶. W tym pojęciu zawiera się więc kwintesencja „realistycznego” tworzenia i użycia kodu aktorskiego.

Kod – między prawdą o człowieku i sceniczną interpretacją

Aktor góruje nad wszelkimi środkami jako podmiot interpretacji. Kod – wedle poczynionych już uwag – ujmuje z perspektywy całości postaci scenicznej, w niej odkrywa prawidłowości „mimiczne”, określa zasób i dobór sygnansów¹⁰⁷. „Język ciała” w tym rozumieniu jest znacznie bardziej potencjalny. Jego paradygmaty rozciągają się głównie w sferze zmiennej i otwartej wiedzy o człowieku. Obejmuje zasób środków, które doraźnie dostosowuje do potrzeb sztuki scenicznej dopiero w akcie interpretacji.

Doskonalenie gry polega na uważnym opracowaniu szczegółu. Toteż wiedzę o człowieku pojmuje jako gromadzenie danych jednostkowych. Nie widzi konieczności zgłębiania natury ludzkiej, wnikania w prawidłowości ustalone w pracowniach badaczy i szukania oparcia w systematycznej refleksji naukowej. Ten zamiar „dopracowania” warunków kodu aktorskiego pojawi się później. Szczegół, któremu poświęca tyle uwagi, dotyczy w mniejszym nawet stopniu jakościowego zróżnicowania sygnansów, bardziej samej percepcji. Główną trudność widzi bowiem w ogarnięciu wszelkich aspektów aktorskich zachowań i funkcji znakowej, którą pełnią najdrobniejsze czynniki wyrazu. Aktor musi nie tylko je doskonale znać, ale musi je w sobie wytworzyć i doskonale nimi operować.

¹⁰⁶ Deryng, s. 19.

¹⁰⁷ Rezygnując ze szczegółowego „rozpisywania” kodu, autor kładzie nacisk na sposób powiązania obu sfer znaku, rolę interpretanta pełni tu wiedza o człowieku. Deryng ogranicza się jedynie do wskazania tej możliwości kształtowania kodu kinetycznego w pracy scenicznej. Systematyczny ogląd znaków naturalnych, stanowiących materiał przy tworzeniu „mimiki” teatralnej, przeprowadza dopiero A. Trapszo.

Gdy ciało staje się teatralnym znakiem

Aktor operujący sobą jako tworzywem jest w podręczniku Derynga oznaczony słowem „materiał”, toteż „rozbiór materiału” – jak tytułuje najważniejszą część swej książki – jest właśnie analizą warunków i sfer znakowych ciała: *Materiałem jest w sztuce dramatycznej nasza osobistość; im więcej materialnego zasobu, tym pewniejsza rękojmia, że jeżeli opatrność obdarzyła nas artystycznym poczuciem, to poczucie potrafimy łatwiej oddać na zewnątrz. A nieco dalej dodaje: Co tylko dotyczy naszej osobowości, wszystko jest materiałem, począwszy od palców ręki, bo i poruszeniem niewłaściwym palca, można wykonać akcję zupełnie przeciwną zadaniu roli*¹⁰⁸.

Toteż wszelkie warunki ekspresji grupuje wedle sfer aktywności aktora lub części jego ciała. Rozważania obejmują: mowę, postać, wzrok, usta, słuch, ręce, nogi. W przekonaniu Derynga naturalne uposażenie aktora, skłonności, ślady życiowych doświadczeń i inne okoliczności daleko bardziej rozstrzygają o powodzeniu gry niż nawet znajomość świata i ludzi. Warto nawiązać tu do jego sceptycyzmu co do czytelności związku między uczuciem i wyrazem. Owa względność wiedzy „mimicznej” sprawia, że poświęcenie uwagi zjawiskom i ekspresji spotykanym w naturze wydaje się sprawą mniej istotną, a jej brak wnosi mniejsze ryzyko niż niedbalstwo środków teatru czy brak wykonawczej samowiedzy.

Stąd pogląd, że trzeba uporać się z trudnościami dotyczącymi samego aktora, dostrzec zjawisko wzmożonej „semiotyzacji” jego ciała. Pozostaje ona obok obserwacji kluczowym czynnikiem kształtującym tworzone kolejno postacie kodu. O potrzebie analiz w tym względzie świadczy choćby podkreślanie różnic między semiotyką człowieka w życiu i w warunkach scenicznych. *Mimowolnie musimy zadać sobie pytanie wobec wymagań sceny – czytamy w podręczniku – „Dlaczego wszystko w nas było dobrym w życiu i dogodnym, a tutaj nie wystarcza?” Nie umiemy chodzić, mówić, stać, nawet siedzieć! Rozbiór więc drobiazgowy materiału usprawiedliwi po części to pytanie: bo różnaitość ludzkich przywar w układzie ciała na świecie rzeczywistym zacierza pomniejsze i mniej wybitne, ale na scenie przeciwnie, najmniejsza drobnostka jak pod szkłem obserwacyjnym przybiera ogromne rozmiary*¹⁰⁹.

Systematyzacja dokonywana nie wprost

Nic dziwnego, że niezbędne analityczne rozważania w mniejszym stopniu autor poświęca systematyzacji poprawnych form „mimiki”, baczniejszą zaś

¹⁰⁸ Tamże, s. 40. Deryng rozważa opisaną dopiero przez semiotyków praskich własność sceny, na której wszystko jest odbierane jako znak. Wysiłek podejmowany przez aktora dla wyeliminowania cech negatywnych jest konieczny, aby uniknąć wyrazów, które byłyby nieplanowane, przypadkowe, podejmowane bez świadomego udziału wykonawcy. Wszystkie one mogą być odczytane jako znaki wbrew woli aktora lub bez jego artystycznego udziału.

¹⁰⁹ Deryng, s. 40.

uwagę zwraca na uchybienia, które zakłócają funkcje znakowe aktora, a wynikają z wszelkiego rodzaju wadliwości, błędów, komplikacji spowodowanych uwarunkowaniami psychofizycznymi. Stąd charakteryzując język kinetyczny sceny, Deryng kieruje się dwoma szeregami zasad dotyczących 1) tego, co ogólnie poprawne oraz 2) tego, czego należy unikać. Naznacza tym sposobem bieguny, między którymi mieszczą się zjawiska zależne od kompetencji aktora, jego interpretacyjnej sprawności i swobody.

Na biegunie pozytywnym czytelne i określone jest tło wyrazowe wszelkich uczuć (z kategorią radości bądź smutku) i wskazania, co do poprawności „mimiki” oraz pożądanej sylwetki aktora¹¹⁰. W przeciwieństwie do wszelkich pozytywnych, których liczba stosownie do inwencji aktora w warunkach teorii realistycznej jest nieograniczona i nie można ich zadowalająco opisać, negatywne – jako naruszające ogólne założenia języka scenicznego – mogą być o wiele skuteczniej opisywane i klasyfikowane (jakiś zasadniczy błąd może bowiem ogarniać swym zasięgiem wielorakie ukształtowania kodu). Zjawiska

¹¹⁰ Zasadniczą dla mimiki, oporną na fizjonomiczne zróżnicowanie była ekspresja oczu. Powtarza się tu opinia o nigdy nielekceważonej roli oczu w wieku XIX. Wzrok pełni w „mimice” – zdaniem Derynga – funkcję scalającą. Nieprzerwana praca wzroku gwarantuje iluzję gry, poprawne naśladowanie rzeczywistości – *spójność gry zależy od ruchów oczu*. Ich wyraz nie tylko emituje znaki o największej sile, ale i nieograniczonej możliwości różnicowania wszelkich emocjonalnych stanów. *Oko, zwierciadło duszy, jest najdzielniejszym działaczem scenicznym* – stwierdza autor, w czym wyraża przekonanie, że w obrębie mimiki twarzy oczy są najpotężniejszym, ale i najczulszym instrumentem wyrazu bezpośrednio podatnym na przeżycia. *Ani zgroza, ani współczucie, niczym tak dobitnie nie dadzą się wyrazić, jak wzrokiem*. Jedynie wzrok daje najwierniejszy obraz duchowego wnętrza, *każde niemal mgnienie oka ma swoje odnośne znaczenie* – zauważa Deryng. Nic więc dziwnego, że wyraz oczu nie daje się zastąpić przez inne znaki – mobilność, metonimiczność innych znaków wobec wzroku jest wyraźnie ograniczona. *W jasnym spojrzeniu niewinnego dziewczęcia, jeżeli nie dostrzeżemy swobody, weselości, cała gra wypadnie fałszywie, chociażby artystka wysilała się na najnaiwniejsze sposoby gry. W tragedii albo dramacie ani krzykliwe wybuchy, ani ruchy gwałtowne, nie zastąpią wyrazu spojrzenia*. Ekspresję wzroku stawia też ponad ekspresją głosu i mimiką. Ruchy rąk i nóg są zaś jedynie w pewnym stopniu uzależnione od przeżyć, rządzi nimi spontaniczna potrzeba ekspresji, konwencja, nawyk, stany mające podłoże organiczne, wyjątkowo zaś siła gwałtownych przeżyć. Uzależnienie gry od przeżycia, kierowanie się „naturalnym poczuciem” wymaga ostrożności, jest obarczone w *Dramaturgii praktycznej* wieloma zastrzeżeniami. Autor podaje tu liczne objaśnienia. Stosunkowo ogólnie traktuje ekspresję ust. W jego opisie czytamy: *Od nich zależy wyraz: płaczu; uśmiechu; zniechęcenia; smutku. Głupowatość wyraża się przez otwarcie ust; mściwość, zemsta przez zaciśnięcie ich; próżność, pycha przez nadęcie; złość utajona przez lekkie drganie*. Znacznie mniej wskazań opisowych odnosi do trzech pozostałych sfer: rąk, nóg i całej postaci. Warunki „mimiczne” i fizjonomiczne służą tu głównie odróżnieniu typów ludzi (inaczej chodzi człowiek powagi, inaczej leniwy, żarłok ma chód kaczkowy, prostota, naiwność – chód drobny, polotny, odróżnia także typy zawodowe – marynarza, kawalerzystę, baletmistrza i in. Omawia też „mimikę” w chorobach fizycznych oraz najważniejsze błędy popełniane przez aktorów (Deryng, s. 48, 49, 50).

negatywne autor porządkuje wedle poszczególnych sfer ciała¹¹¹. Obejmują: 1) niedomogi ciała (budowa, niekorzystne nawyki oraz oznaki chorobowe); 2) zjawiska nietypowe, mniej prawdopodobne; 3) „mimiczne” błędy aktora (trema, przesada, grymas); 4) uchybienia wobec zwyczaju i estetyki teatralnej (zuchwalstwo sceniczne, maniera)¹¹².

¹¹¹ Zwraca więc wyłącznie uwagę na same czynniki wyrazowe. Oczywiście radykalnie jednostronne podejście do kodu kinetycznego od strony planu wyrażania obejmuje jedynie warunki tworzenia znaków, ale nie same znaki. Tym tropem idą początkowe części rozważań w dawnym podręczniku gestów G. Austina (Londyn 1806), ale też późniejsze zabiegi systematyzujące Delsarte'a (bliżej o nich: K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Kraków 1996, s. 20–28). Podejście takie widzimy u A. Trapszy na początku rozdziału o „mimice”. Opis kodu sprowadza się w tym wypadku do systematyki środków aktorskiego wyrazu z radykalnym pominięciem ewentualnych przypisywanych im treści.

¹¹² Wiele uwagi poświęca postaci (pochyłość, sztywność, wysunięta szyja, podniesienie rąmion, zbytnia ruchliwość, rezultaty chorobliwego usposobienia, szczególnych nawyków). Omawia wadliwość ruchu rąk, chodu. Porusza też sprawę konstytucji fizycznej aktora. Ze względu na sceniczną wyrazistość ceni budowę okazałą, piękno – szczególnie u kobiet, gani małe, a zatem też mało widoczne oczy, a *wadliwa krótkość rąk* jest – jego zdaniem – *wielką przeszkodą w poruszeniach* (tamże, s. 52). Uważa, że teatr musi operować tym, co typowe, najbardziej prawdopodobne, gdyż tylko to jest w odczuciu widza prawdziwe. *Budowa ciała wzniosła, okazała jest najodpowiedniejsza dla sceny. Służy ona do ról poważnych, bohaterów, kochanków; bo chociaż w świecie realnym ludzie ułomni mogą być bohaterami, a nawet zjednywać serca kobiet, sztuka dramatyczna odrzuca wyjątki, a zawsze bierze ogólny fakt za podstawę. Kobieta musi podobać się widowni, musi być piękna, a przynajmniej dość piękna – zauważa autor – aby wyobraźnia widza nie była zniewoloną zaprzeczyc uniesieniom jej kochanka na scenie* (jw. 47).

Kod kinetyczny w podręczniku Anastazego Trapszy

1. Wiedza naukowa a zagadnienie kodyfikacji gry aktorskiej

Rozdział obecny to rekonstrukcja teorii kodu kinetycznego w ujęciu Anastazego Trapszy, ostatniej i najbardziej dojrzałej postaci zjawiska spośród tu omawianych. Naszkicowany wcześniej proces przemian, wyraźny zwrot ku „realizmowi” pozwala traktować autora jako wyraziciela idei zawartych częściowo już w koncepcji E. Derynga. Ponawia zawarte tam wezwanie do czerpania danych z niezmiernego bogactwa rzeczywistości, czyni z aktora „badacza świata”, aktywnego obserwatora, zdolnego twórczo przenieść efekt własnych doświadczeń na scenę.

Jednak „realizm”, o który nam tu chodzi, nie polegał przecież na spełnieniu tych i innych postulatów czy zgodności z realistyczną koncepcją sztuki scenicznej w duchu panującego wówczas artystyczno-ideowego prądu. Problem „realizmu” usytuowany piętro wyżej – na poziomie teorii – obejmował już zupełnie inne sprawy. Jak zbudować kod, który wskazane postulaty realizmu uwzględni? Jak sprawić, żeby ogarnąć poprawnie całość zjawisk? Jak trafnie je opisać?

Chodziło przede wszystkim o uczynienie kodu wraz z niezbędną wiedzą przedmiotem aktorskiej edukacji. Skuteczność przekazu i kształcenia zależała oczywiście od spójności całej konstrukcji, a uwarunkowania gry realistycznej piętrzyły przed teoretykiem znaczne trudności. Jak było w przypadku Trapszy, czy udało mu się owe przeszkody skutecznie przezwyciężyć? Na tak sformułowane pytanie nie sposób oczekiwać prostej odpowiedzi. Autor nie uprawiał teorii dla teorii, nie odsłaniał kulis własnej pracy. Z pomocą przyjąć tu może tylko analiza zdążająca „śladem” autorskich zabiegów i uwidocznionych w tekście rozwiązań.

Od pierwszych przejawów „realizmu” (u końca wieku XVIII) i przez cały wiek XIX znawcy sztuki aktorskiej dostrzegali trudność teoretycznego ogarnięcia złożonej rzeczywistości, którą aktor ma obserwować, naśladować i odtworzyć na scenie oraz podejmowanych przez niego zabiegów. Wynikało to najmniej z czterech względów: 1) nieograniczoności i wielości zjawisk, 2) nieprzekładalności „mimiki” na język opisowy oraz trudności przejścia od opisu do „mimicznego” działania, 3) heterogeniczności kodu mimicznego i opisowego pod wzglę-

dem wewnętrznego porządku i zakresu, 4) trudności znalezienia „wspólnej” teorii dla sfery treści (stan psychiki) i sfery wyrazu („mimika”).

Między „otwartością” kinetycznego kodu a „zamkniętym” jego opisem

Trapszo uważał, że gra aktorska powinna odzwierciedlać bogactwo i różnorodność okoliczności życiowych. Stąd i w teorii gry pozostawał zasadniczo przeciwny formowaniu niezmiennej i obligatoryjnej postaci kodu. Uważał, że *szkoła realistyczna wymaga coraz nowszych spostrzeżeń z niewyczerpanych źródeł natury i coraz głębszych studiów nad życiem człowieka – i dlatego teoria jej nigdy nie może być skończoną* [podkr. moje – R. S.]¹¹³. Ustępstwo na rzecz dynamicznej i zmiennej, a obligującej teatr rzeczywistości nie skłaniało go do rezygnacji z zabiegów porządkujących. Zakres problemów i przyjęta metoda wskazują, że opowiadał się jednoznacznie za teorią porządkująco-opisową. Unikał naiwnego optymizmu i pełnego zaufania do aktualnej wiedzy o naturze człowieka i fundamentach gry, ale i skrajnego poglądu, że nieogarnione bogactwo życia należy uznać za dostateczny argument przeciw budowaniu jakiegokolwiek systematycznej wiedzy o zasadach aktorskiego wyrazu. Tego rodzaju sceptycyzm był mu obcy.

Przyjęty przez Trapszę „empiryzm” zakładał większe jeszcze niż u wcześniejszych zwolenników czerpanie wiedzy z doświadczenia i skomplikowanie zjawisk życiowych. Nie ograniczał się do natury postrzeganej w perspektywie społecznej – wedle popularnego w wieku XIX poglądu, że *cały świat jest szkołą aktora* i w życiu – właśnie poprzez **obserwację** – winien on kształcić swoją umiejętność odzwierciedlania rzeczywistości. Wbrew temu podkreślał wagę treści pomijanych czy wręcz zapoznanych w potocznej obserwacji. Aktor winien być badaczem natury naukowo przygotowanym do prowadzenia obserwacji.

Trapszo na pierwszym miejscu stawia więc **wiedzę**, dopiero potem obserwację, a na końcu uczucie i wczuwanie się¹¹⁴. Występuje w obronie wiedzy szkolnej wbrew opinii, że w kształceniu aktora wystarczy obserwacja życia. Przeciwstawia się tym, *którzy – jak mówi – więcej naiwnie niż zasadniczo utrzymują, że szkołą dla aktora jest szkoła życia, i że na faktach zdobytych doświadczeniem własnym winien rozwijać swój talent. (...) Prawda, że i szkoła życia jest bardzo potrzebnym warunkiem dla aktora, ale pierwszej powi-*

¹¹³ Trapszo, s. 13.

¹¹⁴ Trapszo jest świadomy odmienności własnego stanowiska. Choć nie stawia tego wyraźnie, jego niechętny stosunek wobec koncepcji gry tzw. epicko-objektywnej wynika z krytycznego podejścia do naśladowania czynionego na podstawie obserwacji. Dojrzała postać gry w szkole „realistycznej” wymaga nieustannych studiów obejmujących sferę przedmiotową i podmiotową, co pozwalało uniknąć uproszczonych typizacji oraz tworzenia szablonów na podstawie niepełnych i błędnych danych obserwacyjnych.

nien on się nauczyć studiować to życie, bo wśród tylu rozmaitych objawów ludzkich namiętności, czy potrafi młody adept odróżnić jedne od drugich, pochwycić tysięczne odcienia takowych, jeżeli nie wie, jak się one tworzą i z czego powstają? Prawdziwą korzyść z życia praktycznego wyciągnąć może jedynie aktor naukowo przygotowany, obeznany z teoretycznymi poglądami i wywodami, które stanowią niejako klucz do wszystkich tajemnic życia [podkr. moje – R. S.]¹¹⁵.

Niewątpliwie był to realizm bardziej jeszcze konsekwentny, daleki od uproszczeń i tolerowania scenicznych stereotypów. Drobiazgowe opisy i informacje stanowiły odpowiedź na nawyki, uporczywie stosowane chwytły; miały ożywić i uprawomocnić sferę aktorskich zabiegów. Działo się to jednak wszystko pod nadzorem teorii, gwarantowało ład, jakiego nie znajdujemy we wcześniejszych podręcznikach. Umożliwiało dostosowanie starych konwencji „mimicznych” do potrzeb ówczesnej sceny.

Sprawa nieprzekładalności mimiki

Czy *Podręcznik sztuki dramatycznej* przewycięża ten z kolei rodzaj trudności? Od dawna, choć szczególnie w epoce „gwiazd”, ceniono dojrzałe i sprawne operowanie znakami ciała, delikatne cieniowanie ekspresji twarzy, trafne, z pozoru mimowolne gesty, stosowną do roli indywidualizację ekspresji i rozległą skalę kreacji (zgodnie z ideą aktorstwa „przemiany”). Problem teoretycznego ujęcia mimiki twarzy nie był – jak wiadomo – nowy. Jednak Trapszo znajdował się w sytuacji trudniejszej niż poprzednicy. Zdecydował się przeciwstawić czoło mnogości zjawisk, jakie znalazły się poza zasięgiem uwagi wcześniejszych teoretyków gry. Jak autor radził sobie z trudnościami uzmysłowienia aktorom ich ekspresji, łącznie z najbardziej opornym na wszelkie tego typu zabiegi wyrazem twarzy i oczu?

Wprawdzie do definicji i określeń zjawisk psychicznych dołącza tradycyjnie opisy zachowań i mimiki, jednak koncentruje się głównie na szczegółowych **objaśnieniach fizjologicznych**. Uzasadniają one z jednej strony przeżycia psychiczne, z drugiej zaś wyjaśniają „widzialne” przejawy stanów wewnętrznych. Dane fizjologiczne znajdowały się więc pośrodku między stanem duszy i obrazem ciała, pełniąc rolę „pośrednika” o cechach częściowo wewnętrznych, częściowo zewnętrznych. Czytelnik podręcznika w wykładni fizjologicznej znajdował sporo informacji z zakresu tzw. wewnętrznego doświadczenia zmysłowego (przejawy gorąca, duszności, napięcia mięśni, osłabienia itp.), obejmującego doznania, których opis znacznie trafniej prezentował sferę myśli i „czystych” emocji.

¹¹⁵ Trapszo, s. 11–12.

Była to nowa próba językowego „dotarcia” do tajemnicy ludzkich przeżyć i towarzyszących im ekspresji, czyniona z mniejszym udziałem technicznego opisu, odwołująca się zaś głównie do treści i wewnętrznych powiązań ludzkiego ustroju. Na tej kanwie tworzy więc Trapszo własną propozycję. Nie znajdziemy tu wprawdzie wielu metodologicznych proklamacji o wymowie czysto teoretycznej, teoria służy głównie celom praktycznym, edukacyjnym. Jednak konsekwentny i systematyczny tok wywodu pozwala mniemać, że i sięgnięcie do fizjologii miało sens bardziej zasadniczy niż tylko okazjonalne preparowanie objaśnień (samo w sobie oryginalne i twórcze!). Fizjologia była u Trapszy nie tylko na usługach dydaktycznego dyskursu (jego udoskonalenia), przede wszystkim stanowiła część systematycznej wiedzy, ukazującej w nowym świetle zagadnienie ludzkich przeżyć i towarzyszącej im ekspresji. Spajała sfery znaku kinetycznego. Mówiąc językiem semiotyki, pełniła rolę interpretanta między wyrazem i wewnętrzną treścią, zależność tę czyniła zrozumiałą. W pewnym sensie ustalała też kompromis między mechanicznym opisem i sugestywnym apelowaniem do twórczych przeżyć aktora¹¹⁶. Przejście więc od mimiki do mowy o niej stało się już w większym stopniu możliwe.

Kwestia ekwiwalencji

Trapszo, podejmując podobnie jak poprzednicy trud opisanego całości kinetycznego kodu, nie mógł uniknąć decyzji tak kluczowej, jak wyznaczenie istotnej płaszczyzny jego systematyzacji. Podobnie jak przy analizie *Mimiki* Bogusławskiego nasuwa się postawione i wówczas pytanie: który z planów znaku odgrywa decydującą rolę w tworzeniu systemu, gdzie szukać fundamentu i źródeł systemowości? Istnieją tu – jak wiemy – trzy możliwości: 1) porządek po stronie treści, 2) po stronie wyrazu, 3) w obu planach jednocześnie.

Autor realizuje trzecią z nich. Systematyzacja w jego wykładzie przebiega dwoma torami: tradycyjnym torem – poprzez systematykę uczuć oraz drugim – poprzez określanie porządku w obszarze samych ekspresji. Zjawisko kodu jest więc opracowywane po obu stronach znaku, w kierunku od wyrazu do znaczenia i od znaczenia do wyrazu.

¹¹⁶ Znajdujemy u Trapszy początki poglądu, w myśl którego uczucie jest nie tyle przyczyną zjawisk fizjologicznych, a następnie przejawów ekspresyjnych ruchowych i mimicznych, ale też odwrotnie – fizjologia wpływa na stan uczuciowy, który pojawia się jako końcowe ogniwo procesu emocjonalnego reagowania. Jakkolwiek byśmy te zależności pojmowali, Trapszo kładł nacisk na wyobraźnię emocjonalną, doświadczanie wewnętrznych stanów fizjologicznych, ich zewnętrzne objawy, mimowolne zachowania, czy też emocjonalne komponenty doznań cielesnych. Propozycja była nowa. Wcześniej w zabiegach opisowo-systematycznych (Jasiński, Chęciński) posługiwano się – jak wiemy – nazwami uczuć, nastrojów, doznań. Aby osiągnąć te same cele, apelowano do uczuciowej wrażliwości i wyobraźni i tą drogą przygotowywano grunt pod właściwą ekspresję.

Dokładniejsza analiza, którą przeprowadzamy w dalszej części rozdziału, ujawnia, że tylko niektóre znaki autor omawia tym sposobem, czyli w obu planach jednocześnie: w rozdziale o „mimice” oraz w rozdziałach poświęconych zjawiskom psychicznym. Nie osiąga więc pełnej homogeniczności porządków obu stron kinetycznego kodu, doskonałej odpowiedniości (którą semiotyka pojmuje jako symetryczność systemów kreujących oba plany znaku). W podręczniku systematyki krzyżują się, ale i dopełniają, czego nie znajdujemy u innych teoretyków w XIX wieku.

Bogusławski czy Jasiński szukali porządku po stronie treści; porządek w planie ekspresywnym charakteryzuje natomiast koncepcję G. Austina (1806) i Delsarte’a (druga połowa wieku). U nas większy nacisk na mimikę położyli też H. Meciszewski i T. Łopaciński. W systematyce „mimiki” Trapszo nawiązuje zapewne do Austina, choć bez radykalizmu jego obliczeń, w porządkowaniu zjawisk psychicznych powtarza natomiast drobiazgowo rozróżnienia współczesnej mu psychologii.

Obie systematyzacje różnią się w wielu sprawach – liczebnością znaków, ich doborem i zasadami strukturalizacji. O ile w rozdziale o „mimice” zestawia (wedle tradycji) części ciała oraz ich ruch ze zjawiskami psychicznymi, w rozdziałach odtwarzających porządek stanów psychicznych koncentruje się na uzasadnieniach fizjologicznych (ściślej mówiąc: wedle ustaleń psychofizjologii, nazywanej też ówczesnie psychologią empiryczną lub antropologią psychiczną). Przypomnijmy, że psychofizjologia nie tylko uzasadniała związek przeżyć i zachowań, ale wpływała też na systematykę zjawisk, sugerując ich nowe, empiryczne uporządkowanie i bardziej drobiazgową wykładnię. Jednym słowem, proponowała zrozumiały, bardziej czytelny rodzaj związków między przeżyciem i ekspresją.

Psychofizjologia dawała w tym względzie znacznie lepszą podstawę teoretyczną, podsuwała modele klasyfikacji bliższe sztuce aktorskiej niż podziały oferowane w myśli oświeceniowej. Teoria w oświeceniu nie miała korzystnego wsparcia w antropologii. Ogólnikowość i nieadekwatność ówczesnej myśli szczególnie krytycznie oceniał J. J. Engel. Zdawał sobie sprawę z ogromnego zróżnicowania nawet tego samego uczucia, które może opalizować wielością postaci i wielością sensów. O tym, jakie było uczucie, jaka towarzyszyła mu ekspresja, decydował więc emocjonalny kontekst – inne uczucia bliskie w czasie i logicznie powiązane w działaniach postaci oraz zespół napięć obecnych w danym momencie akcji scenicznej¹¹⁷.

Takie ukierunkowanie zachowało się w metodyce ćwiczeń – tam dawny zwyczaj odwołań do porządku akcji i związków syntagmatycznych nie uległ

¹¹⁷ Trapszo nie kwestionuje tej ważnej dla teatru formuły ujmowania namiętności – wykazuje ich swoistość i procesualność, jednak „mimikę” rozważa zasadniczo w kategoriach „medycznych”. Dla zgłębienia najdrobniejszych przejawów ludzkich zachowań i opracowania teatralnej „mimiki” zaleca przede wszystkim sięganie po systematyczną i naukową wiedzę.

zmianie. Metodyka gry aktorskiej zdominowana takim myśleniem była – jak wiadomo – bliska scenicznej praktyce, użyteczna. Również Trapszo w swym nauczaniu był niewątpliwie zwolennikiem tego typu ćwiczeń. W uzupełnieniu jego podręcznika znajdujemy też ponad 60 fragmentów tekstów oznaczonych nazwami stanów psychicznych.

W trakcie pobieżnej lektury *Podręcznika sztuki dramatycznej* trudno uniknąć wrażenia „schematyzmu” – nacisk na stałe elementy ekspresji, analityczne opracowanie materiału sprawia wrażenie jakiegoś anachronicznego normatywizmu. Opinia taka jest oczywiście błędna, podobnie jak błędne jest sprowadzanie podręcznika do roli „scenariusza” zajęć z aktorami¹¹⁸. Zasadnicza funkcja tego tekstu jest poznawcza i kształcąca – służy poszerzeniu aktorskiej kompetencji – „unaukowieniu” podstaw ekspresji. Trapszo proponuje więc nie tyle kodeks, ile wiedzę o psychice i zachowaniach – uporządkowaną i wyszczególnioną. Nawet mówiąc o pełnych, gotowych znakach, myślał przede wszystkim o stworzeniu podstaw, z których aktor będzie mógł uformować znak zgodnie z wymogami realistycznej koncepcji gry¹¹⁹.

2. Systematyzacja po stronie planu wyrażania

Zacznijmy od omówienia systematyki w planie ekspresji. Jak powiedzieliśmy, Trapszo podejmuje próbę systematyki w dwóch planach. Tworzenie paradygmatu w obszarze planu wyrażania nie było pomysłem nowym. Już w dawnym teatrze znajdujemy rygorystyczne kryteria rządzące porządkiem wyrazu

¹¹⁸ Tak traktował go Z. Wilski: *Opublikowany po śmierci Trapszy, napisany przez niego „Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów”* – zauważa badacz – *jest świadectwem całkowicie anachronicznych poglądów zasłużonego dyrektora teatrów prowincjonalnych na zagadnienie nauczania gry aktorskiej* (Zbigniew Wilski, *Polskie szkolnictwo teatralne*, s. 73). Faktycznie, Trapszo wymagał ćwiczeń analitycznych, operowania krótkimi fragmentami tekstu, w czym nie różnił się od poprzedników. *Każdy adept – czytamy w podręczniku – powinien przede wszystkim ćwiczyć w scenach oderwanych, odpowiadających rozmaitym stanom duszy. Porządek tych ćwiczeń rozpoczynać należy od ustępów, które przedmiotem swoim wymagają poruszeń prostych, spokojnych, zatem od rzeczy epicznych, bohaterskich, klasycznych i stopniowo przechodzić do trudniejszych, złożonych, odpowiadających coraz więcej namiętnym uczuciom* (Trapszo, s. 44). Oczywiście, zwartych w podręczniku ogółu wywodów nie można traktować wyłącznie jako podstawy ćwiczeń, ich rola była w znacznej mierze teoretyczna. Obejmowały zagadnienia zaczerpnięte z podręczników psychologicznych tamtego czasu.

¹¹⁹ Oświeceniowi autorzy szukali paralelizmu, obserwując i analizując sytuację sceniczną bądź fragment akcji. Trapszo kładł nacisk nie tyle na wykonawczo-interpretacyjny aspekt aktorstwa, ale na znajomość natury ludzkiej, wiedzę o funkcjonowaniu organizmu i psychiki jako podstawę aktorskich zabiegów. Prawda kodu zmienia się zależnie od możliwości poznawczych ówczesnych ludzi teatru i wraz z ich wiedzą może być udoskonalana. Autor zakładał ewolucję koncepcji kodu stosownie do coraz głębszego poznania tajników ludzkiej natury.

w zakresie gestu¹²⁰. Oczywiście trzeba tu wykluczyć możliwość nieporozumienia. Wcześniejsza chironomia, choć usystematyzowana w planie wyrazu podlegała jednak porządkowi treści – realizując dobór i zakres uwzględnianych wówczas uczuć. Próbę zbudowania paradygmatu odzwierciedlającego wydolność ekspresywną i dystynktywną ludzkiego ciała znajdujemy dopiero u wspomnianego już Gilberta Austina w książce *Chironomia...*, wydanej w Londynie w roku 1806. Autor tej pracy, wychodząc zresztą od zagadnień tradycyjnej chironomii, opisuje warunki ekspresji gestycznej, czynniki różnicujące w porządku wertykalnym i horyzontalnym oraz wszelkie ich kombinacje. W rezultacie ukazuje język ciała jako system zamknięty o określonych możliwościach dystynktywnych. Z taką systematyzującą intencją podchodzi do opisów przejętych od J. J. Engla, w pewnym stopniu korzysta bowiem z dzieła niemieckiego teoretyka, koncentrując uwagę na środkach wyrazu.

Rozróżnienia wprowadzone przez Trapszę mają wiele analogii z dziełem Austina. Tekst dostępny od dawna w wersji angielsko- i niemieckojęzycznej, był znany polskim teoretykom teatru (wspominają o nim H. Meciszewski i T. Łopaciński). Trapszo nie poprzestaje jednak na opisie warunków, omawia też znaczenia poszczególnych kształtów ciała, dołączając nazwy zjawisk psychicznych i zachowań. W omówieniach znacznej liczby zjawisk koncentruje się na zagadnieniu wyrazistości. Grę aktorską należy uwolnić od błędu niejasności, uchybień subiektywizmu i estetycznej nieatrakcyjności. Realizm nie polega na „naturalnej” spontaniczności, wymaga od aktora samowiedzy o jego reakcjach i zachowaniach. Warunkiem realizmu w grze jest wyrazistość i typowość, wbrew zjawiskom arbitralnym i powierzchownym, jakie cechowały teatr dawniejszy.

Z liczby ok. 320 zjawisk omówionych w opisie kodu ponad 120 wylicza w omawianym tu rozdziale: *Mimika*. Systematyka ta jest więc mimo wszystko obszerna, choć naukowym uzasadnieniem związku między ekspresją i psychiczną treścią zajmuje się dopiero w dalszych partiach książki. Problem biologicznej natury człowieka pojawia się już w samej definicji: *Mimika to język instynktu* – czytamy na początku rozdziału – *nie zawsze podległy woli naszej; jest on wyrazem myśli i uczuć przez gestykulację i zmianę rysów*¹²¹. Kinetyczne zachowania winny nawiązywać do reakcji mimowolnych, automatycznych, które wymagają – jak wiemy z dalszych rozważań – opisu i naukowego uzasadnienia¹²².

¹²⁰ Pisał o tym J. Lipiński w książce *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*, Warszawa 1974.

¹²¹ Trapszo, s. 17.

¹²² Jest to jeszcze jedna racja uprawniająca wprowadzenie analitycznego, porządkującego opracowania. Faktycznie bowiem „mimika” realistyczna jest skomplikowana, a postulat obserwacji ludzi prostych, nieokrzęsanych nie wystarcza, prowadzi do naiwnych zafałszowań. Dotarcie do osnowy ekspresji wymaga badań i studiów. Wpływ różnych okoliczności i świadome-

Jednak właśnie w rozdziale o „mimice” wiele znaczeń przekracza zakres zjawisk psychicznych. Bowiem poza stosunkowo nielicznymi znakami niektórych uczuć, namiętności czy wrażeń znalazły się zjawiska pozbawione przynależności do wyraźnie określonych kategorii antropologicznych, czyli takie, do których autor w dalszych psychologicznych rozdziałach nie powraca. Znalazły się tu też znaki różnego rodzaju zewnętrznych przejawów: *apetyt, śmiech, płacz, przygotowanie do ataku (skok, bieg, napad czy postawa skurczona)*.

Inne opisy i znaczenia odnoszą się do postaw, charakterów, zjawisk typu umysłowego, zostały też uwzględnione tradycyjne ujęcia stanów emocjonalnych. Szczegółowy ich psychologiczny podział bez ryzyka arbitralności nie jest możliwy, jedyną podstawą rozróżnienia mogą być odniesienia do systematyzacji dokonanych przez Trapszę w dalszej części podręcznika, dotyczącej życia psychicznego człowieka. Jednak tylko niektóre zjawiska (głównie uczucia i namiętności) z rozdziału o „mimice” zostały ponownie omówione w dalszych rozdziałach. Przyczyna tego została wskazana już wcześniej – obie systematyzacje cechują się różnymi przecież warunkami opisu i różną zdolnością rozróżniania. W części opisującej kod autor uwzględnił czynniki ekspresywne (najbardziej czytelne i charakterystyczne gestycznie). W dalszych częściach ujmujących porządek zjawisk psychicznych w aspekcie opisu antropologicznego liczba i sposób ich wyróżnienia są pełniejsze i służą przyjętej w wykładzie koncepcji człowieka – stąd dostrzegana różnica.

Anatomiczne podstawy systemu ekspresji

Podstawą systemu w rozdziale o „mimice” są „znaczące” części ciała ludzkiego. *Ciało człowieka* – stwierdza Trapszo – *składa się z pięciu części ruchomych, mogących samodzielnie lub za rozkazem woli poruszać się w kierunkach sobie odpowiednich. Części te są: 1) głowa, 2) ramiona, 3) ręce, 4) tułów (korpus), 5) nogi. Głowa odbywa ruch po linii pionowej, równoległe do poziomu, i wahadłowy – od ramienia do ramienia. Ramiona można podnosić ku głowie, wysuwać naprzód lub cofać w tył, pojedynczo lub oba razem. Ręce jako promienie zakreślają półkola na podobieństwo południków albo równoległe od ziemi na kształt równoleżników; nadto mogą zakładane być na piersiach, na kręgosłupie, w talii lub podpierając boki. Tułów ma właściwie ruch tylko w jednym kierunku, to jest nachylanie się naprzód wraz z głową. Ruchy tułowia na boki lub*

go kształtowania wyrazu (ukrywania faktycznego stanu psychicznego) powoduje, że często najdoświadczeńszy badacz omylić się może w ocenie prawdziwego znaczenia tego lub owego gestu (Tamże, s. 17). Kodyfikacja uwarunkowana rozległą wiedzą, również fizjologiczną, jest nie tylko możliwa, ale wydaje się niezbędna w kształtowaniu scenicznej „mimiki”.

w tył są bardzo małe i nieznaczne. Nogi mają ruch prawidłowy przed siebie, niekiedy cofnięcie się lub skośne w bok usunięcie¹²³.

Umożliwiło to stworzenie schematu podstawowych ruchów i ich kombinatoryki. Pozostając przy idei zbudowania systemu wyrazu, kolejno omawia części ciała, ich znakowość, czynniki wyrazu i właściwe im postacie. Omawia kształty kreowane przez główne części ciała, choć dla oddania mimicznego różnicowania uwzględnia także jakiś dodatkowy czynnik wyrazu (jeden lub więcej), który umożliwia bardziej wnikliwe różnicowanie schematu. Warto zwrócić uwagę, że odróżnienie czynnika podstawowego (ruch głównych części ciała) i pomocniczego (najczęściej zmienność czynników wyrazu twarzy) stanowi o specyfice metody budowania kodu w perspektywie środków ekspresji. Przyjrzyjmy się temu bliżej.

Autor daleki jest od przypisywania wskazanym elementom budowy człowieka podobnej roli. Zdolność wyrazu i związana z tym pojemność znaczeniowa różnych sfer jest oczywiście różna. Już na początku zastrzega: *Głowa to najważniejsza część ciała, mieści najwięcej czynników mogących subtelnie objawiać psychiczny stan duszy. Czynnikiemami tymi są: czoło, brwi, oczy, nos, usta, policzki.* Mimika głowy, choć najtrudniejsza do opisanego, sięgająca stanów wewnętrznych, wyznacza zarazem swym zasięgiem największą liczbę stanów. Ruch głowy i wyraz twarzy mają szczególną zdolność precyzowania i różnicowania. Obejmują znaki naturalne, stąd też podlegają stałym regułom – Trapszo nie wyklucza tu kanoniczności.

Dopiero wobec rąk zastosuje powtarzaną przez poprzedników zasadę, że *prawideł stałych na poruszenia rąk nie ma i być nie może, bo krepowałyby grę aktorską.* Nie omieszka jednak dodać, że *jakkolwiek prawideł nie ma, to jednak zupełnie dowolnymi poruszenia być nie mogą; zatem muszą być wyuczone*¹²⁴. Czego dotyczy to wyuczenie? Autor ma na myśli wymogi estetyki gry, zresztą nieustannie przy różnych okazjach to podkreśla. Ważniejsze, w kontekście obecnego tematu, jest „mimiczne” różnicowanie typów ludzkich. Różna ekspresja wyodrębnia zarówno sceniczne *emploi*, jak i odmienności ludzkich temperamentów, charakterów itp. Aktor musi sprostać tej różnorodności, dostroić się w ruchach do osobliwości postaci scenicznej. *Musi przeto – zdaniem Trapszy – posiadać i ruchy tej postaci, będącej typem ogólnym, wskazującym stanowisko, wychowanie, ukształcenie umysłowe i tym podobne warunki świata jej zewnętrznego, a że w każdej sztuce inną postać, inny typ przedstawia, zatem i poruszeń właściwych tym typom wyuczyć się powinien*¹²⁵.

¹²³ Trapszo, s. 21.

¹²⁴ Tamże, s. 34. Ogólnikowe zapewnienia o dowolności gestów nie przeszkadzają Trapszy dokonywać w dalszej części wykładu (w nawiązaniu do psychofizjologii) szczegółowych opisów ruchu rąk i tułowia.

¹²⁵ Tamże, s. 35.

Zarysowuje się tu stosunkowo czytelna opozycja: głowę wraz z mimiką twarzy cechują ekspresje naturalnie, uniwersalne, zaś odmiany ruchów rąk przysługują poszczególnym typom ludzkim. Dopiero w rozdziałach o namiętnościach, uczuciach i innych zjawiskach psychicznych autor znacznie łagodzi tę ogólnikową i uproszczoną opinię. To przecież właśnie od gestyki rąk wymaga nieustannego kreowania ekspresji naturalnej.

W omawianym rozdziale o „mimice” głównie jednak opisuje wyraziste, skanonizowane znaki, na przykład dla zakomunikowania ogólnych przekonań i faktów¹²⁶. Są to przede wszystkim zachowania świadome, komunikacyjne, ogólne znaki o specyfice symbolu, a nie tylko oznaki ludzkich typów pozostające na granicy konwencji społecznej i zachowań naturalnych.

Ręce: *ostrzeżenie, nakaz, zagrożenie* (ręka przed piersią z jednym palcem wskazującym), *pocałunek pożegnania* (ręka odjęta od ust palcami), *pocałunek uszanowania* różny zależnie od intencji (miłość; życzliwość; uszanowanie; namiętność; w stosunku do monarchy – przyklęknięcie na jedno kolano), *porównanie siebie z kimś* (czyni się końcem palców wskazującego i średniego), *prośba gorączkowa* (złożenie rąk, palce przeplecione), *prośba łagodna* (złożenie rąk, palce wyprostowane), *zakłęcie* (uderzenie w piersi całą dłońią lub zaciśniętą pięścią), *zaświadczenie faktu* (uderzenie w piersi końcami palców lub dłoni)¹²⁷. Niektóre znaki tego typu opisuje w związku z ru-

¹²⁶ „Ja” ma być świadkiem faktu – uderzamy w piersi końcem palców przy otwartej dłoni; zakłęcie – uderzamy w piersi całą ręką otwartą lub zaciśniętą dłońią; *wywiązanie się z zaufania* – ręka przyłożona do piersi cokolwiek dłużej zatrzymana będzie; *porównywanie siebie z kimś lub przedstawienie siebie jako wzór albo dowód* – końcami palców wskazującego i średniego; *pytanie o tożsamość swej osoby* – dotykanie piersi jednym środkowym palcem; *zebranie rozstrzelonych myśli* – ręka pocierająca czoło; *myśli* – ręka oparta na czole; *wybieranie jednej spośród wielu myśli* – przebieganie palcami po czole; *gdy myśli dobiegają do celu* – uderza się jednym średnim palcem w czoło; *wątpliwość w rozwiązywaniu* – przeciągnięcie ręki z pewnym naciskiem z czoła po policzku; *majestatyczne słuchanie lub badanie albo śmiałe, stanowcze wypowiedzenie swojej myśli* – ręce splecione palcami na piersiach; *nakaz, ostrzeżenie* – ręka przed piersią z jednym palcem ukazującym. Są tu też omówione pewne ogólne gesty dotyczące uczuć, np. przerażenia, przestachu, podziwu czy uczuć serdecznych – rozwinięcie tej problematyki podejmuje autor w innych częściach podręcznika i to w sposób daleko bardziej szczegółowy, toteż do spraw tych jeszcze powrócimy.

¹²⁷ Wskazana grupa gestów jest w pewnym zakresie ekwiwalentna wobec słów. We współczesnym rozumieniu komunikacji niewerbalnej gesty te przynależą do trzech grup: emblematów, ilustratorów, a w pewnym sensie też adaptatorów (obok innych: regulatorów i zachowań emocjonalnych). Uzyskujemy zatem podział kinezyki ludzkiego ciała na 5 typów zachowań (w propozycji Ekmana i Friesena; podział za: Robert Andrzej Dul, *Komunikacja niewerbalna w teorii i badaniach*, Warszawa 1995, s. 55–56). Emblematy są gestycznymi ekwiwalentami słów lub dłuższych wypowiedzi i mają czysto arbitralne znaczenie; ilustratory służą „ilustracji” treści werbalizowanych (wyrażają wskazywanie, odliczanie, gesty batutyczne), są społecznie nabywane i wykazują społeczną lub kulturową zmienność. W przeciwieństwie do zjawisk podpadających pod te trzy

chem głowy: *nieżyczenie sobie czegoś* (poruszanie głową na prawo i lewo trwające dłużej), *potwierdzenie prośby* (szybkie poruszenie głową w górę i w dół), *powitanie* (poruszenie głową w górę szybkie), *przeczenie* (szybkie poruszenie głową na prawo i lewo), *zgoda, przyzwolenie, potwierdzenie* (szybkie poruszanie głową w górę i na dół).

Nogi. W przeciwieństwie do rąk nie mają odrębnej roli ekspresywnej, ich charakterystyka odzwierciedla rzeczywistość jedynie typy i w tym zakresie pełnią funkcję podobną do rąk. *Rodzaj chodu warunkuje się głównie treścią granej sceny, jak również wiekiem, wychowaniem, stopniem wykształcenia, stanowiskiem, fachem. Wszystko musi mieć swoją przyczynę*¹²⁸.

3. Systematyzacja po stronie planu treści

Kod o poszerzonym zakresie

W przeciwieństwie do poprzedników Trapszo uwzględnia w swoich rozważaniach więcej sfer psychicznych oraz zjawisk cielesnych. Już ta decyzja była znakiem czasu – potrzebą całościowego spojrzenia na człowieka z punktu widzenia wiedzy empirycznej. Autor wyróżnia w sposób systematyczny **stany fizjologiczne, temperamenty, wrażenia, formy myśli i ich rodzaje, uczucia i namiętności, choroby somatyczne i psychiczne**. Poświęca wiele miejsca „mimice” naturalnej, spontanicznej oraz wnikliwie omawia fizjologię. Dla opracowania teorii „języka ciała” szukał inspiracji w osiągnięciach współczesnej mu nauki, korzystał z oferty głębszego wejrzenia w naturalne uwarunkowania człowieka.

U początków fizjologicznego uzasadniania aktorskiego kodu

Trapszo postrzega własną propozycję odwołania do fizjologii jako rzecz z gruntu nową – wyraźnie przeciwstawia się przecież metodzie poprzedników. Niewątpliwie nowy jest u niego sposób traktowania gry aktorskiej. Sprawa rysuje się najprościej, gdy mówi o dwóch „szkołach” gry – klasycznej (stanowiącej zamknięty, skończony system znaków) oraz współczesnej mu – realistycznej, wymagającej nieustannego uzupełniania i doskonalenia wiedzy. Opozycja – w rozumieniu autora – realizuje się zatem jako proste przeciwstawie-

określenia pojęcie współczesnej kulturowej kinezyki obejmuje również pozostałe zjawiska dokładniej omawiane i w szczegółach wyjaśniane przez Trapszę – powszechne, niezwiązane wprost z mową, „naturalne”, niepodlegające ciągłej kontroli świadomości – w przywołanym podziale zostały one włączone do kategorii zachowań emocjonalnych.

¹²⁸ Trapszo, s. 39.

nie. W istocie tendencja realistyczna, o której mówi obszerniej, kształtuje się w wyniku coraz pełniejszych odniesień do wiedzy o człowieku. O ile klasycystycznej teorii gry patronował kartezjanizm, myśl uformowana w wieku XIX szuka już zasadniczych zjawisk psychicznych człowieka w uwarunkowaniach anatomiczno-fizjologicznych. I choć początki „realizmu” sięgają końca wieku XVIII i dotyczą głównie teatru niemieckiego, inspiracje nauką o człowieku zaznaczają się wyraźnie dopiero po połowie wieku XIX – w okresie rozkwitu psychologii „empirycznej”. Wpływ tej psychologii wbrew pozorom nie sprowadzał się tylko do zaopatrzenia teorii gry aktorskiej w fizjologiczne objaśnienia.

Trapszo – podkreślając nieustannie wagę naukowej już wówczas wiedzy psychologicznej – nie tylko roztacza przed aktorem skomplikowany świat ludzkiej rzeczywistości. Pragnie pokazać, zresztą zgodnie z założeniami tej psychologii, że zachowanie człowieka, czyli tzw. „mimika” naturalna odzwierciedla procesy myślowe poprzez ich uwarunkowania fizjologiczne. Nabyta wówczas wiedza o układzie nerwowym pozwoliła odsłonić stan skomplikowania ludzkich reakcji, złożoność procesów umysłowych i wielorakość zjawisk psychicznych.

Mówiąc o „mimice” naturalnej, wkraczał Trapszo w sferę trudną dla (wymagającej świadomego działania i aktu woli) „mimiki” scenicznej. Wiadomo przecież, że większość wymaganych na scenie znaków ciała to oznaki mimowolnych, niepodlegających woli zmian w organizmie. Wymagało to wkroczenia w dziedzinę dla aktora najtrudniejszą. Niektóre zjawiska mimowolne mogą być wywołane świadomie – jak większość zachowań mimicznych i ruchowych – są jednak takie przejawy organizmu, które nie podlegają zabiegom naśladowczym, nie dadzą się intelektualnie odtworzyć w drodze prostego odzwierciedlenia¹²⁹.

¹²⁹ Mimika sceniczna jako rezultat wyboru bardzo rzadko rozmija się z aktem woli. Dotyczy to nawet znaków, które nie wymagają zabiegów kreacyjnych, nie są czynnościami. Paradoksem w przypadku Trapszy jest rezygnacja z gry „przeżywaniowej” (dającej pewną przynajmniej gwarancję głębszego ukazania prawdy człowieka niż zezwala na to w sposób „zimny”, technicznie zaplanowany tok tworzenia postaci). Zakłada tak, chociaż wie, że pewne zjawiska w organizmie aktora wymagają zachowań na serio, wymagają znacznego zaangażowania. Czy drobiazgowa wiedza, pozwalająca wniknąć w głąb istoty ludzkiej jest rękomią owej prawdy? Trapszo uruchamia – jak mówiliśmy – proces wyobraźni, trafnego uzmysłowienia sobie określonego stanu ekspresywnego, ale i wewnętrznego. Nie chodzi tu o przeżywanie. Dla aktora ważniejsze jest pokazanie tego, co mimo głębokiego przeżywania można zagubić, nie dostrzec, źle swoje doświadczenie wewnętrzne objawić i zakomunikować. Przeżycie nie na wiele się zda, skoro prawda dotyczy jego „objawienia” na scenie, a tu ważniejsza jest wyrazistość, typowość i znawstwo ujęcia oraz estetyka (czyli sugestywność i precyzja w ukazywaniu wielorakich stron życia). Ideę podsuwanych aktorowi badań można ująć następująco: przeżycie może nie dać zadowalającego obrazu bez solidnych podstaw, zaś dla stworzenia poprawnego obrazu potrzeba przede wszystkim doskonałej, głównie naukowej wiedzy

Trapszo stanął tu wobec paradoksu komplikującego wspomniany wcześniej „paradoks o aktorze” Diderota. Nie należy przeżywać sytuacji w trybie emocjonalnego wcielania się w postać, aby grać dobrze, z pełną kontrolą, zarazem jednak „przeżywanie” jest niezbędne dla spełnienia niektórych walorów prawdy, dla wytworzenia oznak niepodległych intelektowi. Paradoks uzyskuje tu bardziej pogłębioną postać, a zaproponowane dawniej rozwiązanie jest daleko mniej zadowalające, mniej owocne. Sprawie tej przyjrzymy się później. W ogólnych zasadach w wymaganej od aktora intelektualnej postawie autor *Podręcznika sztuki dramatycznej* bliższy jest oczywiście sugestiom francuskiego filozofa. Najmniej miejsca w jego wykładzie zajmują uwagi o aktorze jako podmiocie przeżywającym – jeżeli przeżycie traktować jako „wcielenie w postać”. Wyklucza subiektywność jako odtwarzanie siebie na scenie i tu w pełni respektuje zalecenie Diderota. Dopuszcza zaś subiektywność jako podmiotowość twórczą (samodzielne, oryginalne działanie na scenie) w najdoskonalszej – jego zdaniem – subiektywno-objektywnej postaci gry.

Idee psychofizjologii w myśli polskiej

Aby rozpoznać teoretyczne podłoże podręcznika Trapszy nie tylko w systematyce zjawisk psychicznych, ale i w ich fizjologicznym czy też medycznym uzasadnieniu, wypada cofnąć się do początków wieku XIX. W opracowaniu kodu kinetycznego korzystał z trudnego dziś do rozwikłania nawarstwienia badań nad człowiekiem. Pobieżny przegląd wiedzy fizjologicznej u Trapszy w wielu miejscach nasuwa jeszcze skojarzenia z refleksją uformowaną na zrębach kartezjanizmu i sensualizmu. Ale znajdujemy też w podręczniku poglądy ukształtowane dopiero w drugiej połowie wieku. To też zanim przystąpimy do rekonstrukcji kodu i podstaw *naukowego przygotowania aktora*, przypomnienie najważniejszych etapów rozwoju naukowej wiedzy o człowieku wydaje się niezbędne.

Przemyślenia początku wieku nie wykraczały poza dorobek tradycji kartezjańskiej i samego Kartezjusza (np. teoria uczuć Malebranche’a została w naszej recepcji dostrzeżona dopiero na przełomie wieku XX). Kartezjanizm jest – jak wiemy – szczególnie widoczny w adaptowanym na nasz grunt wierszowanym traktacie o malarstwie Claude’a Wateleta. Jego polską edycję zaopatrzone we wnikliwe opracowanie anatomii – budowy kości i mięśni. Nie miało to jakiegoś szczególnego znaczenia – wiedza tego typu od czasów odrodzenia była dość powszechnie znana. Jednak zamieszczone w podręczniku Albertrandy’ego opracowanie związków między uczuciem i „mimiką” jest zjawiskiem dość osobli-

o człowieku. O ile trudno wywołać autentyczne przeżycie, należy przede wszystkim zadbać o trafność właściwych mu aspektów i ekspresji.

wym. Autor posługuje się zapożyczoną z kartezjańskiego traktatu wykładnią związków między uczuciami i stanem mózgu oraz powiązaniem serca z mięśniami twarzy (sferą policzków i ust)¹³⁰. Podstawę swojej koncepcji, szczególnie fizjologię tchnień życiowych, Kartezjusz zawdzięczał odkryciu przez Williama Harveya obiegu krwi (rzecz opublikowana w dziele z 1628 roku)¹³¹.

Teoria teatru nie skorzystała z dorobku tej najstarszej fazy refleksji ani z dostępnych wówczas wyjaśnień, jakich udzielano malarzom. Z upływem lat sztukę aktorską w przeciwieństwie do malarstwa zdominowały sprawy aktorskiego przeżycia, i to głównie w aspekcie estetycznych rezultatów i wypracowania zasad scenicznej twórczości. Dominowało podejście estetyczno-wykonawcze, podmiotowe, właściwe klasycyzmowi i idealizmowi okresu romantyzmu. Spłycaeniu uległa część teorii dotycząca kodu, a to ona najbardziej potrzebowała antropologicznego zaplecza. Ale i badania empiryczne nad człowiekiem ewoluowały niezwykle wolno, docierając do stosunkowo wąskiego grona odbiorców. Pewne ożywienie poznawcze i edukacyjne rozpocznie się dopiero w latach 60. i 70. XIX wieku.

Opinie w tym względzie są dość zgodne. Nikły dorobek polskiej myśli wykazuje Mikołaj Lipiński w obszernej pracy z zakresu tzw. psychologii empirycznej, inspirowanej głównie badaniami niemieckimi (było to – jak sam twierdzi – pierwsze po wielu latach antropologiczne kompendium adresowane do szerszego odbiorcy)¹³². Na rodzimym gruncie nie dostrzega wielu dokonań. Wspomina Jana Śniadeckiego, ale pomija w przeglądzie literatury ważniejsze przecież dzieła jego brata Jędrzeja, dostrzega natomiast prace Feliksa Jarońskiego (1812), wykłady Jankowskiego (1818); zwraca również uwagę na dokonania Michała Wiszniewskiego i polskie adaptacje myśli europejskiej (m.in. Kanta, Hegla). To poczucie niewielkiego postępu badań między początkiem a końcem

¹³⁰ *Ciało dzielnością suchych żył alboli nerwów, które są pierwszymi do uczucia duchy ożywające, pochodzące z mózgu, któreń równie je przyjmuje do serca, gdzie wprzód się rozrzedziwszy dopiero go napawają, a że wyżej wzmiankowane żyłki alboli nerwy prosto z niego schodzą, za najmniejszym więc uczuciem powinny wrzusać muskuły, nad którymi władają, a te podobnym sposobem ciało, mianowicie twarz, która powierzchownie stan duszy wyobraża za sprawnością brwi i oczu, ile nos i usta bardziej za uczuciem serca się mieniają (...), skoro więc jaka żyłka jedną z tych dwojga żądy bywa poruszona, natychmiast wspojne myszki drażni; tudzież z mniej lub więcej starzenia duchów ożywczych znaczniejsze sprawuje odmienienie twarzy, do czego najbardziej pomagają brwi z oczami (...), takż nos i usta mają społeczeństwo z sercem, za każdym ściśnieniem lub ulżeniem onego, uśmiech, ukontentowanie lub też słabość, zwątlenie na siłach i tam dalej przekazują, co kolejem w następujących namiętnościach wyklada się (Antoni Albertrandy, *Wiersz o malarstwie*, s. 128).*

¹³¹ W. Harvey, *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*; odkrycie Kartezjusz uznał za szczególnie ważne, wspomina o nim w traktacie (por. *Namiętności duszy*, s. 68–69 cytowanego wydania).

¹³² Chodzi o sygnalizowaną w przyp. 105. książkę Mikołaja Lipińskiego, *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użytku dojrzałszej młodzieży polskiej*.

wieku XIX wyraża również T. Żuliński, porównując odosobnione i ważne dokonania Jędrzeja Śniadeckiego ze stanem psychofizjologii w dobie pozytywizmu. Uczony z Wilna w myśl tej opinii *zrobił to siedemdziesiąt lat temu, co dopiero dziś próbować zaczynają fizjologowie*¹³³.

Istotnie rozwój dyscypliny nasila się w połowie wieku XIX, gdy psychologia racjonalna ustępuje częściowo konkurencyjnej koncepcji wynikającej z metod eksperymentalnych, choć dualizm w ujmowaniu ludzkiej natury psychicznej nie od razu został przewyciężony. Tak ważne badania Bella, Magendiego, Helmholtza, Fechnera, Wundta i in. stopniowo spychały na dalszy plan „spekulatywny” racjonalizm dawniejszej psychologii (na zasadzie opozycji racjonalna – eksperymentalna). Jednak osiągnięte wówczas wyniki oceniane z perspektywy stanu psychologii współczesnej służyły głównie ustaleniu odniesień między przeżyciem i stanem organizmu, wykazaniu analogii, zbieżności w czasie. Przybierały zatem postać paralelizmu psychofizycznego, bez szukania głębszych dynamicznych i „wyjaśniających” powiązań między obu sferami. Stan ów pośrednio podtrzymywał zaufanie do hipotezy lokalizacji mózgowej, głoszonej w ramach tzw. frenologii. Warto i o tym wspomnieć, gdyż nawiązania do niej pojawiają się w podręcznikach końca wieku, o czym mówię w innym miejscu¹³⁴.

Poszczególne osiągnięcia psychologii ówczesnej nie pełniły roli bezpośrednich przesłanek w kształtowaniu wiedzy o grze aktorskiej, bez wątpienia jednak wyznaczały jej myślowe tło i teoretyczne podstawy. Dokonania psychologii fizjologicznej pozwalały na nowo spojrzeć na aktora i na istotę jego czynności „naśladowczych”. Doniosłą wartość miało przejście od naiwnego paralelizmu do

¹³³ Żuliński wyraził taki pogląd w pracy: *Zasady jestestw organicznych Jędrzeja Śniadeckiego oceniane ze stanowiska dzisiejszych pojęć*, Poznań 1875. O fizjologicznym pojmowaniu zjawisk psychologicznych mówi też A. Wrzosek (1910 r.). Opinie te przywołuje i szerzej rozwija Jerzy Strojnowski w monografii: *Psychofizjologia Jędrzeja Śniadeckiego*, Wrocław 1968, s. 81. Badacz zagadnienia dokładniej określa nowatorstwo Śniadeckiego i jego miejsce w rozwoju badań nad fizjologicznymi podstawami psychiki.

¹³⁴ Frenologia XIX-wieczna miała swoją poprzedniczkę w fizjonomice, której początki sięgały starożytności, opartej na Arystotelesowskiej idei zoomorfizmu. W myśl tych dawnych przekonań człowiek oraz części jego ciała stanowią mały kosmos. Dostrzegalne analogie z otaczającą rzeczywistością pozwalały rozumieć człowieka poprzez znajomość świata. Wszelkie ukryte treści (np. charakterologiczne) miały być czytelne na przykład po dokładnym opisie części i kształtów ludzkiego ciała i stwierdzeniu ich podobieństwa z częściami ciała i „charakterem” zwierząt (zob. Hanna Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 23–26). Trapszo pozostawał zapewne pod wpływem myśli późniejszej, XIX-wiecznej. Faktem jest, że silny impuls dla przyrodniczych przekonań zawartych w podręczniku pochodził od Galla, Spützeima i ich następców, m.in. Lavatera. Zainteresowanie autora *Podręcznika* fizjonomią było znamienne dla ówczesnej epoki. Mimo krytycznych głosów wobec Galla, coraz wyraźniejszych w drugiej połowie XIX wieku, idee owych związków były – jak powiedzieliśmy wcześniej – popularne. „Fizjonomie” pozostają nadal atrakcyjnym sposobem charakteryzowania człowieka. Trapszo skłania się tu ku owym upowszechnionym i coraz bardziej bezkrytycznym przekonaniom współczesnych. Szerzej do tego tematu powracamy w części III pracy.

coraz wyraźniej rysującej się jedności psychofizycznej. W nauczaniu gry owo-
cowało to coraz bardziej świadomym powiązaniem czynników fizjologicznych
i przeżyć oraz wzruszeń. Dostarczało to na przykład teoretycznej wykładni dla
odczuwanej przez aktorów współzależności między wrażeniem gniewu i towa-
rzyszającymi temu stanowi zachowaniami. Objaśniało, dostrzeżone jeszcze przez
Lessinga, dwukierunkowe, zwrotne sprzężenie między zachowaniem, stanem
organizmu a stanem świadomości (jakością czucia i emocji). Zmagano się z pro-
blemami „przemian” i „wcieleń”, zanim jeszcze psychologia wkroczyła w te
rejony ze swoim aparatem wyjaśniającym (sprawa odruchów, pamięci emocjo-
nalnej, zasad kojarzenia itp.).

Dokonania psychologii fizjologicznej docierały na grunt polski stosunkowo
szybko. Tendencje w tym kierunku ujawnia wskazany już podręcznik *Antropolo-
gia...* Mikołaja Lipińskiego z 1867 r.¹³⁵ Autor proponuje metodę analityczną
(opisową) i genetyczną (wyjaśniającą). Stosunek zjawisk fizycznych do psy-
chicznych pojmuje na zasadzie paralelizmu psychofizycznego (widocznego
w temperamentach i prawidłowościach fizjognomiki). Ostrożnie podchodzi do
zapoczątkowanych dopiero na szerszą skalę badań eksperymentalnych i wyraź-
nego wydzielenia zjawisk fizjologicznych – odwołuje się jedynie do najwcze-
śniejszej fazy autonomizacji psychologii podjętej przez J. F. Herbarta¹³⁶.

Wyraźniejsze wpływy psychologii fizjologicznej zaznaczają się w nastę-
pnym pokoleniu za przyczyną prac A. Baine’a oraz Th. Ribota, z którym utrzy-
mywał kontakty Julian Ochorowicz. Jego zasługą było upowszechnienie psy-
chologii fizjologicznej w kraju, określenie jej związków z medycyną i systemem
nauk ukształtowanym w warunkach pozytywizmu. Zajmował się tym również
A. Mahrburg. W ostatnich dekadach XIX wieku ten styl myślenia coraz wyraź-
niej dominuje. Nic dziwnego, że przenika do wypowiedzi o sztuce aktorskiej.
Stara psychologia z katedr w Warszawie i Krakowie – Struvego oraz Kremera
ulega coraz silniejszym wpływom poglądów H. Spencera i H. Taine’a, o czym
mówiliśmy wcześniej, analizując podręcznik J. Mikulskiego. Do popularności

¹³⁵ Związki psychologii z fizjologią – istotne w samym podręczniku Trapszy – wiążą się
z pewnymi trudnościami terminologicznymi. W wieku XIX popularny jest termin „antropologia”
(Lipiński 1867, Żuliński 1872) – w ogólnym rozumieniu znaczy tyle, co fizjologicznie określona
wiedza o psychice. W podobnym rozumieniu stosowano termin „psychologia empiryczna”
(„doświadczalna”). Nowsze spojrzenie na omawiane zagadnienia łączy się z terminami „psy-
chologia eksperymentalna” i „fizjologiczna” (W. Wundt, *Zasady psychologii fizjologicznej*,
1874). Znaczenie tych terminów jest porównywalne z treścią stosowanego współcześnie termi-
nu „psychofizjologia”.

¹³⁶ Dostrzegał zagadnienia fizjologii układu nerwowego, podchodził jednak do nich ostrożnie.
Jeśli zważymy – pisze Wanda Bobrowska-Nowak – że „*Antropologia psychiczna*” ukazała się
w 7 lat po wydaniu przez G. T. Fechnera jego „*Elementów psychofizyki*” (1860), to ostrożność
Lipińskiego jest chyba uzasadniona (*Początki polskiej psychologii*, Wrocław 1973, s. 109). Zna-
czące było pominięcie ważnych prac Józefa Majera, *Fizjologia układu nerwowego*, Kraków
1854, czy *Fizjologia zmysłów*, Kraków 1857.

myśli Spencera przyczynił się Władysław Kozłowski, nieco starszy od Ochorowicza wnikliwy i krytyczny znawca nowej psychologii, również fizjologicznej (wyraźnej w publikacjach J. Hilarowicza Nusbauma czy J. W. Dawida, i w powiązaniu z psychiatrią Romualda Płaskowskiego)¹³⁷.

Psychofizjologiczne uwarunkowania „mowy ciała”

Nauczanie zasad gry rozpoczyna Trapszo od wyłożenia podstaw fizjologii. *Cały ustrój wewnętrzny człowieka to komplikacja mięśni, naczyń krwionośnych i nerwów. System nerwowy jako najważniejszy z części składowych ciała składa się z ośrodków i nerwów obwodowych. Ośrodki nerwowe są to organy rozmaitej wielkości i kształtu, z substancji nerwowej złożone.*

Głównym ośrodkiem jest ośrodek mózgowo-rdzeniowy; inne, mniejsze, rozproszone są pod nazwą zwojów, szczególnie w dziedzinie nerwu sympatycznego. Dwa są nerwy sympatyczne, które biegną symetrycznie po obu stronach kręgosłupa i ciągną się przez całą długość jego, zaczawszy od podstawy czaszki.

Nerwy są to długie, cienkie nitki, białawo-żółtawej substancji, które się jednym końcem łączą z ośrodkami, drugi zaś koniec dochodzi do organu zmysłu, mięśni, gruczołów, naczyń itp. Nerw jest przewodnikiem każdego wrażenia, przeprowadza je albo od obwodu do ośrodka, lub przeciwnie od ośrodka do obwodu, wywołując odpowiednią czynność w organizmie, z którym jest związany.

Dlatego odróżniamy te przyrządy, zowiąc jedne dośrodkowymi, czyli czuciowymi, drugie odśrodkowymi, czyli ruchowymi¹³⁸.

Odróżnienie obu typów nerwów (dośrodkowych i odśrodkowych) przez Charles'a Bella w 1807, potwierdzone przez F. Magendiego w r. 1822, uświadomiło istotną rolę pierwszej, poznawczej fazy funkcjonowania człowieka w otoczeniu i pozwoliło skoncentrować uwagę na niedocenianych dotąd, przynajmniej w teorii gry, „mimicznych” aspektach procesów poznawczo-emocjonalnych. Trapszo uzupełnia ten brak – zachowania człowieka postrzega jako

¹³⁷ Psychofizjologia pojawia się w pracach A. Mahrburga (*Kierunek i wyniki nowszych badań psychofizjologicznych*, Kraj 1884, nr 39–40) oraz Juliana Ochorowicza (*Duch i mózg. Studium psycho-fizjologiczne*, Niwa 1872, nr 1, 3–7, 9, 10). O paralelizmie psychofizjologicznym wypowiada się A. Złotnicka w *Dzienniku IX Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich w Krakowie*, Kraków 1900, nr 5. Ważne wypowiedzi Władysława Kozłowskiego zostały zebrane w książce: *Pisma filozoficzne i psychologiczne*, Lwów 1912. Są tam artykuły dotyczące psychologii empirycznej (i komentarze do dzieł z tej dziedziny). Z kolei H. Nusbaum i K. Lange zajmują ważne stanowisko w określaniu psychologii empirycznej (zob. Karl Georg Lange, *O wzruszeniach umysłu (afektach)*. Studium psycho-fizjologiczne. Podał A. Rosenthal, Warszawa 1888, s. 49). Zob. też Władysław Szumowski: *Kartezjusz i Malebranche jako poprzednicy teorii uczuć Karola Langego*, *Przegląd Filozoficzny* 1905, s. 1–17. Stanowisko Spencera czytelnicy polscy mogli wówczas poznać w tłumaczeniach większości jego prac.

¹³⁸ Trapszo, s. 19.

porządek poznawczo-reaktywny, przebiegający w postaci cyklu: **świat – organizm – świat**. *Cały wpływ świata zewnętrznego na umysł i na odwrót – wszelkie oddziaływanie woli rozumu dokonywa się – jak mówi – za pośrednictwem nerwów*¹³⁹.

Wcześniej, gdy fizjologia miała niewielki udział w teorii gry aktorskiej, akcentowano przede wszystkim fazę drugą: **organizm – świat**, ściślej: uczucie – działanie (ekspresja). Rzadko – jak powiedzieliśmy – odnoszono się do „fizjologicznego” objaśniania uczuć i analizy sytuacji poznawczej. Jedynym tego przejawem w dziewiętnastowiecznej teorii gry były – jak pamiętamy – od Kartezjusza jeszcze pochodzące opisy zdziwienia, podziwu (w *Namiętnościach duszy* zaliczone do uczuć, nietworzące opozycyjnej pary, związane tylko z mózgiem i będące następstwem podniety o dużej sile i nowości)¹⁴⁰. Traktowanie zdziwienia jako uczucia (podobnie czynili scholastycy) mieściło się w oczywistym dla teoretyków teatru, tradycyjnym podziale uwzględniającym trzy sfery psychiki człowieka: rozum, wolę i uczucie. Było to niewiele, jeśli zważyć rosnące jeszcze w wieku XVIII zainteresowanie problematyką wrażeń, o czym świadczą pisma Condillaca, Helvétiusa, La Matriego, u nas Staszica i innych.

Trapszo, dostrzegając „mimiczną” doniosłość wrażeń w projektowaniu kodu, ma już do dyspozycji wyniki psychologii empirycznej i jej zainteresowanie sferą wyrazu (Bell, Wundt). Sprawia to, że stan zdziwienia, podziwu postrzega przede wszystkim jako przejaw procesów wrażeńowych i wynik aktywności poznawczej związanej z odbiorem danych ze środowiska. Wśród procesów poznawczych istotną rolę odgrywa też „mimika” myśli i ich form, jest to również pewne *novum* w polskiej teorii gry aktorskiej. Na gruncie niemieckim wagę tego działu języka aktorskiego w pewnym stopniu uwzględniał już J. J. Engel. Całość kodu, w ujęciu Trapszy, obejmuje dwa działy: 1) „mimikę” związaną z procesem poznania (wrażenia i myśli), 2) „mimikę” związaną ze stanami emocjonalnego napięcia (uczucia i namiętności). Łączenie obu typów w całość organizuje pełną sekwencję mimiczną, gdyż zarówno odbiór danych i przeżycie motywujące działanie mają swój fizjologiczny i swój „mimiczny” odpowiednik.

Mimika fizjologiczna i tajniki aktorskiego warsztatu

W stosunku do wszelkich postaci „mimiki” Trapszo stosuje rozróżnienie **mimiki naturalnej** i **mimiki sztucznej**; ale stosuje też rozróżnienie na **mimikę fizjologiczną** i **mimikę sceniczną**. Podziały pozornie pokrywają się. Różnicę najłatwiej uchwycić, zestawiając „mimikę” sztuczną, obejmującą działanie rozumu (woli), czynników społecznych, historycznych i zmiennych, i „mimikę”

¹³⁹ Tamże, s. 20.

¹⁴⁰ *Namiętności są to myśli powstające pod wpływem doznań w mózgu (nie podległe woli) wywołane przez ruch tchnień życiowych pochodzących z serca, z organu, od którego zależy dobro ciała i całego człowieka (Namiętności duszy, s. 82).*

sceniczną, obejmującą wszelkie zachowania (m.in. w zakresie „mimiki” sztucznej) oraz rygory wynikające z komunikacyjnych i artystycznych przesłanek sztuki teatru.

Okoliczności świadome – społeczne i teatralne – jako zmienne mają rangę drugorzędą, *podstawą teorii mimicznej* – oświadcza – *muszą być ruchy naturalne, jako bezpośrednie wskazówki przejawów świadczących o wewnętrznym i zewnętrznym stanie naszego organizmu* [podkr. moje – R. S.]. *Naturalna mimika* wypływa z instynktu, jest bezwiedną i w ogólnych formach u wszystkich jednakową. I dodaje: *Ruchy naturalne pomimo niezliczonych odmian opierają się na niezmiennych prawach fizjologii*¹⁴¹. Jednak określenia *mimika naturalna* i *fizjologiczna* nie stanowią synonimów. Choć obejmują tę samą dziedzinę zachowań, pierwsza oznacza sferę ekspresji, czyli zjawisk, druga – teorię, czyli uzasadnienie ekspresji. *Fizjologiczna mimika daje nam* – zdaniem Trapszy – *poznać wszystkie prawa kierujące tym językiem gestów*. Również pojęcie „mimiki” scenicznej odnosi mniej do zachowań, bardziej do zasad.

Sceniczna realizacja „mimiki” naturalnej i fizjologicznej, przy założeniu, że jest ona najważniejsza, mieści w sobie trudny do ominięcia, wspomniany już, paradoks. Aktor musi kreować stany, które – jak z samego określenia tej „mimiki” wynika – są bezwiedne, spontaniczne, automatyczne. W świadomie tworzonych znakach, czyli symbolach (wedle ustalenia, że teatr kreuje znaki znaków), musi osiągnąć ekspresywną postać oznak wszelkich stanów fizjologicznych, mimowolnych, trudnych wręcz do zaprogramowania ruchów, wyglądom i cieleśnych modyfikacji¹⁴². Jest to możliwe w niewielkim stopniu – wiadomo, że bez autentycznego uczuciowego i fizjologicznego napięcia można wywołać tylko niektóre zjawiska wyrazowe. Co Trapszo ma do zaoferowania aktorowi próbującemu uporać się z tym paradoksem i tchnąć życie we własną grę?

Nowością jest tu właśnie traktowanie „mimiki” naturalnej jako fizjologicznej. Wiadomo, że pojęcie „mimiki” naturalnej sięga klasycyzmu – gdzie istotną rolę odgrywało (świadomie dokonywane przez podmiot twórczy) odróżnienie czynności rozumnych od takich, w których *rozum nie włada*. Trapszo dystansuje się od tego racjonalno-wolitywnego kryterium, zaabsorbowany wynikami nauki, całą opozycję skłonny jest objaśniać fizjologicznie (zresztą nie tylko reakcje naturalne, ale i funkcje intelektualne charakteryzuje z tej właśnie pozycji). Widać tu wpływ badań zapoczątkowanych w 1832 r. przez Marshalla Halla i dokonanego przez angielskiego fizjologa nowego zdefiniowania sfery zjawisk mimowolnych i świadomych.

¹⁴¹ Trapszo, s. 18.

¹⁴² Nie polegało to jedynie na „rzeczywistym” autentyzmie, do takiego stanu można się jedynie zbliżyć. Poznanie związku uczuciowo-wyrazowego wymaga rozległej wiedzy o „mimice”. Nawet trafne „introspekcyjne” ujęcie uczucia nie gwarantuje jego pełnej prawdy ani w sposobie przeżywania, ani w komunikowaniu. Potrzebne jest fizjologiczne pojmowanie uczucia oraz empirycznie dana wiedza o ekspresji. Znajomość ekspresji miała ponadto służyć scenicznej wyrazistości.

Korzyści tego były znaczne. Wprawdzie przeszkody związane z paradoksem trudno przezwyciężyć, to jednak kształcenie aktora w zakresie psychofizjologii okazało się ważne dla rozumienia i nauczania gry. A w myśl koncepcji Jamesa-Langego, ku której oscylowała ówczesna wiedza, pomijanie fizjologicznych danych uniemożliwiało sensowny opis i wyjaśnienie stanu uczuciowego poruszenia. Autorzy koncepcji posuwali się nawet do tego, że traktowali wzruszenie jako odczucie zmian cielesnych. William James pisał wówczas: *Bez tych stanów cielesnych następujących po wrażeniach (perception) ostatnie miałyby tylko charakter poznawczy, bledy, bezbarwny, pozbawiony wzruszeniowego ciepła*¹⁴³. Takie opinie dostarczały ważnych przesłanek do uwzględniania w teorii gry danych psychoruchowych i fizjologicznych. Oczywiście Trapszo nie interesował się szczegółami wywodów czy kontrowersjami dzielącymi psychologów. Doskonale jednak zdawał sobie sprawę z rysujących się wówczas możliwości poszerzenia perspektyw poznawczych aktora i umiejętnie je wykorzystał¹⁴⁴.

Najważniejsze konteksty antropologiczne w podręczniku Trapszy

Akcenty antropologiczne nie wykraczały dotąd poza sprawy psychofizjologii. Aby przejść od ogólnie zarysowanych inspiracji do uważniejszego oglądu, trzeba oczywiście uwzględnić także inne wątki tej problematyki, a wielorakich

¹⁴³ Pogląd Jamesa przytaczam w ujęciu Władysława Heinricha: zob. *Psychologia uczuć*, Kraków 1907. Znajdujemy tam potoczną artykulację prawa Jamesa-Langego. Jeszcze pod koniec XIX wieku badania eksperymentalne doprowadziły do skrajnego, odwrotnego niż potoczne przekonania, że uczucia nie są przyczyną czy podłożem zmian cielesnych, ale pojawiają się jako późniejsze uświadomienie sobie tych zmian. Jeśli nie ma owych zmian, nie ma też uczucia. Lange utrzymuje, że oprócz przyczyny i wywołanych przez nią objawów somatycznych w uczuciu nie ma niczego więcej. Na temat strachu mówi: *Usuniecie z przestraszonego objawy cielesne, kaźcie tętnu bić spokojnie, spojrzenie uczynicie śmiałym, kolor twarzy zdrowym, ruchy niech będą szybkie i pewne, mowa stanowcza, myśli jasne, cóż wtedy jeszcze pozostanie z jego strachu?* (zob. s. 140). *Uczucie strachu to tylko spostrzeżenie w świadomości zmian cielesnych* – tak najkrócej stanowisko Langego objaśnia W. Szumowski (zob. *Kartezjusz i Malebranche*, s. 4.) Ów historyk medycyny i uczestnik lwowskiego seminarium filozoficznego wskazał ważne analogie w fizjologicznym pojmowaniu uczuć między wskazanymi autorami; uświadamiał istniejącą od dawna, choć naiwnie pojmowaną fizjologię uczuć – wszak już w XVII wieku interesowano się wpływem zmian cielesnych na jakość doznawanych wzruszeń.

¹⁴⁴ Trapszo daleko wyraźniej niż poprzednicy rozróżnia w „mimice” to, co naturalne, i to, co wynika z założeń konwencji scenicznej. Czyni to, aby tym wyraźniej określić prawdziwość przedstawienia i odmiennosć obowiązków teatralnej kreacji. Wiedza o grze aktorskiej i dawniej (już u Bogusławskiego) sięgała do źródeł wiedzy o naturze, omijając złoza konwencji. Jednak natury szukano u ludzi nieokrzęsanych, pierwotnych – ich zachowania bywają bowiem podobne i wynikają z nagiej, emocjonalnej kondycji człowieka. Pojęcie naturalności u Trapszy było pojmowane szerzej, opracowane w sposób systematyczny i dogłębny (na podstawie danych fizjologicznych), zauważalne w wielorakich sytuacjach społecznych, a nawet rozpoznawane w zachowaniach konwencjonalnych.

odniesień do wiedzy o człowieku w podręczniku nie brakuje. Nie jest naszym celem przywołanie wszelkich tekstów, które Trapszo mógł znać i którymi mógł się posługiwać. Dokładniejsze „wpływologiczne” wyznaczenie inspiracji jest trudne, a i zapewne zbędne.

W rekonstrukcji kontekstu antropologicznego wychodzimy od zawartości samego podręcznika. Drogą myślowych zbieżności, pokrewnych sformułowań, przytoczonych opinii nietrudno wyznaczyć reprezentatywne dla ówczesnej nauki teksty, które bezpośrednio czy pośrednio wywarły wpływ na opracowaną w podręczniku postać kodu. Były to najczęściej treści znane, powtarzane w różnych przekazach. Niektóre pojawiały się nawet w brzemieniu dosłownym, i tu wskazanie ich proveniencji było stosunkowo łatwe.

Zainteresowania antropologiczne Trapszy zostały podyktowane bardzo wyraźnym zamierzeniem – chciał udzielić aktorom wszechstronnych informacji o zachowaniu i wyglądzie człowieka, wskazując wielorakie czynniki, które o tym decydują. Czynniki te świadomie grupuje. W szczegółowych rozważaniach omawia kolejno: 1) fizjologię (układy wewnętrzne), 2) cechy sceniczne (zmiany mięśniowe, głównie mięśni twarzy), 3) inne okoliczności (człowiek względem siebie, otoczenia i innych ludzi).

Uwzględniona przez autora fizjologia służyła wyeksponowaniu cech najogólniejszych, ale i najbardziej pierwotnych. Dla różnicowania zjawisk psychicznych zamieszczał dodatkowe opisy zmian wyrazowych. Choć stała za nimi ówczesna wiedza przyrodnicza, były stosunkowo ogólne i niezbyt liczne. Nie mogły dorównać ogromnej różnorodności zjawisk psychicznych, które wiedza aktorska winna ogarniać. Kształcenie aktora wymagało natomiast wnikliwych kompendiów z zakresu psychologii opisowej, w tym definicji uwzględniających kryteria sytuacyjne i społeczne obejmujące rozległy zakres stanów umysłu, uczuć oraz namiętności o treściach społecznych, moralnych, poznawczych, estetycznych, sakralnych itp.

Dokonując opracowania, autor dążył do pełnego przedstawienia zachowań człowieka uwikłanego w różne sytuacje i podlegającego wielorakim stanom wewnętrznym. Przekazywał aktorowi wnikliwą wiedzę o zjawiskach psychicznych, ale też o ich powiązaniu ze zmianami zachodzącymi w ciele. Zamieszczane często informacje o napięciu mięśni, oddechu (tempo, głębokość, regularność), wrażeniach termicznych, a nawet fizjologii narządów wewnętrznych dostarczały materiału dla percepcji, wyobraźni i rzeczywiście bogaciły warsztat aktorski.

W czasach gdy Trapszo prowadził swoje szkoły, głównie drugą – po roku 1885, naukowe badania nad związkami między doznaniem uczuć (wzruszeniem) a określonym stanem cielesnym były już znacznie zaawansowane.

Przedmiotem analiz uczynimy – wedle wcześniejszego rozróżnienia – wpieryw mimikę procesów poznawczych i funkcji umysłu, następnie wyraz uczuć i namiętności.

4. Wrażenia oraz myśli i ich formy

Mimiczne ekwiwalenty doznawania wrażeń

Bliższe wejrzenie w strukturę kodu rozpoczniemy od opisu zjawisk w relacji świat – podmiot, czyli wrażeń i typów myśli. Zdziwienie oraz liczne inne zjawiska omawiane w rozdziale o wrażeniach to wszystko postacią uwagi. Aktor powinien znać wszelkie stopnie jej natężenia, stan uświadomienia itd. Jednym słowem, powinien nabyć „mimiczną” sprawność w wydzielaniu i różnicowaniu wszelkich jej odmian. Patrzenie, widzenie, podobnie jak słuchanie, *jest pierwszym stopniem uwagi. (...) Przysłuchiwanie się to uwaga więcej natężona. (...) Podsluchiwanie jest słuchaniem z zamiarem niewydatnienia tego działania, czyli uczynienia go niewidocznym*¹⁴⁵.

Mówiąc o wpatrywaniu się, oglądaniu, rozglądaniu, rozpatrywaniu, podglądaniu, podpatrywaniu, przedstawia zasadnicze cechy mimiczne. W wykazywaniu naturalnych podstaw ekspresji odwołuje się do analogii ze światem zwierząt wedle przekonań zawartych w dobrze już podówczas znanych pismach Darwina. *Ogólna cecha uwagi – czytamy w podręczniku – właściwa wszystkim zwierzętom objawia się przez podniesienie nieco głowy, a niekiedy i całego ciała; przez natężenie oczu i skierowanie ich przed siebie. Człowiek zaś, oprócz powyższych objawów, ściąga jeszcze brwi, nozdrza rozszerza, usta otwiera do połowy. Uwaga natężona objawia się przez zaciśnięcie warg w celu zatamowania oddechu; przez częste mruganie, oznaczające chęć dodania oczom siły i jasnego widzenia, wreszcie przez podniesienie brwi*¹⁴⁶.

A oto co mówi o zdziwieniu jako postaci uwagi: *Uwaga wywołana niespodziewanie przechodzi stopniowo w podziw, a następnie w osłupienie. Osłupienie graniczy bardzo blisko z przestraczeniem. Charakterystyczne cechy zadziwienia objawiają się w oczach mocno otwartych, przy silnie podniesionych brwiach i ustach także odpowiednio otwartych. W zadziwieniu najbardziej charakterystycznym jest ruch rąk, które z rozwartymi dłońmi i rozstawionymi palcami wznoszą się do góry na równi z głową, zwrócone do przedmiotu sprawiającego podziw.*

I w tych objaśnieniach wpływ Darwina jest niewątpliwy¹⁴⁷. Trapszo poszerza też wąskie percepcyjne traktowanie uwagi, uwzględniając jej wymiar intelektualny – ciekawość czy miłość wiedzy.

¹⁴⁵ Trapszo, s. 72.

¹⁴⁶ *Głowa podniesiona, z nastawionymi uszami i oczami zwróconymi ku przodowi, niewątpliwie nadaje każdemu zwierzęciu wyraz bacznej uwagi* (Karol Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, przedm. Włodzimierz Szewczuk, Warszawa 1988, s. 137).

¹⁴⁷ Wywody Trapszy są niemal cytatami ze wskazanego dzieła: *Napięcie uwagi, jeżeli jest ono nagle i skupione, przechodzi stopniowo w zdziwienie, to z kolei w zdumienie, a zdumienie – w oszołomione osłupienie. Ten ostatni stan psychiczny zbliża się bardzo do grozy* (Darwin, s. 302);

Pośród wrażeń istotną rolę zajmują doznania zmysłowe: chłodu, ciepła, głodu, pragnienia i bólu. Obok wszelkich zjawisk mimicznych zamieścił autor wyczerpujące medyczne opisy związanych z tymi wrażeniami stanów fizjologicznych. Szczególnie wnikliwie omawia odmiany i natężenie bólu w aspekcie fizjologicznym i instynktowe czynności człowieka.

Nowe rozumienie naturalności wiąże się przede wszystkim z trzecim, ważnym dziełem Darwina (o wyrażaniu uczuć). Wejrzenie w sferę naturalności jest tym razem gruntowne i wszechstronne. Obejmuje rozległe spektrum mimicznych zjawisk, a nie tylko stany skrajne. Jest to zrozumiałe, gdyż wiedzę psychofizjologiczną stosuje na tyle szeroko, że – jak powiedzieliśmy na wstępie – pełni ona rolę interpretanta wszelkich zachowań i ekspresji. Obejmuje nawet sferę rozumu, który przestał już pełnić nadrzędną rolę – oponenta wszelkich emocji. Widać to w wyjątkowo lakonicznym potraktowaniu tej kategorii. *Cecha rozumu – spokój połączony z energią* – oświadcza Trapszo, mając na uwadze tworzenie pojęć, sądzenie i wnioskowanie.

„Mimika” myśli i ich form

Rozróżnia Trapszo dumanie, rozmyślanie (domysł, pomysł, obmyślanie) i zamyślenie, czyli zadumę. O ile w dumaniu brak analogii między porządkiem myśli a tokiem zachowań – wysiłek mózgu jest niewielki, a wszelkie czynności ciała przebiegają niezależnie od myślenia, w rozmyślaniu przeciwnie – obowiązuje współzależność czynności umysłowych i fizycznych: *Funkcje mechaniczne ciała są – jak mówi – ograniczone, ruchy podlegają tokowi myśli i łączą się z nimi w pewną harmonię, np. chodząc, przystajemy w chwili, gdy myśl napotyka jakąś przeszkodę, lub zwalniamy chód – podnosimy ręce i machamy nimi, jakbyśmy chcieli oznaczyć kierunek tej myśli*¹⁴⁸.

Proces myślenia wyraża się wzrokiem patrzącym w dal lub nieco opuszczonymi i ściśniętymi wargami. Szczegóły opisu zaczerpnął Trapszo z cytowanego już dzieła Darwina, który np. nachmurzenie brwi odnosił nie tyle do samego myślenia, ile do pojawiających się w tym procesie trudności. *Jeśli rozmyślanie stanie na drodze przeszkoda, wtedy towarzyszy zawsze nachmu-*

analogie dotyczące „mimiki” zdziwienia por. tamże, s. 303–312. Darwin daje wnikliwą wykładnię ekspresji uczuć. Chociaż zaproponowana koncepcja w sferze metod i wniosków była zupełnie nowatorska, autor sięgał po wszelkie dostępne źródła i informacje. *Czytał wszystko* – zauważa we wstępie Włodzimierz Szewczuk – *co na dany temat zawierała istniejąca literatura*. Znał Ch. Le Bruna, P. Campera (1792) i wspomnianą pracę Ch. Bella (*Anatomy and Physiology of Expressions*, 1806, III wydanie – 1844) i in. Widzimy u niego pewną ciągłość inspiracji i nawiązania do tych samych źródeł, które kształtowały ewolucję teoretycznego myślenia nad sztuką aktorską od XVII wieku. W rezultacie u Trapszy spotykają się dwie tradycje myślenia o ekspresji – teatralna i naukowa, obydwie bogatsze o doświadczenia darwinizmu i psychofizjologii.

¹⁴⁸ Trapszo, s. 78–79.

rzenie brwi, podnoszenie ręki do czoła, do ust, podbródka, a najczęściej dotykanie wierzchniej wargi palcem wskazującym. W razie nieustąpienia przeszkody trzemy czoło, naciskamy je, gładzimy brodę lub miętosimy dolną wargę palcami lewej ręki¹⁴⁹.

Zaduma cechuje się całkowitym znieruchomieniem i bezwładnością. Tę regułę „mimiczną” tłumaczy ześrodkowaniem myśli i skoncentrowaniem całej energii jedynie w umyśle. Skutkiem tego jest nawet osłabienie mięśni ocznych, w wyniku czego osie oczne rozchodzą się – również to spostrzeżenie pochodzi z dzieła *O wyrazie uczuć*, a znalazło się tam za sprawą badań Dondersa.

Mimika rozmyślenia składa się z dwóch faz: wahania się i postanowienia (decyzji). Proces myślenia zależy od rozsądku, pamięci, wyobraźni i rozumu. Toteż stany psychiczne będące wynikiem działania tych władz znalazły się w centrum zainteresowania autora podręcznika. Natrafiamy tam na szczegółowy opis sekwencji mimicznych rozumowania, przypominania, zapominania, wyobrażenia, fantazji, marzenia i in.

5. Uczucia i namiętności

Typologia uczuć i namiętności a wiedza przyrodnicza

Na początku podręcznika autor wielokrotnie podkreślał wagę wiedzy fizjologicznej. Jednak dopiero gdy przeszedł do zagadnienia uczuć i namiętności, kontynuował wyraźnie wcześniej wyeksponowaną problematykę. Wynikało to z przekonania, że w przeciwieństwie do postrzeżeń i procesów umysłowych właśnie wzruszenie czy pobudzenie emocjonalne przenika organizm na tyle gruntownie, że wywiera wrażenie na patrzących i staje się bardziej znaczące dla „mimiki” teatralnej.

Fakt ten obligował teoretyka na tyle, że opisom fizjologicznym poświęcił odrębne fragmenty tekstu. Przypomnijmy, że źródeł kanonu wiedzy aktorskiej

¹⁴⁹ Tamże, s. 79. O marszczeniu czoła z powodu przeszkody mówili już Piderit i Darwin (wcześniej Bell inaczej tłumaczył to zjawisko). W dziele twórcy ewolucjonizmu są i inne opisy, przejęte następnie przez Trapszę. *Pełnemu niepokoju zastanawianiu się* – zauważa Darwin – towarzyszą często pewne ruchy lub gesty. W takim wypadku podnosimy na ogół rękę do czoła, ust albo podbródka; o ile jednak mogłem zauważyć, nie postępujemy w ten sposób, gdy jesteśmy zupełnie pogrążeni w rozmyśleniach, a nie napotykamy żadnej trudności myślowej. Dotykanie wierzchniej wargi palcem przejął Trapszo z opisu opracowanego na podstawie zachowania północnoamerykańskich Indian, które Darwin postrzega jako zachowania najbardziej pierwotne, choć nie znajduje dla nich zadowalającego wyjaśnienia. *Można zrozumieć, dlaczego się dotyka lub trze czoło, gdy głębokie zamyślenie ciąży umysłowi* – zauważa biolog, *nie jest natomiast jasne, dlaczego podnosi się wtedy rękę do ust lub twarzy* (zob. Darwin, s. 251).

szukał nie gdzie indziej, ale właśnie w obrębie tych pierwotnych funkcji organizmu. Tu widział prawa najpowszechniejsze, określające fundamenty wszelkiej „mimicznej” ekspresji. A oto przykład takiego postępowania: *Fizjologia dowiodła – czytamy w podręczniku – że każdy stan duszy objawia się za pomocą pewnych naprężeń jednych i tychże samych mięśni. Wszelkie uczucia miłe, przyjemne, powodują rozszerzanie się ciała wskutek rozprężania mięśni (extensores); a w uczuciach nieprzyjemnych, przykrych objawia się skurczenie ciała przez stężenie mięśni (flexores)*¹⁵⁰.

Ruch mięśni miał, oczywiście, swój odpowiednik anatomiczny w kształtach ciała, postawach i gestach, najwięcej jednak w wyrazie twarzy. Rozróżnienie stanu mięśni Trapszo – wzorem dawniejszych autorów – odnosił do czynników psychicznych przyjemnych (rozluźnienie) i nieprzyjemnych (napięcie).

O dynamice uczucia decyduje jednak inna skala. Wielokrotnie mówi, że uczucie jest efektem walki wyobrażeń, *wiadomością o potęgowaniu się lub obniżaniu działalności duszy*. O ile można mu przypisać cechy jakościowe (przyjemny, nieprzyjemny), ma – jako stan rozstroju – przede wszystkim (opisane przez W. Wundta) stopnie intensywności. Poza skrajnym stanem ciszy duchowej, uznawanym za normalny przejaw chwilowej błogości, zachodzi w psychice ciągły ruch, *bezustannie tworzą się – jak mówi – nowe wyobrażenia, aby usunąć z drogi poprzednie, te jednak stawiają opór; stąd powstają dwie siły: jedna tamująca drogę rozwijaniu się myśli nowej, druga wspierająca, pomagająca temu rozwojowi. Walka tych sił wytwarza uczucie*¹⁵¹.

Zasadnicze rysy ekspresji są więc kombinacją czynnika napięcia mięśni (przyjemne – nieprzyjemne) i stopnia ożywienia organizmu (spokojne – gwałtowne). Autor daje fizjologiczną wykładnię stosowanemu od lat w dydaktyce aktorskiej podziałowi uczuć. Ów fizjologiczny punkt widzenia patroluje również dalszym podziałem. Potwierdza to zamieszczona definicja uczucia jako rozstroju. A ponieważ – czytamy dalej – *pobudki dające początek temu lub owemu rozstrojowi ducha są rozmaite, przeto i rozliczne są rodzaje uczuć*¹⁵². Toteż zamieszczając przykład różnicującego stopniowania, uwzględnia – jak mówi – siłę i charakter uczucia. Zasadniczy podział uczuć jest stosunkowo prosty (zob. tabela 1).

Trapszo podejmuje wszechstronne opracowanie warunków ekspresji. W dążeniu do pełnej ich charakterystyki (od strony fizjologii, psychofizjologii, „darwinizmu” itp.) jawi się jako konsekwentny naturalista. W kreśleniu biologicznego obrazu człowieka nie omijał żadnych drażliwych szczegółów, o ile miały uzasadnienie w ramach ówczesnej fizjologii i medycyny (wielokrotnie poruszał temat objawów chorób i wszelkich zaburzeń organicznych).

¹⁵⁰ Trapszo, s. 19.

¹⁵¹ Tamże, s. 82.

¹⁵² Tamże, s. 84.

TABELA 1. Podział uczuć w Podręczniku sztuki dramatycznej A. Trapszy

		U c z u c i a					
		przyjemne			nieprzyjemne		
spokojne (spokój)		gwałtowne		spokojne		gwałtowne	
nadzieja	<p>pokora poważanie uszanowanie cześć uniżoność (czołobitność) świętoszkostwo pochlebstwo</p>	<p>radość zadowolenie ukontentowanie wesołość zachwył napawanie się błogość</p>	<p>męstwo dzielność odwaga czelność (bezczelność, bezwstyd) śmiałość zawadiactwo mężność nieustraszonność zuchwałstwo</p>	<p>cierpienie niespokojność nieukontentowanie (niezadowolenie, przykrość) smutek zgrzyzota żał (litość, miłosierdzie) obojętność rozpacz tesknota (nostalgia)</p>	<p>wstyd zmięszanie wstydlivość nieśmiałość zbyttnia skromność (pruderia)</p>	<p>strach niepewność bojaźń lęklivość trwoga przestrach przerazenie</p>	<p>gniew rozdrażnienie oburzenie porywczozość złość opryskliwiość wściekłość</p>

Najwyraźniej uważał, że „studium” ludzkiego ciała nie może pomijać intymnych czy niestosownych, „nieobyčajnych” treści. Uważał, że aktora obowiązywała estetyka i przyzwoitość sceniczna. Jego „naturalizm” winien kończyć się w konfrontacji z widzem, o czym zresztą szerzej powiemy w innym miejscu. Zarazem jednak obowiązywał aktora we wszelkich pracach przygotowawczych, gdzie „naga” prawda o człowieku – przyrodnicza, medyczna, czy też społeczna – stanowiła warunek poprawnego opracowania roli. Uważał, że natura umieszczana w granicach konwencji teatralnego przekazu winna być bezwzględnie respektowana, jest ona podstawą prawdy scenicznej.

Na naturalizm podręcznika i naukową ofertę kierowaną do aktorów składały się zatem różnorodne dane – psychologiczne, fizjologiczne, medyczne (w zakresie chorób), widać tu też wpływ ówczesnej psychologii społecznej czy wskazanego już dzieła Darwina. Nie odbiegał w tym Trapszo od naturalistycznego paradygmatu epoki. Widać to najlepiej przez porównanie z cytowaną wcześniej syntezą podręcznikowej wiedzy z zakresu psychologii autorstwa Adolfa Dygasińskiego – *Obraz psychicznych zjawisk w organizmie ludzkim*. Jest tu uderzająca analogia z problematyką podręcznika Trapszy. Korzystali z podobnych źródeł, choć bezpośredni wpływ dzieła znanego głosiciela naturalizmu należy raczej wykluczyć.

Jak już było powiedziane, warunki ekspresywności wchodziły w skład różnych wątków teoretycznych. Zgodnie z metodą wykładu obejmowały trzy zakresy spraw: 1) fizjologię, 2) cechy sceniczne, 3) uwarunkowania osobowościowe i sytuację międzyludzką. Jako praktyk teatru łączył (kierując się zasadą użyteczności) wyniki płynące z różnych dziedzin wiedzy o człowieku. Uczucie miało dla niego stronę subiektywną i organiczną. Nie wnikał w mało istotne dla gry aktorskiej dyskusje nad rolą obu czynników i źródłem uczuciowego napięcia (skłaniał się do poglądu, że jest nim bardziej czynnik subiektywny niż organiczny). Nie oczekiwał też bezwzględnie pewnych i drobiazgowo wyznaczanych zależności pomiędzy uczuciem i wyrazem, co było przedmiotem wysiłków wielu dawnych autorów.

Trapszo, jak wiadomo, swoje kodyfikacje traktuje jako system otwarty na wszelkie modyfikacje i uzupełnienia. Do zbudowania kompletnego ogólnego ujęcia z większym nawet zapałem dążyli ówcześni znawcy psychofizjologii. Autor musiał znać owe próby. Doceniał ich wartość, skoro uważał, że aktor powinien znać układ mięśni poruszających gałką oczną i możliwe kombinacje ruchów, dla uzasadnienia tezy, że *oczy tłumaczą jasno nasze myśli i uczucia*. Podzielał też optymistyczne przekonanie o jednoznacznym „zapisie” uczuć w objawach cielesnych. Przypomnijmy: *Fizjologia dowiodła, że każdy stan duszy objawia się za pomocą pewnych naprężeń jednych i tychże samych mięśni*. Zarówno jednak psychologia, jak i teoria gry dalekie były od stwo-

zenia opartej na tych założeniach zadowalającej „wyrazowej” klasyfikacji uczuć, nie mówiąc już o jej użyteczności w nauczaniu gry aktorskiej¹⁵³.

Autor poprzestaje więc na stosunkowo ogólnych i niebudzących wątpliwości wskazaniach, dotyczących emocjonalnych powiązań serca i układu krwionośnego (we fragmentach wyróżnionych jako: *fizjologia*). Te zaś uzupełniał danymi o mimowolnych postaciach ekspresji, ruchach wyrazowych rejestrowanych przez psychofizjologów oraz w analogii do świata zwierząt przez myśl darwinowską (fragmenty: *cechy sceniczne*). Dalsze przybliżenie aktorskiej wiedzy o uczuciach zapewniały – jak powiedzieliśmy – zamieszczone przy definicjach uczuć opisy sytuacji kształtujących podłoże stanu emocjonalnego (w związku z odniesieniem postaci do otoczenia i innych osób). Aktor otrzymywał więc wielowątkową charakterystykę funkcjonowania organizmu i pełną wykładnię poprawnej, zgodnej z naturą ludzkiej ekspresji.

Tropem oznak ukształtowanych w głębi organizmu

Trapszo kieruje się powszechnym wówczas przekonaniem, że im silniejsze uczucia, gwałtowniejsze namiętności, tym ich fizjologiczne skutki sięgają głębiej i bardziej naruszają wewnętrzny ustrój człowieka. Praca myśli i pamięci w funkcji poznawczej, orientacyjnej, intelektualnej sięga płytko i odbywa się niewielkim echem w reakcjach organicznych, obejmując głównie fizjologię mózgu, jedynie uczucia i namiętności rozlewają się niżej, aż po najgłębsze biologiczne podłoże odpowiedzialne za zdrowie i życie człowieka.

Trapszo podzielał ówczesne przekonanie o chorobowych objawach silnych namiętności – wspominał o apopleksji, melancholii (*spleen*), żółknięciu skóry, rozstroju żołądka czy płuciu – uważał (wedle głoszonych wtedy poglądów), że ślina we wściekłości jest gryząca, jadowita, dochodzi do samozakażenia i zatrucia. Opisywał fizjologiczne zjawiska, sugerował aktorskiej wyobraźni wszelkie odczucia płynące z organizmu, z jego głębi i powierzchni.

¹⁵³ Tamże, s. 19. Przekonanie o „czytelności” uczuć było żywione nie tylko wówczas. Jeszcze na początku XX wieku uważano, że uczucie w pełni przejawia się w funkcjach organizmu. *Szeroko rozlane zmiany peryferyczne ogarniające przy uczuciach cały organizm rozprzestrzeniają się zazwyczaj i na jego powierzchnię* – relacjonuje ówczesne przekonania S. L. Rubinsztejn. *Ogarniając system mięśni i całego ciała, przejawiają się w tak zwanych ruchach wyrazowych, w mimice (wyrazowe ruchy twarzy), w pantomimice (wyrazowe ruchy całego ciała) i w mimice „wokalne” (przejawianie się uczuć w intonacji i w tembrze głosu)*. Ale zdaniem owego psychologa, ruchów tych nie można rozważać w ramach raz na zawsze wyznaczonego ogólnego szablonu, nie można też abstrakcyjnie oznaczać uczucia wedle stanu górnej i dolnej części twarzy (mięśnie oczne i mięśnie jamy ustnej). Badacz dodaje też, że znaczenie uczucia jako całości jest uchwytnie dopiero po rozpoznaniu stosunku człowieka do otoczenia i innych ludzi (zob. S. L. Rubinsztejn, *Podstawy psychologii ogólnej*, Warszawa 1962, s. 635–637). W metodyce Trapszy nietrudno dostrzec powolne zapatrywanie.

Znajdziemy u Trapszy niejednen przykład wywodzenia wyrazu wprost ze stanu fizjologicznego organizmu. Uważał, zgodnie z uznawanym powszechnie poglądem, że głównie serce wywiera nieustanny wpływ na wygląd ludzkiego ciała. Nic dziwnego, skoro w *znaczeniu psychicznym* – wedle słów autora – *przedstawia się jako centrum, w którym odbijają się wszystkie uczucia i stan naszej duszy*¹⁵⁴. Toteż omawiając uczucia i namiętności, niestrudzenie sygnalizuje typowy stan układu krwionośnego. Czyni to, pomimo nikłych przecież możliwości różnicowania tą drogą wszystkiego, co dzieje się w głębi psychiki. Zwraca też uwagę na reakcje trawienne, funkcje gruczołów i ważniejsze jeszcze dla aktora charakterystyczne zmiany dotyczące oddychania. Odślania przed nim tajemniczy świat wnętrza, wielorakich procesów tłumaczących reakcje człowieka i widzialne zmiany ciała.

Od dawna funkcjonowała w języku „fizjologiczna” frazeologia stanów ciała i uczuć. Ten rodzaj budującej wyobraźnię samowiedzy wspartej wnikliwymi objaśnieniami z zakresu fizjologii i medycyny mógł dopełnić zakres aktorskich kompetencji, a być może też bogacić grę poprzez uzmysłowienie perspektywy wrażeń wewnętrznych organizmu – rozwinięcie zdolności dostępnych w jakimś stopniu każdemu. Aktor, zaopatrzony w te informacje, mógł owe zdolności metodycznie doskonalić. Przyjrzyjmy się owym propozycjom bliżej.

Fizjologowie w pracy serca rozróżniali kilka charakterystycznych odmian¹⁵⁵. Stany przyjemne łagodne lub bardziej gwałtowne wiążą się z ożywieniem funkcji organizmu. Szybkie krążenie krwi połączone z oddechem rzadszym, lecz głębszym cechuje **nadzieję**; także krążenie wywołujące pełną moc działania mózgu – **radość**¹⁵⁶; szersza lokalizacja energii przejawia się w **męstwie** – krążenie krwi szybkie, mięśnie naprężone, oddech przyspieszony, cała czynność organiczna wzmocniona, przez co temperatura ciała podniesiona. **Wzruszenie** to niepokój o moralnej barwie, *przebieg procesu rozpoczynający się w sercu, a rozstrzygający się widocznie w oczach* (łzy). Na granicy przyjemności jest **ambicja** – serce często podlega szybkiemu i silnemu biciu, płuca oddychają szybko, ale też z wysiłkiem.

Poczucie braku ożywienia ma natomiast nieliczne pozytywne postacie. Należą do nich spokój czy błogość, gdzie spokojnemu krążeniu krwi towarzyszy swoboda ruchu, łagodność i rozprężenie. Poza tym wielorakie postacie braku

¹⁵⁴ Trapszo, s. 82–84.

¹⁵⁵ *A już co się tyczy prądów uczuciowych, to żaden organ nie jest tak na nie wrażliwy – nawet płuca, które znów bardziej ulegają ruchom ciała. Gdy człowiek uradowany i serce w nim „skacze z radości” (częste skurcze), gdy zgnębiony i serce w nim „zamiera” (skurcze powolne i słabe), „drży” ze strachu (częste, ale słabe), „bije jak młotem” z niepokojem (silne, nierówne) itd. (zob. Julian Ochorowicz, *Uczucia i choroby, Tygodnik Ilustrowany* 1892, przedr. w zbiorze autora *Psychologia i medycyna*, seria druga, Warszawa 1917, s. 295).*

¹⁵⁶ U podstaw radości jest silna potrzeba ruchu. Krążenie krwi skuteczniejsza się daleko silniej, mózg działa w całej swej mocy, ujawnia się pomysłowość, żywsze myśli, gorętsze uczucia.

ożywienia wiążą się zazwyczaj ze stanami nieprzyjemnymi, a te są doznaniem zastoju, zalegania krwi (chciwość, lenistwo, smutek, obojętność, wreszcie melancholia). W **lenistwie** powolne krążenie krwi wiąże się z ociężałością. Ta sama powolność w smutku jest już wyraźniej zlokalizowana. Krew koncentruje się w mózgu i sercu – krążenie krwi opóźnia się, mięśnie słabną – *głowa ciężka, na sercu jakby kamień leżał, oddech powolny, słaby, często przerywany westchnieniem, pojawia się też objaw płaczu*¹⁵⁷.

Ale krew może ulec spowolnieniu w wyniku koncentracji aktywności emocjonalnej i energii organizmu na innych organach. Na przykład w **zawiści** *człowiek wzburzony drażni bezustannie działalność mózgową, przez co pozostałe czynniki organizmu są zaniedbane, brak apetytu, ruchu, życia. Wskutek tego niedokładne krążenie krwi, zamulenie wątroby i żołądka, chudnięcie i żółknięcie skóry, dalekie ściskanie serca, osłabienie oddechu, dreszcze febryczne – bezsenność*. Autor sugeruje także inne ujęcie ociężałości. Sugestywnie, wedle przekonań ówczesnych fizjologów, ukazuje aktorom bezsilę jako następstwo szkodliwych wahań uczuć wprowadzających w stan rozchwiania całość organizmu. Do takich zmiennych uczuć należy **zazdrość**. Istotnie różni się od zawiści w aspekcie doznań czynności psychicznych i powiązanych z nimi przejawów fizjologicznych¹⁵⁸. Czynniki umysłowe (miejsce zastoju sił organizmu) nie wchodzi tu w rachubę.

Przygnębienie zachodzi zaś *wskutek niejednostajnych i różnego stopnia wrażeń odbieranych w zazdrości, krążenie krwi staje się nieregularne, to biegnie gwałtownie, to znów się ścina, gęstnieje, zatrzymuje się w sercu i płucach, przez co następuje ociężałość, oddech utrudniony, wątroba wówczas wyrabia wielką ilość gęstej żółci, co nadaje żółtość cerze, trawienie rozstrojone, brak apetytu – chudnięcie – cały organizm przygnębiony*¹⁵⁹.

Spadek sił objawia się w uczuciach wywołujących też znacznie większe poruszenie organizmu, np. w **spotęgowanym niepokoju** (męczarnie): *chwila mi serce się kurczy, ruchy jego są nieprawidłowe, przez co bieg krwi opóźnia się lub nagle przyspiesza, uzasadnia to zachowanie aktora – człowiek ucuwa ciężar i siada, aby odpocząć*. Inaczej jeszcze utrata sił wygląda w niszczącej **miłości**. I tu krążenie krwi jest nieprawidłowe, towarzyszy temu utrata równowagi i brak apetytu.

¹⁵⁷ Autor wyjaśnia, że gruczoły łzowe bywają pobudzane pod wpływem nerwów, towarzyszy to uczuciu niemiłemu, ale i uczuciom przyjemnym w chwili ich nasilenia, ekstazy, co Trapszo tłumaczy instynktownym pojawieniem się w umyśle obawy utracenia dobra, a w końcu stanu przygnębienia.

¹⁵⁸ *Zazdrość jest uczuciem instynktu – wyjaśnia Trapszo – nieobmyślanym, pomysły nielogiczne, wylęgle z urojenia; zawiść jest produktem rozmysłu, rezultatem analizy i porównania siebie z innymi i opiera się zawsze na niby uprawnionych zasadach* (Trapszo, s. 143). Początek takiego rozumienia zawiści jako „rozmyślnego”, wyrachowanego działania, budzącego u widzów lęk znajdujemy już u K. Brodzińskiego (zob. *Dziela*, t. VII: *Synonimy polskie*, Poznań 1879).

¹⁵⁹ Tamże, s. 142.

Szkodliwe działanie mają też uczucia i namiętności, które objawiają się znacznie silniejszą pracą serca. Należy do nich **wstyd** – mocne bicie serca, oddychanie utrudnione, krążenie krwi nieprawidłowe, zamęt w umyśle i rumieńce na twarzy, podrażnienie nerwów i na przemian uczucie gorąca i zimna; osłabienie nerwów prowadzi do zemdleń, konwulsji, a nawet śmierci. Podobnie w **strachu** – we wszelkich jego odmianach – serce bije silnie, oddychanie nieprawidłowe, „zimny pot”, w **przerażeniu** *działanie serca jest tak silne, że może nastąpić odrętwienie, oddech zaparty.*

Bardziej skomplikowane fizjologicznie i wyrazowo są uczucia składające się z dwóch lub więcej faz. W **nienawiści** początkowo zachodzi ściskanie serca, kurcze wewnętrzne, bledność licca i warg, dreszcz po całym ciele, następnie zaś raptowny napływ krwi do mózgu i kończyn.

Szczególny nacisk na fizjologię położony został w instrukcji dotyczącej ekspresji **gniewu**. Aktor winien wyjść od wrażenia braku siły moralnej lub fizycznej (bezsilności), która wywołuje skoncentrowanie się na sobie, na własnych wrażeniach, prowadzące do reakcji i wzmożonego aktywizmu. Fizjologiczne skutki wrażeń obejmują żołądek, powodują brak apetytu. *Krew – w przytoczonych przez Trapszę poglądach – krążąc nieprawidłowo, od kończyn uderza na wątrobę i idzie do mózgu. Ustępowanie krwi od kończyn wewnętrznych powoduje bladnięcie, działanie na wątrobę sprowadza stan zapalny, a napływ do mózgu wywołuje czerwonosć na twarzy. W gniewie wskutek nagłego rozbudzenia układu nerwowego następuje drżenie ciała*¹⁶⁰.

Większym fizjologicznym skomplikowaniem cechują się procesy zachodzące przy niektórych namiętnościach (pijaństwie czy szulerstwie). Obraz zachowań osiąga dokładność i wnikliwość przez odniesienie do fizjologii podchmielenia, upicia, nieprzytomności. W **szulerstwie** to cały zespół reakcji – szybkie i bezładne krążenie krwi (gracz blednieje i czerwieni się), drżenie warg (walka wewnętrzna), oznaki zimna na ciele (strach), głowa odrzucona w tył, krok napuszony (duma), przygnębienie i szpetota twarzy, konwulsyjne zachowania (wstyd, poniżenie, nienawiść, zawiść).

¹⁶⁰ Fizjologia końca wieku XIX zmierza do bardziej konkretnych odpowiedzi w kwestii wściekłości i nadawania jej statusu szaleństwa. Panuje przekonanie, że ofiarą rozstroju organizmu (wszelkie uczucie u Trapszy jest stanem rozstroju) w pierwszym rzędzie padają organy najsłabsze, najbardziej wrażliwe. Tu mieści się odpowiedź w kwestii, jakim reakcjom narządowym dać pierwszeństwo w grze. Najsłabsze, ale i na gniew najbardziej podatne są wątroba i żołądek i ten pogląd autor przekazuje adeptom sztuki scenicznej. Tylko niekiedy – jak z kolei uważa Ochorowicz – bezpośrednią ofiarą tych najsilniejszych uczuć pada serce, organ, którego zaburzenia funkcjonalne udzielają się całemu ustrojowi (por. wskazaną już pracę *Uczucia i choroby*, ujmującą najważniejsze wówczas aspekty związku uczuć z fizjologią wszelkich organów i całego ustroju – s. 293).

Darwinowskie inspiracje „mimiki” uczuć

Mówiąc o cechach scenicznych, czyli najbardziej charakterystycznych przejawach stanów psychicznych, Trapszo pozostaje w kręgu wiedzy przyrodniczej. Obok immanentnych (fizjologicznych) aspektów wyrazu w projektach „mimiki” uwzględnia dane o instynktownych, społecznych zachowaniach człowieka, w czym zaznacza się, wskazany już wcześniej, wpływ myśli darwinowskiej¹⁶¹.

Wszelkie uczucia opatrzone u Trapszy wnikliwym opisem wyrazowym mają swoje odniesienie do cytowanego już dzieła: *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt. Radość – wzrok łzawy błyszczący, policzki ożywione, na ustach uśmiech, czoło łagodne, głos donośny, dźwięczny, mowa przyspieszona, chęć śpiewania, podskakiwania, klaskania, tańczenia i głośnego śmiechu*¹⁶². Dla obrazów smutku również nietrudno znaleźć odpowiednik w cytowanych źródłach: *człowiek szuka ulgi w poruszeniach prawie szalonych, po których następuje bierne poddanie się złemu, objawiające się w zupełnej martwocie*.

Z dzieła Darwina pochodzi zresztą nie tylko ta ogólna konstatacja. Również mimiczny opis smutku został stamtąd zapożyczony: *głowa opuszczona, powieki przymknięte, wargi, policzki i dolna szczęka opuszczają się jakby pod własnym ciężarem, przez co rysy wydają się wydłużonymi. Oczy po długim cierpieniu stają się zaćmione, mgławce, bez życia, niekiedy pokryte łzami; błędzą tu i ówdzie lub też biegną w przestrzeń. Najbardziej charakterystyczną cechą jest podnoszenie brwi przy ich nasadzie, przez co na czole formują się zmarszczki poziome i pionowe, jak również opuszczanie i podciąganie kątów ustnych*¹⁶³.

¹⁶¹ Przemyslenia Darwinowskie nad wyrazem uczuć w swej syntezie uwzględnił – jak mówiliśmy – A. Dygasiński. Trapszo czerpał informacje z tej właśnie ewolucjonistycznej koncepcji, wspieranej przez coraz wyraźniej na naszym gruncie obecną filozofię Herberta Spencera. Inne, przedewolucyjne, choć budowane na zasadach empiryzmu propozycje objaśnień ekspresji Ch. Bella czy T. Piderita były wówczas mniej znane.

¹⁶² *Gdy radość jest intensywna, doprowadza do rozmaitych bezcelowych ruchów, np. do tańczenia, klaskania, tupania itp. oraz do głośnego śmiechu* (Darwin, s. 218).

¹⁶³ Trapszo, s. 94. Analogiczny opis u Darwina: *Osoby pogrążone w głębokim smutku szukają często ulgi w gwałtownych i niemal frenetycznych ruchach (...), powieki opadają, głowa zwisa na zapadniętą pierś; wargi, policzki i dolna szczęka obwisają pod własnym ciężarem. Dlatego też wszystkie rysy twarzy wyciągają się. (...) Po długim cierpieniu oczy stają się matowe i bez wyrazu, a często są nieoczyszczone łzami. Nierzadko brwi układają się ukośnie, co jest uzależnione od podniesienia ich wewnętrznych krańców* (tamże, s. 196–198). Wiele uwagi autor poświęca omówieniu przeciwstawnego działania mięśni twarzy (tzw. mięśni smutku), co prowadzi do wytworzenia bruzd pionowych i poziomych. Swoje spostrzeżenia odnosi do sztuki – malarstwa i teatru. Uważa, że w większości wypadków można tej „mimiki” nauczyć aktora, zaznacza jednak, podobnie jak Trapszo, że wymaga to odpowiedniego kształcenia: *ani jeden człowiek na tysiąc osób, jeżeli nie studiował tego zagadnienia, nie potrafi powiedzieć dokładnie, jaka zmiana zachodzi w twarzy cierpiącego* [podkr. moje – R. S.]. Dodaje też, że w melancholii i hipochondrii energiczne działanie tych mięśni i liczne bruzdy są charakterystyczne dla fizjonomii chorego (zob. tamże, s. 203–204).

Podobnie obszernie opracowaną „mimikę” wstydu i zmieszania znajdujemy u Trapszy w kształcie wyraźnie zacytowanym z dzieła angielskiego badacza; dotyczy to potrzeby ukrycia się, odwracania twarzy, walki między uczuciem wstydu i chęcią ukrycia tego stanu; i niespokojnych ruchów oczu, a wręcz mru-gania, silnego zarumienienia, jąkania się, niezręcznych ruchów w wyniku zakłó-cenia sprawności intelektualnej¹⁶⁴.

Zapożycza również objaśnienia dotyczące ekspresji podstawowych uczuć: strachu, gniewu i miłości. Spośród stopni i odmian strachu Trapszo podaje ogólną mimikę tego uczucia – napięcie mięśni ciała, natężenie wzroku i słuchu, bez-ruch lub zachowania ostrożne, obmyślane. Wyższy stopień – przestrasz: mimika twarzy w większym jeszcze napięciu, bladość, drżenie członków, głowa jakby przemocą odrzucona w tył. Podobną „mimikę” spotykamy już w dawnych podręcznikach, przynajmniej w zakresie ruchów związanych z nagłym przestraszem, gdzie obraz jest „fizjologicznie” poprawny, a wyodrębniona przez Bogusławskiego mimika rozpoznawania – empirycznie wierna naturze. Nie można tego powiedzieć o odzwierciedlaniu grozy (przerażenia). Dawniej nie doceniano jej szczególnej ekspresji, nie odróżniając od odmiennego przecież w swej naturze przestrasz, przeciwnie, sam Bogusławski – jak wiemy – aspekty grozy o dłuższej emisji projektuje konwencjonalnie i głównie dla ilustracji zachowań werbalnych. Poza przestraszem budowa ciała i fizjologia nie miały więc istotniejszego znaczenia w ekspresji stanów boleści.

Teoria malarstwa skupiona na chwilowym wyrazie twarzy była bardziej „natu-ralna” – uwzględniano anatomię głowy, jednak bez dostatecznego uwyrażnienia czynników różnicujących uczucia¹⁶⁵. Dopiero jednak Trapszo, szukając wsparcia

¹⁶⁴ Zob. Trapszo, s. 96–97, por. rozdz. *Ruchy i gesty towarzyszące rumienieniu się oraz Zmie-szanie umysłu* (Darwin, s. 344–346).

¹⁶⁵ Zawinił tu – jak się wydaje – sam Kartezjusz, który bojaźń pojmuje jedynie jako nadmiar tchórzostwa, zdumienia i obawy, utożsamia z przerażeniem, a główną jej przyczynę upatruje w niespodziewanym zaskoczeniu (zob. *Namiętności duszy*, s. 174). Moment zaskoczenia, przestrasz był najbardziej charakterystycznym, naturalnym zjawiskiem w grze aktorskiej. Bogusławski w tym stanie wykluczał wprawdzie możliwość posługiwania się głośnym tekstem słownym. Jednak mimo „zaniemówienia” postaci wymagał w ćwiczeniach, w zgodzie z przyjętą koncepcją „mimiki”, gry naśladowującej „refleksyjny” porządek mowy – zgodnej z logiką i czasem trwania odtwarzanego w myśli dialogu: *choć naówczas złęknioma dusza moja nie miałaby władzy wyda-nia słów ani piersi moje oddechu, myśl wszelako sama mówiłaby* (tu tekst przykładu) – zob. *Mimi-ka*, s. 146. Wprawdzie Le Brun rozróżnia mimicznie *horreur* (przerażenie, odraza, ohyda) i *frayeur* (przestrasz, trwoga bądź przestrasz ze zdziwieniem), jednak propozycja ta jest daleka od odróż-nienia wyrazu przestrasz i grozy wedle badań XIX-wiecznych. Również Albertrandypoprzestaje w swoim podręczniku na mimice przestrasz – kieruje się przy tym dokładniejszym opisem fizjo-nomicznym, zgodnym z anatomiczną wiedzą wykorzystywaną w sztukach plastycznych: *Prze-strach, pochodząc z rozeznania duszy, co onej szkodzi, wzmagając niby się bronić, wznasza brew środkiem i skupuje tegoż myszki [mięśnie] do środka czoła, nad samym nosem, którego ściąga ku górze wraz z nozdrzami i lubo górną powiekę kryje pod muskulem brwistym, atoli jednak wylupia oczy krwawo, społem z źrenicą obłąkaną i po części skrytą niższą powieką, którą nadyma i sini,*

u słynnego biologa, osiąga brakującą wcześniej precyzję w kreowaniu skrajnej postaci grozy. Do tego, co dostrzegali dawni malarze, dodaje machinalne przebieganie wzrokiem z jednej strony na drugą, rozszerzone źrenice, *osłabienie dolnych mięśni twarzy, przez co szczęka dolna obwisa i usta zostają otwarte; palce rąk to się kurczą, to znów wyprężają lub czasami jedna ręka drugą wylamuje, niekiedy znów ręce wyciągnięte naprzód jakby dla odtrącenia lub odwrócenia nieszczęścia albo też dziko, rozpaczliwie zarzuca się je ponad głowę*¹⁶⁶; w innym miejscu Trapszo jeszcze dodaje: *przy jednoczesnym skupieniu i skurczeniu ciała*.

Wiele wzorcowych wyrazów gniewu pochodzi również z dzieła Darwina. Trapszo przywiązuje wagę do zjawisk wyjątkowo pierwotnych, jak nabrzmienie warg i układanie ich w kształt rurki, drganie skroni, rozszerzenie nozdrzy, ukazywanie kłów, pochylenie ku przodowi czy trudne do opanowania podnoszenie ręki lub obu rąk.

Namiętności – człowiek i jego związki ze światem

Podział na uczucia i namiętności nie jest oparty na różnicy stopnia (wedle potocznego przekonania, że namiętność jest gwałtowniejsza). Wprawdzie namiętność działa na organizm intensywniej, ale głównie przez trwałe oddziaływanie i stały wpływ na wolę. Podział zestawiony przez Trapszę jest więc treściowy i – co istotne – rozłączny. Nadal, choć już nie tak radykalnie jak teoretycy oświeceniowi, eksponował różnicowanie zjawisk wedle stopnia emocjonalnego napięcia w powiązaniu z innymi wyznacznikami. W oddzieleniu uczuć i namiętności uwzględniał czynnik stałości (powolne narastanie lub słabnięcie, zdominowanie osobowości oraz związki z cechami charakterologicznymi)¹⁶⁷.

Daleki był od powszechnego dawniej traktowania namiętności w kategoriach moralnych (a zauważmy, że nawet M. Lipiński, zwolennik psychologii

jako też wrze myszki nosa i szyi, wystawując obok nozdrzów ostrą krawędź z zamarszczenia się jagód, tudzież z ściskania serca, które przeszkadzając oddychać, zniewala usta rozwierać i włosy się jeżyć (Albertrandy, s. 131).

¹⁶⁶ Trapszo, s. 99. Niemal dokładny cytat z dzieła Darwina (zob. s. 316) – dla wszelkich objawów znajdujemy tam, na dalszych stronach, wnikliwe objaśnienia.

¹⁶⁷ Różnica między teorią gry wywodzącą się z klasycyzmu a teorią Trapszy dotyczy samej koncepcji człowieka. Dawni teoretycy mianem natury określali – jak wiemy – namiętności. Rozum natomiast był związany z wykształceniem, kondycją społeczną, wreszcie konwencją – pojawiał się jako czynnik łagodzenia namiętności, ale też kreowania pozorów (ukrywania uczuć, fałszowania przeżyć). Toteż „kulturowy” rozum przeciwstawiano „naturalnym” namiętnościom. Przejawiało się to zarówno w ukształtowanej przez rozum osobowości (treść znaku), jak i w ukrywaniu rzeczywistego stanu psychiki poprzez kontrolę roztoczoną nad zachowaniami i „mimiką” (czynniki wyrazu). W teatrze nawet bardziej niż w mocno skonwencjonalizowanych formach dawnego społeczeństwa rozum jawił się jako regulator konwencji. Rezultatem tego był nader uproszczony model pojmowania człowieka w teatrze. W przeciwieństwie do koncepcji Trapszy wyjątkowo słabo obrazował on złożoność ludzkiej psychiki.

empirycznej, traktuje je jako zawinione panowanie skłonności). Trapszo natomiast mógł do nich zaliczyć zarówno pijaństwo, jak i przyjaźń czy miłość rodzinną i macierzyńską, a nawet pobożność. Dominowało ujęcie opisowe i fizjologiczne, w rezultacie osiągał najważniejszy cel – pełny opis aktorskiego zachowania i wyrazu. Drobiazgowo różnicowanie zjawisk (w granicach możliwości semantycznych języka) umożliwiło rozszerzenie charakterystyki wyrazowej na rozległe spektrum przypadków osobowościowych i sytuacyjnych. Uwzględnianie coraz bardziej drobiazgowych kryteriów podziału decydowało o poszerzaniu kinetycznego kodu i spełnianiu wymagań „realizmu”.

Trapszo oczywiście wykluczał zamkniętą klasyfikację zjawisk „mimicznych” choćby z uwagi na otwarty, niepełny stan wiedzy o człowieku. Toteż – jak zaznaczyliśmy wcześniej – podjęte przez niego zabiegi porządkujące dotyczą warunków ekspresji, a nie samych zjawisk. „Zamknięte” są w istocie najogólniejsze tryby klasyfikacji zależne od doraźnie sformułowanego poglądu na człowieka (na rozwój, płeć, temperament, charakter, fazy życia, uwarunkowania psychiczne i społeczne, rasę, klimat, dążności, kondycję społeczną itd.).

W określeniu podstawowych namiętności autor operuje przede wszystkim pojęciem **miłości**. Najogólniejszy schemat wyprowadza z popularnego i we wcześniejszych podręcznikach poglądu, że miłość jest początkiem i kresem wszelkich uczuć (namiętności). Główne postacie namiętności odnoszą się do samolubstwa, miłości płciowej, miłości do idei, przyjaźni i nienawiści. W obrębie tych najogólniejszych stanów mieści się ogromna liczba coraz liczniejszych zjawisk i bardziej szczegółowych podziałów (zob. schemat 5). Mimo podobieństw nieco odmiennie niż u Bogusławskiego: tam miłość jest powszechnym i ostatecznym czynnikiem motywacji, tu stanowi ona (lub jej brak) podstawowy stan wypełniany ogromną liczbą różnicujących się zjawisk i sytuacji życiowych.

Między fizjologią a estetyką

Związek fizjologii z „mimiką” ujawnia się podczas omawiania wielu zjawisk psychicznych. Autor rozważa wszelkie ekspresywne przejawy procesów zachodzących wewnątrz organizmu. Czyni to nie tylko w uwagach wyraźnie odnoszonych do fizjologii, ale najczęściej tę całą objawową stronę funkcji organizmu zamieszcza we fragmentach poprzedzonych określeniem *cechy sceniczne*. O jakie cechy sceniczne mogło chodzić? Wiele wskazuje na to, że chodziło tu nie tyle o cechy dosłownie sceniczne (przeznaczone do wykonania na scenie), ale o cechy naturalne, które potraktowane zostały jako wzorzec określający kierunek aktorskiego przygotowania. Winny one odtwarzać typ, ogólny postaci ze wszystkimi jej właściwościami. *Przed wszystkim aktor powinien pracować nad tym – wskazuje Trapszo – aby ruchy jego zgadzały się z prawdą fizjologiczną i życiową*¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Tamże, s. 42.

Istniały, rzecz jasna, ograniczenia i konieczność kompromisu z estetycznymi wymaganiami teatru. Najwyraźniej widać to w scenach śmierci: *Scena ma swoje odrębne wymagania, w imię których potrzeba, nie zmieniając istotnych fizjologicznych i anatomicznych cech śmierci, skracać i zmiękczać, a w miarę potrzeby zmieniać nieco kształty rzeczywistości. Ludzie w życiu rzadko umierają pięknie, a niektóre obrazy sprawiają wrażenie straszne, rozstrajające i przykre, jak konwulsje i jęki. Aktor wtedy oprócz prawdy naukowej winien się kierować artystycznym taktem*¹⁶⁹.

Wnikliwe opisy ekspresji odpowiadające stanowi ówczesnej wiedzy mają sens wyjaśniający oraz instruujący. Gra aktorska, choć poddana estetycznym zasadom i wymogom sceny, winna być konfrontowana ze stanem naturalnym, którego szczegółowy obraz autor kreśli, uwzględniając głównie zjawiska graniczne.

Trudno więc – co już podkreślaliśmy – traktować podręcznik jako kodeks znaków. Trzeba w nim widzieć jedynie szczegółowy wykaz warunków określających przebieg ekspresywnych działań aktora. Charakterystyki stanów psychicznych obejmują zarówno instruktaże „mimiczne”, jak i zapisy wrażeń płynących z organizmu, będące wynikiem czynności świadomych, ale i mimowolnych, przybierających zazwyczaj formę oznaki.

6. Model kodu kinetycznego w podręczniku Anastazego Trapszy

Nie ulega wątpliwości, że zaprezentowane podejście do *Podręcznika sztuki dramatycznej*, stosowane już i do wcześniejszych źródeł, nie wyczerpuje jego problematyki, choćby dlatego, że dotyczy jedynie wpisanych w ten dokument podstaw kodu kinetycznego (pomijamy problematykę stylistyki i teatralnej konwencji). Wymagało to nastawienia „semiotycznego”, „uzbrojenia” w terminy, a nade wszystko dostosowania do współczesnego postrzegania „języka ciała”. Rezygnacja z owego na pierwszy rzut oka „ryzykownego” instrumentarium i wymuszonych przez nie antropologicznych kontekstów pozbawiłaby nas wielu istotnych wniosków i odpowiedzi, których tekst Trapszy był w stanie udzielić.

Mówiliśmy o dwóch spojrzeniach, dwóch perspektywach oglądu kodu. Od różniczenia rozdziału o „mimice”, a następnie kolejnych części dotyczących wszelkich zjawisk psychicznych (mówiąc najogólniej – treści aktorskiego przekazu) nie odbiega od zwyczajnej kompozycji tego typu podręczników (w całym okresie wieku XIX). Propozycja Trapszy różni się jednak od wykładów pisanych wcześniej – trudno tu mówić o sumie wiedzy mimicznej czy psychologicznej, powierzchownie tylko zestawionej.

¹⁶⁹ Tamże, s. 157. Cechy sceniczne wielokrotnie pojmował dwojako: przede wszystkim jako surowe dane fizjologiczne, ale też jako zalecenie eliminacji brutalnych i drastycznych zjawisk i zachowań. Nigdy jednak nie dopuszczał przedstawić fałszywych i uproszczonych (liczył się z koniecznymi ograniczeniami „mimiki” pijaństwa, chorób i in.).

Autor niewątpliwie dążył do wskazanej już podwójnej systematyzacji. Chciał pokazać pełny zestaw środków mimicznych ze względu na układ sfer ciała i zakres ruchu poszczególnych jego części, ale dążył też do kompletnej typologii stanów psychicznych. Tym sposobem otrzymaliśmy dwojakie i niewątpliwie odmienne spojrzenie na kod kinetyczny i dwie zasady ładu. Za projektem systematyzacji „mimiki” bardziej przemawiały względy „sceniczne”, część dotycząca zjawisk psychicznych udzielała pełniejszej wiedzy, pokazywała też, jak tworzyć znaki ciała, jakimi „naturalnymi” kryteriami się kierować. Wizja człowieka wyznaczona tym sposobem, choć wszechstronna, podlegała pewnym ograniczeniom przez dostosowanie do możliwości technicznych aktora i potrzeb teatralnej konwencji.

Dołączone do owej wiedzy „mimiczne” instrukcje w ogólnych zarysach są podobne do tych z części początkowej, z rozdziału *Mimika* (s. 17–48). Autor dokonuje więc – z pozoru – zbędnych powtórzeń. Trudno czynić mu z tego zarzut. Trapszo „naturalista” (z dalszej części podręcznika) kieruje się zasadami zgodnymi przede wszystkim z postulatami psychologów, biologów czy lekarzy, a choć przypisuje im nazwę „cechy sceniczne”, nie zawsze widzi możliwość bezpośredniego użycia ich na scenie. Zamieszcza tam przede wszystkim wyraz naturalny jako podstawę i kryterium ekspresji scenicznej. Liczne opisy owego naturalnego wyrazu obejmują – jak wiemy – rozległe obszary aktywności człowieka (przejawy namiętności, skłonności, nastroje, uwarunkowania ze strony temperamentu, charakteru i in.), obejmują zachowania człowieka w najdrobniejszych szczegółach i wielorakich sytuacjach. Nie dotyczą natomiast mimiki sztucznej czy społecznej (o której mowa przede wszystkim w części pierwszej), w gruncie rzeczy konwencyjnej, łatwiejszej do zaadaptowania na scenie, a dla opisu antropologicznych podstaw kodu na pewno mniej interesującej.

Obydwie części mają więc odrębne zadania. Kod kinetyczny jako że nie stanowi systemu doskonałego, o pełnej ekwiwalencji, z obu perspektyw jest lepiej widziany, stąd dwa centra strukturalizacji, dwie jego „odsłony”, dwa typy informacji. Tabela 2 zestawia zakresy zjawisk z „mimiczną” charakterystyką w obu częściach podręcznika, wyodrębnia też zjawiska stosunkowo mniej liczne, przynależne jednocześnie do obu z nich.

Mówiąc o koncepcji Trapszy, trzeba docenić jego aspiracje poznawcze, badawczą dociekliwość, z jaką zgłębiał podstawy „mimiki” w życiu i na scenie. Stosowanie formuł ogólnych w tej sytuacji było nieuniknione i pożądane. Trudno czynić z tego powodu autorowi zarzut o naganny schematyzm sceniczny. Deklarował się jako „realista”, zwolennik otwarcia na wszelkie objawy życia. Jego analityczna i opisowa metoda miała więc charakter dydaktyczny i poznawczy, a nie normatywny. A stosował ją głównie z obawy o zatarcie prawd „natury”.

TABELA 2. Sposób zapisu kodu kinetycznego w podręczniku Anastazego Trapszy

<p>Ujęcie kodu od strony środków wyrazu – rozdział o „mimice” – plan semiotyczny</p>	<p>Elementy kodu uwzględnione w obu planach</p>	<p>Ujęcie kodu od strony treści wyrazu – rozdziały o stanach psychicznych – plan semantyczny</p>
<p>apetyt, badanie, badawcze roztrząsanie, buńczuczność, chęć posiadania, czupurność, dostrzeżenie, duma postaci, duma próżna, działanie myśli, dzikość, ironia lekka, lubieżność, majestatyczne słuchanie, miłość własna obrażona, myśli dobiegają do celu, nakaz, nakaz energii, natura energiczna i myśląca, niedowiarstwo, niepojmowanie, niepojmowanie rzeczy, nieżyczenie sobie czegoś, obojętność egoistyczna, ofiara dobrowolna, osłupienie, ostrzeżenie, ostrzeżenie z podziwem, płacz, pocałunek, pogarda, pokora, porównanie z kim, potwierdzenie czyjejs prośby, powątpiewanie, powitanie, prośba, prośba gorączkowa, przebiegłość, przeczenie, przekleństwo, przygotowanie do ataku, przyjemne wrażenie, przyznanie się do niemocy, pytanie o tożsamość, rezygnacja, rozkoszne upojenie, strapienie, szacunek, śmiech, tklliwość, triumf, uczucie serdeczne, udrczenie, ukłon świętoszkowski, umysłowe nateżenie, uwielbienie, wątpliwości w rozwiązaniu, wstręt moralny, wybieranie jednej myśli, wydrwiwanie, wywiązanie z zaufania, wzburzenie hamowane, wzniesienie myśli do Boga, wzywianie Boga, zakłęcie, zaświadczenie faktu, zawstyżenie się, zdziwienie niemile, zdziwienie radosne, zebranie rozstrzelonych myśli, zgoda, przyzwolenie, potwierdzenie, zmysłowe skłonności, zwątpienie</p>	<p>apatia, bojaźń (obawa), chciwość, ciekawość, cierpienie, duma, głód (pragnienie), gniew, kokieteria (naturalna, wyrachowana, oczkowanie), nadzieja, niecierpliwosć, niepewność (wahanie się), niespokojność, podziw, przerażenie, przestroch, radość, rozpacz, sknerstwo, smutek, uniżoność, upór, wesołość, wpatrywanie się, wstyd, wściekłość, zachwył, zaduma, zadziwienie, zardosć, zemsta, zgrzyzota, żal</p>	<p>ambicja, arogancja, awanturczość, beczelność, beczulność, biała gorączka, bigoteria, blaga, błogość, ból fizyczny, chciwość bezmyślna, chępliwość, chłód, ciepło, cześć, despotyzm, dobroduszość, domysł, pomysł, obmyślenie, duma fałszywa, duma szlachetna, dumanie, dzielność (energia, dziarskość), egoizm, ekstaza, ekstaza religijna (zachwył), fanatyzm, fantazja, gastronomia, gniew moralny, hipokryzja (pochlebstwo), idiotyzm, kłótność, lenistwo, lęklność, litość (miłosierdzie, współczucie), łakomstwo, marzenie, męczarnia, męstwo, miłosierdzie (współczucie), miłość Boga, miłość dziecięca, miłość ku ojczyźnie, miłość ku rodzinie, miłość macierzyńska, miłość ojcowska, miłość płciowa, miłość sławy, miłość wiedzy, nadtość, napawanie się (upojenie), napuszość, naśladownictwo (małpiarstwo), nieczułość, niepokój, nieśmiałość, nieukontentowanie, nieustraszość moralna, nieustraszość zwierzęca, niewstrzemięźliwość, nuda, obawa (bojaźń), obtłuda (hipokryzja), obmyślenie, oburzenie, obżarstwo, odraza, odwaga, oglądanie (rozglądanie, rozpatrywanie), opryskliwość, pasywność, patrzywanie (widzenie), pijanostwo, pobłażanie, pobożność, pochlebstwo, podglądanie, podpatrywanie, podstuchywanie, pokora nabyta, pokora wrodzona, pomysł (obmyślenie), porywczosć, postanowienie (decyzja), poważanie (szacunek), pretensjonalność, próżność, przepicie, przyjaźń, przypomnienie, przypomnienie trudne, przysłuchiwanie się (wysłuchiwanie się), pustka (pustki doznanie), pycha (wzniosłość), radość udana, radość wielka, rozdrażnienie, rozglądanie się (rozpatrywanie), rozmyślanie (domysł, pomysł, obmyślanie), rozpatrywanie, rozpicie, rozrzewnienie, rozrzutność (marnotrawstwo), rozsądek a postać rezonerska, rozstrój (uczucie rozstroju), roztargnienie, samolubostwo, samolubstwo szlachetne, skąpstwo, skromność zbytnia (pruderia), słuchanie, smutek wielki, spokój, strach, sybarytyzm, szczodrość (hojność), szulerstwo, śmiałość, świętoszkostwo, tęsknota, tęsknota za krajem (nostalgia), trwoga (panika), tyrania, uczucie religijne, ukontentowanie, uniesienie (ekstaza), uszanowanie, uwaga, wdzięczność, widzenie, wsluchiwanie się, wspaniałomyślność, współczucie, wstydlwość, wyobraźnia, wzgarda, wzruszenie (emocja), zadowolenie, zadowolenie własne, zapomnienie, zarozumiałość, zawiść, złośliwość, zmieszanie, znakomitość (dążność do znakomitości), zubożnienie, zuchwalstwo, żarliwość, żądza władzy</p>

A. Trapszę niepokoiła – jak można sądzić – nie sama powtarzalność schematów gry, ale naiwność i fałszywość zawartych w nich obrazów człowieka¹⁷⁰.

Z lektury drugiej części rozważań wynika, że sięgał do osnowy przeżyć psychicznych i powiązanych z nimi objawów. Wymagał od aktora dokładnej znajomości „śladów” fizjologicznych na ciele, przeżywania wrażeń docierających z zewnątrz i doznań pojawiających się wewnątrz ciała, wiedzy o prawidłowościach, które nie tylko umykają uwadze aktora i są wyjątkowo trudno czytelne, ale bez rozległych studiów pozostają nieodgadnione. Wiedział, że nauczanie „języka ciała” wymagało ostrożności, skoro nawet *najdoświadczeńszy badacz omylić się może w ocenie prawdziwego znaczenia tego lub owego gestu. Dlatego pojmowanie tego języka jest zdolnością nabytą szeregiem doświadczeń i badań opartych na analogii*¹⁷¹ – czytamy we wstępie do rozdziału o „mimice”. Aktor, którego trzeba dopiero nauczyć poprawnej obserwacji życia, musi korzystać z tej analitycznie opracowanej wiedzy.

¹⁷⁰ Kodyfikacja pozostaje sprawą niezbędną wobec pogłębiającej się – zdaniem autora – stereotypowości gry, uproszczonych, zużytych chwytów i aktorskiej sztampy. Sytuacja gry realistycznej wymagała przezwyciężenia jałowego i zbanalizowanego „języka ciała”, a mogło się to dokonać przez uwzględnienie chwytów i projektów gry bliższych ideałom „szkoły realistycznej”. Był to zasadniczy powód, dla którego Trapszo wprowadzał kanony ekspresji zjawisk psychicznych. Systematyzująco-kodyfikacyjny porządek podręcznika służył poszerzaniu wiedzy, doskonaleniu wyrazu i oczywiście nie był zapisem gotowych, obligatoryjnych formuł wykonawczych. Umożliwiał indywidualne i dogłębne opracowanie aktorskiego kodu.

¹⁷¹ Trapszo, s. 17.

III

POSTAĆ SCENICZNA

THE HISTORY OF THE

Aktorska problematyka charakteru

Problematyka charakteru pojawiała się dotychczas głównie w badaniach literackich. Przedmiotem niniejszych rozważań będzie natomiast określenie roli i miejsca kategorii charakteru w teorii gry aktorskiej, w dawnych wypowiedziach dotyczących zasad sztuki scenicznej. W większości zaś tych źródeł, szczególnie w późniejszym okresie, dominuje aktorski, a nie literacki punkt widzenia. Wymaga to oczywiście odmiennego niż w refleksji nad literaturą ujęcia problemu, co zostało zresztą zasygnalizowane w tytule rozdziału. Tak nakreślone zadanie wpływa na przydatność dotychczasowych prac nad kategorią charakteru. Skupione, jak zaznaczyliśmy, głównie na literaturze (dramacie), uwikłane w kontekst historyczny o wyraźnie zakreślonych ramach czasowych oraz tematycznych (refleksja historycznoliteracka!), rozmijają się z naszymi potrzebami. Literacka problematyka dramatu wymaga innych kryteriów porządkowania, a z powodu ograniczenia do minimum ogólniejszej refleksji teoretycznej, w tym antropologicznej, niewiele wnosi do nakreślonej w tym rozdziale problematyki.

Nie sposób jednak zaniechać kilku niezbędnych odniesień do dotychczasowych badań. Potrzeba ustalenia pojęć i terminów dotyczących porządkowania postaci literackich pojawiła się przed drugą wojną. Impuls do późniejszych dyskusji dał Aureli Drogoszewski¹. Odwołując się do odległych tradycji, wyróżnia typ i charakter. Typ dotyczył z reguły cech ogólnoludzkich, charaktery ujmowały cechy o specyfice lokalnej, socjalnej, zależnej od czasu, klimatu, ras, wreszcie też zjawiska indywidualne, jednostkowe. Wielorakie ujęcie kategorii typu i charakteru w kolejnych pracach po wojnie skłoniło Stefanię Skwarczyńską do oceny i uporządkowania zarysowanych tam stanowisk.

W nowszych pracach terminy te stosowane są znacznie rzadziej. Twórczość współczesna rodzi nowe problemy i cele badawcze, sygnalizowane już zazwyczaj w powiązaniu z nazwami postaci czy bohatera (nazewnictwo to obejmuje

¹ Aureli Drogoszewski, *Typ i charakter*, pierwotnie: *Księga referatów. Zjazd Naukowy im. Ignacego Krasickiego we Lwowie w dniach 8–10 czerwca 1935 roku*, red. Ludwik Bernacki, oraz *Pamiętnik Literacki* 1936, z. 1, s. 63–68. Do ustaleń autora nawiązuje wspomniana dalej w tekście Stefania Skwarczyńska w artykule *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu. Tzw. typ i tzw. charakter*, *Prace Polonistyczne*, ser. VIII, Łódź 1950; przedruk [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 151–182.

jednak również zjawiska określane dawniej nazwą „charakter”². Współczesne prace o orientacji semiotyczno-strukturalnej operują już własnymi terminami przy penetracji tej tradycyjnej problematyki.

Jedynie (przynależny do tej orientacji) Patrice Pavis uwzględnia i przypomina owe kategorie, włączając hasła *typ* i *charakter* do *Słownika terminów teatralnych*³. Zgodnie z ich pierwotnym znaczeniem traktuje je jako jednostki organizacji treściowej dzieła w dramacie bądź w spektaklu teatralnym. Dzisiejsze rozumienie charakteru wiąże z kolejnymi fazami inspiracji ze strony wiedzy psychologicznej. Typ, również w zgodzie z tradycją, pojmuje jako charakter o rysach ewidentnych, łatwo rozpoznawalnych, uproszczonych, i z tego też powodu budzących zrozumiałą nieufność w teatrze współczesnym. Tyle odniesień badawczych i historycznych.

„Literacki” a teatralny punkt widzenia

Przedmiot obecnego opracowania, mimo pewnych odmienności w przebadanych źródłach, wydaje się stosunkowo jednorodny. Widać to w stosowanym wówczas nazewnictwie. W okresie od klasycyzmu po koniec wieku XIX poza terminem „charakter” nie spotyka się niemal innych istotnych, regularnych określeń. Trudniej wprawdzie mówić o równej stabilności samego pojęcia. Zazwyczaj obejmuje zespół cech psychiczno-etycznych o mniejszej lub większej ogólności. Wyraźniejsze zróżnicowanie dotyczy dopiero sposobu ich wydzielenia i uwarunkowań ze strony zmieniającej się wiedzy o człowieku.

Gdy aktor powielał tok myślowy dramaturga, stawał się w istocie „drugim autorem”, skoncentrowanym na literackim pojmowaniu konstrukcji postaci planu scenicznego (np. Józef Mikulski nawołuje wręcz do poprawiania błędów popełnionych przez autorów). Był to wszak jeden tylko profil zarysowany w teorii gry. Inny profil – ważniejszy – wiąże się z podkreśleniem odmienności aktorskiego warsztatu, gdzie rolę kluczową odgrywają kompetencje i zabiegi niezależne od projektów czynionych ręką poety. Należały do nich decyzje inscenizacyjne – dobór aktora z uwagi na fizjonomię, charakteryzacja czy kostium, ale w większym jeszcze stopniu wszelkie znaki aktora – osobliwie zaś mimika, gest i ruch sceniczny.

² Henryk Markiewicz w szkicu *Postać literacka i jej badanie* (w zbiorze: *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia* pod red. A. Martuszeckiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1983) termin „postać” traktuje jako spadkobiercę dawnego „charakter”, choć w „próbie zakreszenia pola personologii literackiej” – jak określa cel szkicu – z obu tych bliskoznacznych terminów wybiera „postać” jako słowo o intencji neutralnej i ogólnej, „charakter” – jak mówi – *przesądza z góry o wyrazistości i indywidualizacji cech* (99).

³ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1998.

Wspomniany przed chwilą aktorski punkt widzenia wiąże się oczywiście z drugim profilem, eksponującym autonomię artysty scenicznego, a całość problematyki warsztatu sprowadza do kluczowego pytania – jak wykreować charakter? Zaczątki takiego podejścia pojawiają się u końca XVIII wieku – wraz z dostrzeżeniem roli wykonawcy i autonomizacją sztuki aktorskiej. Sprawa dotyczy wiedzy o człowieku, różnej przecież od tej, jaką zazwyczaj posługiwał się dramaturg. Obejmuje osobliwe warunki sztuki teatru – w szczególności naturę aktorskiego tworzywa, źródła wiedzy, technikę i obiekty scenicznego odzwierciedlenia rzeczywistości (problematykę *mimesis*).

Większość przesłanek uformowanych w literackich tradycjach teatru z czasem ustępuje miejsca bezpośrednim potrzebom i uwarunkowaniom sztuki aktorskiej. Proces ten miał wiele przyczyn natury instytucjonalnej i estetycznej; istotne sygnały dostrzegamy w konstrukcji tekstów dramatycznych – w ich strukturze słownej i projektach gestyki – z czasem coraz bardziej powściągliwej i uzależnionej od inwencji wykonawcy. Inne przyczyny tego stanu rzeczy dotyczą założeń genologicznych i tendencji historycznoliterackich (romantyzm, realizm, naturalizm), wreszcie też przemian w zakresie konwencji mimetycznych aktorskiej ekspresji. Te przemiany odcisnęły piętno na scenicznym opracowaniu charakteru. Aktor, dokonując przekładu, czy nawet wypełnienia (konkretyzacji) sfer ledwie zasygnalizowanych, poprzez swoją „materialną” obecność na scenie wnosił własny artystyczny model świata, indywidualną optykę i sposoby wyrazu, wreszcie też dostosowaną do tego i stopniowo coraz bardziej uporządkowaną wiedzę o człowieku. Świadomość wskazanych dotąd okoliczności powinna ułatwić wyodrębnienie najważniejszych tematów rozważań i wskazać trafny kierunek ich problematykacji.

1. Z perspektywy poetyk okresu oświecenia

W pierwszej, najwcześniejszej fazie informacje kierowane do aktorów nie różniły się istotnie od opinii formułowanych w poetykach oświeceniowych. Poglądy o charakterze, w których ujawnia się już aspekt aktorski, znajdujemy w wypowiedziach oświeceniowych znawców literatury. Określone tam najogólniejsze zasady literackiego konstruowania charakteru niebawem zostaną też skierowane do aktorów – o czym świadczą teoretyczne uwagi głoszone przez Towarzystwo Iksów.

Pierwsza z tych zasad, podstawowa w klasycystycznej poetyce dramatu, dotyczyła zachowania czy też niezmienności charakteru. Chodziło nie tyle o poprawne odzwierciedlenie ludzkich cech, charakterystycznych zachowań, ale o stałość w działaniu. Nasuwa to podkreślaną współcześnie w psychologii charakteru przewidywalność zachowań i niezmiennosc określonych motywacji.

W poetyce klasycystycznej takie rozumienie charakteru przeważało, w dramacie zaś wspierało zasadę jedności akcji⁴.

Nie dla wszystkich orzeczenie stałości charakteru pozostawało sprawą oczywistą i wystarczająco uwarunkowaną programem poetyki klasycystycznej. Między innymi F. N. Golański zgłasza tu pewne wątpliwości: *Musi czasem odmiana w charakterze nastąpić – oświadcza – ale musi do niej być ważna przyczyna, bez której by nie mogło być drama do wiary podobne*⁵. Zmiana charakteru podlega zatem prawidłowościom psychicznym, nie może dokonywać się wbrew zasadzie prawdopodobieństwa. Gwarantuje to jedność przedmiotu odzwierciedlenia. Podobny problem wyrazi F. K. Dmochowski (powołując się zresztą na Golańskiego): *Chceszli nową osobę pokazać na scenie – / Niech będzie z sobą zgodna, niechaj jednakowa / Od początku do końca charakter zachowa / Niechęć zmieni się w miłość, lecz nie bez przyczyny: / Dzielnej wielce do tego potrzeba sprężyny*⁶. Opozycja zmienności i stałości charakteru powraca w nieco późniejszej wypowiedzi Euzebiusza Słowackiego, choć dotyczącej epiki⁷.

Obok zasady prawdopodobieństwa rządzącej zmiennymi cechami charakteru autor wprowadza pojęcie stałej „istoty charakteru”. Zmienne są powierzchowne rysy pojmowane jako namiętności podlegające następstwu i rządzące się w tym

⁴ Ogólniej w tej kwestii wypowiada się Joachim Litawor Chreptowicz, kierując całą uwagę na niezmienność charakteru: *Rozmaitość charakterów, które poeta udaje, a każdy z nich wyraźny, nieporuszony aż do końca, jest sztuką wielkich mistrzów, a jedną z mocnych sprężyn do poruszenia i utrzymania w rozkoszonym zadumieniu czytelnika. Trzeba znać dobrze serce, żeby dać każdej osobie charakter prawdziwy, stały, a jej własny, jaki natura ludziom wiele znaczyć mającym wlewa (Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800, oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, Warszawa 1993, s. 175). Podobne przekonanie znajdujemy u Franciszka Karpińskiego: *Utrzymanie charakteru osób w dziełach wymowy przydłuższych znaczną i powszechną zawsze pięknoscią będzie (...), gdzie każdą wchodzącą osobę taką w ostatniej księdze widzę, jaką w pierwszej poznałem (O wymowie w prozie albo wierszu, [w:] Oświeceni... 1740–1800, s. 217). Wreszcie zwraca na to uwagę też Józef Korzeniowski: *Zachowanie jedności charakteru, czyli wyrażenia, jest ważnym warunkiem piękności dzieł poetycznych (Kurs poezji, [w:] Oświeceni... 1801–1830, s. 284 – Reguła ta zupełnej wyciąga dokładności, aby charakter duszy, raz osobie dany, stateczniej w niej utrzymać – czytamy z kolei w *Kalendarzu teatrowym dla powszechnej narodu polskiego przysługi, danym na rok przestępny 1780 (Oświeceni... 1740–1800, s. 131). Wszelkie doniosłe cechy postaci powinny być respektowane w przypisywaniu jej działań i kształtowaniu motywów. Z tą samą intencją wypowiada się Filip Neriusz Golański w dziele *O wymowie i poezji*. Podkreślając obowiązek zachowania cech z całością postaci, dodaje: *I nie dosyć jeszcze, żeby każdy aktor w przyzwoitym charakterze był wydany; tenże sam charakter aż do końca utrzymywać powinien (Oświeceni... 1740–1800, s. 338).*****

⁵ *Oświeceni... 1740–1800, s. 338.*

⁶ Tamże, s. 392.

⁷ *Co się tyczy jednostajności, to nie zależy na tym, aby się charakter nigdy nie odmieniał. Gdyż 1. jest to niepodobieństwem moralnym, 2. taki charakter byłby mniej interesującym. Niech tylko będą zachowane celniejsze rysy, czyli sama istota charakteru. Lecz namiętność nie może być stateczną. Idzie tylko o to, aby się bez przyczyny i nienaturalnie nie działały nagle przemiany (Oświeceni... 1801–1830, s. 366).*

procesie określoną logiką, pewną stałą konstytucją psychiczną. Za takim pojmowaniem charakteru przemawiały racje o podłożu poznawczym i estetycznym (prawdopodobieństwo, budzenie zainteresowania), które niebawem ujawnią swoją wartość w refleksji nad teatralnym odzwierciedleniem rzeczywistości. Teatr pozostający pod wpływem doktryny klasycystycznej operuje przede wszystkim pojęciem stałej, niezmiennej, w istocie „wiecznej” natury. Namiętności, ale i typy charakterologiczne przysługują dowolnemu człowiekowi jako modyfikacja tego, co powszechne, „esencjalne” – o cechach psychiczno-moralnych. Zarówno charaktery, jak i namiętności czy usposobienia były sobie istotnie pokrewne i w sensie objawowym, i w sensie „esencjalnym”. Wiedza o typach psychiczno-moralnych zakładała w pewnym sensie wiedzę o namiętnościach i odwrotnie.

Zarazem jednak pojęcie charakteru ma wiele odcieni znaczeniowych, a szukanie szansy uściślenia tej problematyki, choćby w cytowanych fragmentach, wydaje się zajęciem nietrafnym – nie dystynkcje, a ówczesna płynność i zasobność pojęciowa zasługuje raczej na baczniejszą uwagę. Brak wspólnej sfery pojęciowej potwierdza najlepiej Stanisław Pietraszko: *pojęcie charakteru bowiem należy do najmniej jasnych w terminologii teoretyczno-estetycznej XVIII wieku; oznacza całokształt psychiki człowieka (rzeczywistego czy też bohatera literackiego) lub też tylko pewne jej składniki, cechy bądź dyspozycje; raz było synonimem usposobienia, innym razem – temperamentu*⁸.

Dopóki jednak w charakterze dominowały aspekty ogólnoludzkie – psychiczno-moralne, zawsze w jego kontekście pojawiał się drugi ważny szereg zjawisk, ujmowanych również tą najszerszą miarą, czyli uczucia i namiętności. Ujmowanie charakteru pod tym kątem było niezbędne w refleksji nad akcją, prawdopodobieństwem i zasadnością motywacji, jednym słowem – w uchwyceniu poprawnej, spójnej konstrukcji postaci w jej działaniu. Aktor owego wrażenia jedności postaci nie miał prawa zagubić. W równym stopniu zwracano uwagę na cechy niezmienne, jak i służący ich teatralnej ekspozycji prawidłowy kształt roli w wymiarze logicznym i ekspresywnym (bez właściwego oddania owych chwilowych, choć uporządkowanych, zmiennych czynników trudne okazywało się też ujawnienie stałych aspektów osobowości – i odwrotnie).

⁸ Opinię Stanisława Pietraszki (*Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966) potwierdzają dane w innych źródłach. Charakter, prócz wielu innych pierwotnych znaczeń ujawnionych jeszcze w *Słowniku polszczyzny XVI wieku*, zaczyna w oświeceniu funkcjonować jako termin dotyczący psychiki, a obejmujący, jak zauważa Kopczyński, *zbiór przymiotów duszy, skłonności, nalogów* (cyt. za: *Onufrego Kopczyńskiego gramatyka narodowa*, 3 vol. p. 51 z 1780 r. ze *Słownika języka polskiego* M. Samuela Bogumiła Lindego, wydanie drugie, poprawione i pomnożone. T. 1 (A-F), Ossolineum, Lwów 1854). Jego opinię przywołuje nie tylko Linde (1854), ale kilka lat później to samo określenie przyjmują autorzy słownika Orgelbranda – Por. *Słownik języka polskiego* wydany staraniem i kosztem Maurycego Orgelbranda. Cz. 1 (A-O), Wilno 1861, s. 144–145.

2. Charakter w „szkole świata”

Nowsza tendencja, która dała impuls do pełniejszego ukształtowania aktorskiego punktu widzenia odnośnie do charakteru, była splotem kilku czynników: 1) pojawienia się gatunków, które ukazują człowieka wedle zreformowanego sposobu myślenia o społeczeństwie i przeniesienia uwagi z wysokich sfer społecznych na cały przekrój społeczeństwa, 2) zmiany perspektywy patrzenia – z optyki „esencjalnej” (człowieka w ogóle) na ujęcie szczegółowe, ukazujące człowieka w różnorodności i wielości typów, zależnych o różnych czynników i okoliczności, 3) docenienia wagi walorów zewnętrznych i czynników ekspresyjnych w grze aktorskiej, 4) przejścia od kanonicznej wiedzy o ekspresji (znane schematy wykonawcze poszczególnych stanów duchowych) do wiedzy czerpanej z obserwacji („empiryzm” w teorii gry), 5) pojmowania sztuki aktorskiej jako bezpośredniego naśladowania rzeczywistości zewnętrznej, osobowej i społecznej, a nie powielania kanonów estetyki i konwencji teatralnej („realizm”).

Wskazania A. K. Czartoryskiego

Zarysy owych przemian widnieją już w pismach księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Jedność i niezmiennosc natury człowieka – czemu jako klasyk daje wyraz – uzgadnia z jej „lokalnym” typem, czy też charakterem narodowym: *Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak w każdym narodzie pokazuje się postaci. Namiętności w ludzkim sercu są jednakowe, jednakowe przywary i narowy, lecz kształty w narodzie każdym insze*⁹.

Bliższe zapoznanie się z tym określeniem prowadzi do interesujących spostrzeżeń. Charakter narodowy, „kształty w narodzie”, typ lokalny zostały tu określone głównie ze względu na sferę wyrazu, sfera treści dotyczy nadal natury ludzkiej rozumianej na sposób klasycystyczny. Zwolennik niezmiennej, powszechnej, „wewnętrznej” natury wymaga od teatru dostrzegania jej zmiennych i „lokalnych” przejawów – co jest już proklamacją drugiego, „empirycznego” rozumienia natury, skoro książkę zaznacza, że aktor *natury się trzymać powinien, wpatrywać się w nią pilnie i naśladować ją we wszystkim*¹⁰. W tych warunkach i obraz charakteru jest uzależniony od czynników zjawiskowych, fizycznych.

Dopuszczając pewne uproszczenia, można w poglądzie Czartoryskiego wskazać dwa pojęcia natury, co decyduje o dwojakim pojmowaniu charakteru. Wprawdzie charakter obejmuje przede wszystkim zjawiska „wewnętrzne” – psychiczno-moralne, raz jednak podlegają one klasycystycznemu, raz „empirycznemu” ujęciu. W pierwszym przypadku charakter jest kategorią ponadca-

⁹ *Oświeceni... 1740–1800*, s. 110.

¹⁰ A. K. Czartoryski, *Przedmowa do „Kawy”*, *Oświeceni... 1740–1800*, s. 113.

sową i ponadhistoryczną (skąpstwo czy gwałtowność w ogóle), w drugim – jawi się w otocze uwarunkowań geograficznych, kulturowych czy historycznych, jako pewna osobliwość psychiki uwidocznioma w wyglądzie oraz ekspresji. Nakładało to na aktora odmienne zadania.

Uniwersalizm namiętności, ale i kształtujących ich wyraz charakterów prowadził do wytworzenia się pewnych stałych wzorców ekspresji (co widać najlepiej w teatrze klasycystycznym – wyrazistych i powtarzalnych)¹¹. Wezwanie Czartoryskiego do kultywowania narodowości miało wspomóc poznawcze i dydaktyczne zadania teatru – powszechne treści, aby były uchwytny, winny być ujmowane w kształtach zrozumiałych, zatem rodzimych, nie obcych. Do tej „semiotyki” narodowości Iksowie dorzucają inne jeszcze czynniki bardziej ekspozujące aktorski punkt widzenia zarówno w kształceniu aktora, jak i w poprawnym odzwierciedlaniu człowieka na scenie: *Nie na scenie, lecz w społeczeństwie ludzkim aktor uczyć się powinien swojej sztuki, tam, uważając człowieka w różnych jego działaniach, naśladowałby wiernie naturę. Postrzegłby, ilekroć w krótkiej chwili zmienia się dźwięk mowy, poznałby te nagłe spadki głosu, które są skutkiem nagłego przejścia z jednego uczucia w drugie, a które tyle życia i prawdy nadają scenie. Poznałby, iż każde uczucie właściwego sobie jestu i gry twarzy wymaga. Nie brano by zawsze krzyczenia za moc rozczulenia, które często przytłumionym głosem wymowniej się tłumaczy. Słowem, cała gra na scenie byłaby tylko powtórzeniem tego, co aktor widział i czego się wyuczył w rzeczywistym świecie*¹².

Zalecenie to autor recenzji odnosi także do tragedii. W tym czasie zasadę obserwacji głoszą też sami aktorzy. Poznawanie świata służy nie tylko poszerzaniu wiedzy o ludzkiej ekspresji, przynosi też nowe rozumienie roli. *Dawne teatry – czytamy na przykład w Dykcjonarzyku – kładły onych następujące rodzaje. Role Amantów i Amantek, Ojców i Matek, Waletów i Subretek. Lecz role tyle są rozmaite, jak różne na świecie bywają charaktery*¹³. Rola traktowana dotąd dość powierzchownie – podział zadań w zespole dla sprawnego „usceniczenia” intrygi – nabiera teraz wagi poznawczej i artystycznej. Zarówno charakter, jak i rola wymagają wnikliwego opracowania środków ekspresji oraz wszelkich znaków aktora.

Nie zawsze jednak narodowość i regionalność łączono z geograficzno-kulturowymi osobliwościami samej ekspresji. W pismach dotyczących teatru

¹¹ Świadome ukierunkowanie na najogólniejsze przymioty człowieka, właściwe dla klasycyzmu, posilkowało się najczęściej odniesieniem do kategorii antycznych, ponadczasowych: *Starożytność podaje także obficie przedmioty sztuk tego rodzaju; jest ona własnością wspólną wszystkich ludów i wszystkie równo zajmować może; wiele też osnów sztuk takowych z niej wziętymi zostały* (z recenzji *Pan Wilhelm*, nr 68, 28 października 1815 r., sobota, *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, Wrocław 1956, s. 92–93).

¹² *Recenzje teatralne*, s. 114 (z rec. *Fenelona*).

¹³ *Dykcjonarzyk teatralny*, Poznań 1808, s. 40.

wymiar narodowy miał być już zapisany w głębi psychiki, dotyczył sfery wnętrza – owych zasadniczych atrybutów przypisywanych naturze ludzkiej, a przejawiał się właśnie w dominacji pewnych cech nad innymi, w kluczowej roli istotnego, wyróżnionego usposobienia czy temperamentu. Poszczególne narody miały posiadać odmienny wizerunek emocjonalno-charakterologiczny. Tak przejawiała się wówczas wcale nienowa, a niewątpliwie naiwna antropologia ludów i narodów, obecna już u Sarbiewskiego, Krasickiego, zapisana na kartach *Sztuki rymotwórczej* Dmochowskiego¹⁴, a głoszona też przez późniejszych pisarzy, o czym świadczy *Kalendarzyk kieszonkowy na rok 1803*.

Jedna natura – wielość przejawów

Uczulano więc aktorów na rozpoznawanie typów narodowych. W myślni obiegowych przekonaniach widziano w charakterze nie tylko wyraz usposobienia indywidualnego, ale też cechy etnicznej zbiorowości.

Wraz z uznaniem zmienności charakteru coraz wyraźniej wskazywano jego zależność od woli i rozumu. Jeszcze Dmochowski oraz Golański postrzegają w charakterze pierwotną, naturalną predyspozycję: *Natura nas różnymi przymiotami darzy / – czytamy w Sztuce rymotwórczej. / – Nie masz dwóch dusz podobnych, jako nie masz twarzy. / Tego pycha nadyma, tym porywczosć włada / Ten wszystko oślepi czyni, tym kieruje rada* [podkr. moje – R. S.]¹⁵.

Późniejsi autorzy podkreślają jednak odmiennosć charakteru i predyspozycji naturalnych. Charakter – w opinii autora wspomnianego *Kalendarzyka* – nie jest ani wrodzony, ani konieczny. Jest to *własność woli* – czytamy w cytowanym artykule – *przywiązania się do pewnych praktycznych zasad przez własny rozum nieodmiennie sobie przypisywanych*¹⁶. Autor wręcz zastrzega: *nie chodzi o to, czym jest człowiek z natury, ale czym się staje przez samego siebie*. Zachodzi tu istotna różnica: temperament jest pierwotny i naturalny, charaktery podlegają kształtowaniu i obejmują cechy nabyte w środowisku narodowym i społecznym¹⁷. Ku podob-

¹⁴ W podobnym tonie formułował zresztą swoje zalecenia Dmochowski: *Kto więc bawić i karcieć na teatrze żąda, / Niechaj bystrym okiem w serce ludzkie wgląda, (...) On wszystkim stanom własne nada charaktery, / On ludzkich obyczajów obraz wyda szczery (...). Każdy ton ze swym stanem powinien mieć zgodny. / Do tego – wady w różnych nie jednej natury: / Nie te ma lekki Francuz, co Anglik ponury, / Nie te Niemiec opity, które Włoch złośliwy, / Nie te skrzętny Holender, co Hiszpan leniwy* (*Oświeceni... 1740–1800*, s. 404–405).

¹⁵ Tamże, s. 391.

¹⁶ *Kalendarzyk kieszonkowy na rok 1803*, Kraków, s. 28.

¹⁷ Zob. tamże: Zamieszczono tam wywód *O charakterze jako sposobie myślenia*. Wyjątek z dzieła jednego niemieckiego filozofa, s. 27–43. Wiedza o charakterach narodowych sprowadzała się do ważnych z uwagi na odmiennie obyczaje atrybutów różnych nacji – opis dotyczył głównie cech psychicznych. Hiszpan – dominacja dumy i miłości; Włoch łączy żywosć Francuza i powagę Hiszpana – skłonny do uroczystego, publicznego manifestowania uczuć. Francuz żywi uczucie do moralnej piękności – *grzeczny, słodki, ujmujący, szybko staje się poufaty... wadą jest nieukrócona*

nej koncepcji charakteru skłania się Kazimierz Brodziński w znanej rozprawie *O egzaltacji i entuzjazmie: Ze względu na doskonałość* – czytamy tam – *charakter nie jest ten lub ów przymiot, ale dzielna wola ze zgody pojęć i uczuć wynika*¹⁸.

Na początku wieku XIX te determinanty okazały się kluczowe w rozumieniu charakteru. Nawet Emanuel Murray, przyjmujący jak wcześniej Czartoryski klasyczną zasadę niezmienną, „wieczną” natury, znalazł miejsce dla cech zmiennych, zależnych od ludzkich wyborów i sposobu życia. W hierarchii spraw zgodnie ze światopoglądem klasyka pierwsze miejsce zajmuje natura pojmowana „esencjalnie”. *Istota natury jednakowa od wszechwieków* – czytamy w jego refleksji o grze aktorskiej¹⁹ – *i we wszystkich miejscach w mieście i na wsi. Wszelako przybiera rozmaite formy w konkretnych okolicznościach*. Pod wpływem tych okoliczności formowane są na przykład wszelkie postacie charakterów, a zależnie od rodzaju uwarunkowań autor dokonuje hierarchizacji, odróżniając pojęcie *charakteru ogólnego* i *charakteru szczegółowego*. *Otóż zwyczaj, maniera, przesada, śmieszność zwłaszcza* – czytamy w podręczniku – *mają oprócz właściwego im ogólnego charakteru, który zależy od miejsca i czasu, również charakter szczególny, specyficzny sposób postępowania zależy od konkretnych okoliczności, indywidualnych gustów, chwilowych nawyków, ugruntowanych przywar, zachcianek różnych wpływowych ludzi nadających ton i wielu innych przyczyn, które narzuca moda i które jako moda mijają* [podkr. moje – R. S.]²⁰.

Murray, chociaż patrzy na świat oczyma klasyka, aktorom przedstawia człowieka w pełni złożoności, nie pomijając mniej ważnych atrybutów, gdyż wymaga tego wieloraki przedmiot odzwierciedlenia. „Empiryzm” Czartoryskiego był – jak wiadomo – jedynie sposobem ujęcia tego, co powszechne i ogólnoludzkie, gdyż przedmiotem odzwierciedlenia były cechy ogólnoludzkie mogące pojawić się zawsze i wszędzie – w postaciach tragedii i klasycystycznej komedii. Im głębiej w wiek XIX, tym rola wszelkich uwarunkowań staje się coraz bardziej widoczna, co jednoznacznie ujmują niektóre recenzje Iksów²¹.

żywość, która nawet w wyuzdaną swobodę zmienić się może (38). Anglik – nieufny, pozwala żonie dominować w domu, *nie ma francuskiej grzeczności... nieufny, ale już w przyjaźni wierny* (s. 40); Holender – jak mówi – *ochędożny, pracowity* (s. 41). Ciekawe są uwagi na temat stanu uczuciowego – tzw. *czucia honoru* (tj. poczucia własnej wartości, związanego z miłością własną). Wyróżnia jego odmiany zależnie od charakteru narodowego: Francuz próżny (chciwy poklasku, hołdów, znaczenia), Hiszpan hardy, Anglik pyszny (wywyższone przekonanie o własnej wartości, obojętny, zimny), Niemiec dumny (duma bywa szlachetna), Holender nadęty. Pomija w porównaniach Rosję, Polskę i Turcję, gdzie cechy narodowego charakteru nie zyskały wyrazistości lub już ją utraciły (s. 41–42).

¹⁸ *Oświeceni... 1801–1830*, s. 247.

¹⁹ Murray, *O aktorach*, s. 69.

²⁰ Tamże, s. 42.

²¹ Wyrażano respekt wobec odmienności różnych literatur, gdyż powszechne normy nie mogą ograniczać naturalnych uwarunkowań i okoliczności poetyckiego tworzenia. *Jestże sztuka tragiczna, ta sztuka, która najdalej zasięga w przestrzeniach imaginacji, tak ciasną, ubogą, aby jeden tylko rodzaj przypuszczała, a więc i jedne prawidła. Czyliż różność przedmiotów, różność klimatów, różność natury*

3. Charakter – różne pojmowanie kategorii

W latach czterdziestych XIX wieku problematyka charakteru w teatrze obejmuje nowe zagadnienia. Co prawda, wartość samej obserwacji nie budzi zastrzeżeń – idea ta jest bardziej nawet podkreślana, pojawiają się jednak obiekcje co do zasad wprowadzania jej do praktyki aktorskiej. I nie dotyczy to bynajmniej porządków typologicznych, kryteriów wyróżniania czy wyliczania charakterologicznych typów. Wątpliwości obudziły niebawem same treści „obserwacyjne”, a głównie przenoszenie ich na scenę. W *Uwagach o teatrze krakowskim* Hilarego Meciszewskiego postulaty „brania z życia”, „pilnego naśladowania natury” formułowane są bardzo ostrożnie. Chociaż obowiązkiem sztuki teatru jest prawda, to – w przekonaniu autora – teatr nie może wiernie odzwierciedlać życia. Jako instytucja społeczna podlega tym samym regułom, jakie obowiązują innych uczestników życia publicznego.

Krzewiciel idei romantycznych w teatrze otwierał drogę dla ludowości odmalowywanej w sposób bezpośredni. Wszelako aktorska gorliwość w wypełnianiu postulatów owego wiejskiego „realizmu”, ukazywanie „naturalistycznych”, obyczajowych dosłowności spotykało się ze stanowczym sprzeciwem autora *Uwag...*²² Między znamionami przywar są takie, *którymi – jak zauważa – w życiu codziennym nie wolno jednak świecić publicznie, których więc tym mniej na scenę wprowadzać się godzi*²³. Meciszewski nie proponuje jednak zabiegów prostej eliminacji treści drażliwych czy „upiększania” natury. Tego typu zabiegi – umotywowane tradycyjną (głównie klasycystyczną) estetyką teatralną – nie wchodziły w rachubę, nie dawały się pogodzić z postulatem realizmu.

Przyzwoitość i kompromis wyrazu

Wytrawny teoretyk, dopuszczając wielorakie treści w przekazie scenicznym, dążył do kompromisu między wiernością wobec natury („empiryzm”) i obowiązkiem przyzwoitości w technice gry. Szansę takiego kompromisu stwarzała właśnie kategoria charakteru. Wykorzystał względność związku między sferą ekspresji („mimiką”) a sferą treści (charakterem). Od kiedy teatr został postawiony wobec wielorakiej rzeczywistości, niewyczerpanego bogactwa świata, głównie „mimika” odpowiada za całość wyrazu, za koloryt i sugestywność scenicznego obrazu z wszelkimi możliwymi detalami, z realistyczną rodzajowością. Charakter – choć coraz mniej ogólny, o coraz wyraźniejszych cechach regionalnych, obyczajowych –

jeniuszów, wolność myślenia, nareszcie stopień imaginacji poetycznej ludów żadnego nie ma mieć wpływu na kierunek i formę twórców poetycznych? (Recenzje teatralne, s. 165).

²² Hilary Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843.

²³ Tamże, s. 132.

zachowuje jednak typologiczną ogólność. W rozumieniu autora, organizuje całość zjawisk psychicznych, ale też podległą im „mimikę”.

Prawda życia jest związana bardziej z charakterem (pojmowanym jako całość) niż z wiernym kopiowaniem przypadkowych zachowań. Skupienie uwagi na charakterze Meciszewski uzasadnia tym, że większość cech psychicznych, moralnych, środowiskowych nie podlega jednostkowej ekspresji i jednostkowemu opisowi – nie wiąże obligatoryjnie jednoznacznie określonych ekspresji. Uważa, że *typ rubaszości, rozwiązłości i libertyństwa mieści się nie tyle w słowach lub gestach, ile w ogólnym charakterze każdego takiego człowieka. Utrzymując więc ten charakter jak należy, można być wiernym przeznaczeniu roli bez obrazy przyzwoitości*²⁴.

Zatem wierność naturze i roli dotyczy charakteru, zaś sprawa przyzwoitości odnosi się do form „mimiki” i pantomimy. Brak uchwytnej odpowiedniości między stanem osobowości i „mimiki” – utrudniający dawniejszym kodyfikatorom uporządkowanie znaków kinetycznych aktora – tu jest swoistym przywilejem „realistycznej” teorii gry. Charakter realizuje się w różnych sytuacjach, toteż kod aktora w swej zasadniczej funkcji jest ekwiwalentny, a nie jednoznaczny. W szukaniu teatralnego odzwierciedlenia rzeczywistości autor dopuszczał technikę swoistej „synonimii”, operowania efektem stylistycznym aktorskiej „mimiki”. Na ile mieściło się to w odmienności wyrazu, a na ile pociągało za sobą zmiany semantyczne? Taką wątpliwość niosło zastąpienie rubaszości karczemnej przez teatralną: *przecież mniemam – stwierdza autor – że bez pomówienia o pruderię można być na scenie rubasznym bez karczemnego grubiaństwa, swawolnym bez wszeteczności, libertynem nawet bez cynizmu*²⁵. Założenie Meciszewskiego ma sens ogólniejszy – przyzwoitość należy łączyć z prawdą odzwierciedlenia, między sztuką (teatralną konwencją) a naturą nie może być rozdźwięku.

Podobnie – w takim właśnie ogólniejszym sensie – myśl tę formułuje Emil Deryng. Prawdziwy artyzm polega – jego zdaniem – na spełnieniu warunków prawdy scenicznej. Pojmuje ją jednak jako naśladowanie zewnętrznych stron życia zarówno w zakresie wyglądu, zachowań czy fizjonomii postaci, ubioru i rekwizytów. Sprawy te zostają więc wyłączone z problematyki charakterów jako kategorii „wewnętrznych”. Jednak autor zachowuje dawne podziały dotyczące typów geograficzno-kulturowych i indywidualizacji postaci, posługując się najczęściej nazwą *obyczaju* bądź *zwyczaju*. Obyczaj dotyczy narodów, prowincji, plemion. *Zwyczaj, czyli przyzwyczajenie*, do którego – jak wiemy – przywiązywał dużą wagę, *odnosi się wprost do jednego tylko indywiduum*²⁶ – i tu podstawowej wiedzy, jak w przypadku poszczególnych charakterów, dostarcza obserwacja.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 133.

²⁶ Deryng, s. 15–21.

Niewiele nowego wnoszą do tej problematyki wspomniane już „teorie” J. T. S. Jasińskiego i J. Chęcińskiego. Sprawę wnętrza człowieka ujmowali w perspektywie uczuć. Było to zgodne z odległym przekonaniem, że wiedza o uczuciach daje pełny ogląd istotnej natury człowieka (porządek i dobór uczuć jest taki sam – co głosił i klasycyzm, i doktryna oświeceniowa), zaś charakter, o którym się zaledwie wspomina, stanowił czynnik modyfikacji. *Charakter* – jak zauważa Jasiński – *głównie wpływa na wydanie uczuć* [por. cz. II, rozdz. 2]. *Skapstwo, zazdrość, nienawiść, zemsta mają swój właściwy wyraz zadowolenia lub omylnych oczekiwań; chytrość, obłuda radują się skrycie, tają gniew i niepowodzenie, kiedy szczerłość i prostota nie umieją ukryć uczuć swoich, nawet nie starają się o to*²⁷.

Autor wyraża tym samym przekonanie, że charakter określa relacje między naturalnym, pierwotnym stanem uczuciowym a wyrazem, odciskając swoje piętno na jednym i drugim. Tym samym miejsce charakteru w kształceniu sztuki scenicznej obaj autorzy pojmują podobnie jak pół wieku wcześniej Wojciech Bogusławski i podobnie jak autor *Mimiki* zjawiska charakterologiczne umieszczają w kontekście najogólniejszych, psychiczno-moralnych właściwości człowieka²⁸. Sprawy charakteru podlegają tu głównie problematyce aktorskiego kodu.

4. Ku wnikliwemu ujęciu człowieka

Teoretycy gry u końca wieku, tworzący w innym już klimacie intelektualnym, podejmują zadania trudniejsze i bardziej ambitne. Częściej w refleksji nad charakterem pojawiają się wątki zapoczątkowane w ówczesnej nauce, myśli filozoficznej czy estetyce. Charakter definiowano już z uwagą, traktując go najczęściej jako zjawisko powiązane systemowo z innymi czynnikami osobowości człowieka. Jednak mimo podobnego zaplecza w postaci ówczesnej myśli antropologicznej autorzy najważniejszych prac: Józef Mikulski i Anastazy Trapszo wybrali odmienne drogi.

Józef Mikulski – estetyk (bliski Kremerowi, Lewestamowi, Kaszewskiemu, Struvemu) cenił w aktorze talent, uczucie i doświadczenie życiowe. Szukał oparcia w myśli pozytywnej (H. Spencer, H. Taine), łącząc od dawna postulowaną zasadę obserwacji z czynnościami porządkującymi i regułami umożliwiającymi stworzenie jednorodnego obrazu postaci scenicznej. Obserwację poprzedzał więc spo-

²⁷ Jasiński, s. 28–29.

²⁸ Bogusławski – jak wiemy – nie potraktował charakteru jako odrębnego przedmiotu rozważań. Natomiast wielokrotnie wspominał o ludziach „odmiennych”, „lękliwych”, „ambitnych”, których „uczucia” oraz „mimika” wymagały odrębnego ujęcia. Charakterologiczne modyfikacje kanonu „mimiki” były widowym sygnałem „realizmu” autora podręcznika.

łeczną i psychologiczną wiedzą o człowieku, jego zachowaniach, sposobach reagowania na różne sytuacje. Tym podejściem wyraźnie odbiegał od Trapszy, który podstawy wiedzy aktorskiej upatrywał przede wszystkim w psychologii empirycznej i fizjologicznym oraz anatomicznym uzasadnieniu ekspresji uczuć, namiętności, nastrojów czy odmian usposobienia.

Mikulski domagał się drobiazgowego rozbioru typów ludzkich, co umożliwia ukierunkowanie i przygotowanie obserwacji, a następnie stworzenie trafnego wizerunku postaci. Położył nacisk na różnorodność uwarunkowań, które wpływają na ostateczny obraz ekspresji. Toteż wyznając pogląd o powszechnym, wspólnym wszystkim porządku namiętności, kluczową rolę w „mimice” przypisał różnorodnym uwarunkowaniom człowieka i kondycji społecznej (magnat, dorobkiewicz, żołnierz, biedota, wyrzutek). *Zależnie od tych danych – czytamy w rozdziale XVIII – z wielką różnorodnością malować można ludzkie uczucia*²⁹.

Zagadnienie charakteru rozważa na kilku wzajemnie powiązanych płaszczyznach. Poszczególne zachowania, zróżnicowanie ekspresji namiętności odnosi Mikulski przede wszystkim do hierarchii sfer społecznych. Jednak nie mniej ważna niż kondycja społeczna jest – najwcześniej w teorii teatru rozważana – sfera typów społeczno-moralnych (zbrodniarz, skąpiec, zazdrośnik, człowiek owładnięty miłością własną, człowiek pełen poświęcenia). Kategorie te, wyrażające najogólniejszy stosunek do innych ludzi, pozwalają się dalej różnicować. *Ten typowy człowiek, jako człowiek, posiada wady i ułomności lub przymioty – konstatuje Mikulski – może być silnego charakteru, może być uparty, stały, dumny, gwałtowny, nerwowy, limfatyczny.* Jednak i te właściwości (także oceniane jak dobre lub złe skłonności) podlegają dalszym zróżnicowaniom i wielorakim okazjonalnym uwarunkowaniom. Mikulski pyta więc: *Skąd te cechy powstały? Czy są dziedziczne, czy nabyte, jeżeli nabyte, to wskutek jakich okoliczności: czy sposób zajęcia przyczynił się do tego, czy choroba, czy przejścia życiowe*³⁰? Coraz wnikliwsze, bardziej drobiazgowo rozróżnienia obejmują już nie tyle typologię cech ogólnych, ale zbliżają się ku biografii, sytuacji życiowej, ku zdarzeniom.

W przeciwieństwie do hierarchii typów ogólnoludzkich poszczególne przymioty charakteru stają się czytelne właśnie w przebiegu zdarzeń, wymagają odniesienia do porządku roli, skąd czerpią swoje uzasadnienie. Najdrobniejsze aspekty charakteru są uzależnione od tego, co działo się wcześniej i co nastąpi później, wszystkie tworzą całość. Z drugiej strony jednak to cechy charakterologiczne motywują ostateczne ujęcie roli. W słowniku Mikulskiego to powiązanie zostało wyraźnie określone – *analityczne badanie roli* znaczy tam tyle co *fizjologia postaci*. Autor posłużył się popularnym w drugiej połowie wieku terminem „fizjologia” sugerującym opis naukowy przeniesiony

²⁹ Mikulski, s. 130.

³⁰ Tamże.

z wiedzy przyrodniczej na zjawiska życia społecznego. Choć „fizjologia” wnosi już pewien wątek pozytywistyczny, autor dość beztrąsko wypełnia rysującą się koncepcję treściami wcześniejszej estetyki idealistycznej, a niejedna refleksja o grze aktorskiej sięga czasów oświecenia, czasu ważnych i odkrywczych przemysłów w tym zakresie. Mikulski używa terminu charakter zarówno odnośnie do stopniowalnych cech typologicznych, jak i wobec coraz wyraźniej kształtującej się indywidualności postaci (co odpowiada bardziej współczesnemu rozumieniu terminu).

Analiza roli dramatycznej ujawnia więc dwa typy informacji: 1) niezależne od przebiegu zdarzeń, pozwalające odtworzyć typ ogólny, i 2) takie, które odnoszą się do indywidualnych okoliczności. Pierwszą grupę tworzą dane wymagające wiedzy ogólnej: historycznej, obyczajowej i społecznej. Drugą – treści czerpane z lektury dramatu.

W przygotowaniu roli zaleca wszechstronne badania wedle opisanych przez Taine’a czynników wyjaśniania: *rasy, momentu i środowiska*. Aktor jako „badacz” dramatu nie może ich lekceważyć. Rzetelna wiedza historyczna nie ogranicza się do spraw ubioru i wysłownia – ważniejsza jest znajomość obyczajów oraz pojęć charakteryzujących epokę i środowisko geograficzne, gdyż – jak zauważa – *poszczególne narody mają swoją typową charakterystykę, temperament i wybitne odrębności*³¹. Wreszcie podkreśla też doniosłość społecznej przynależności postaci scenicznej. Podejmując zaś temat uwarunkowań geograficzno-rasowych, w miejsce dawnych oświeceniowych stereotypów żąda odrębnych studiów opartych na prawidłach metody pozytywistycznej.

Zarazem – również zgodnie z zaleceniem Taine’a – wymagał analizy i wyróżniania nawet najdrobniejszych elementów z myślą o całości zarówno z uwagi na poprawność odwzorowania, jak i ze względów formalnoestetycznych. Aktor (podobnie jak autor dramatu) winien sprostać wymaganiom estetyki współczesnej, rozumieć zależności między charakterami w dziele a warunkami przyrodniczymi i społecznymi, dotyczy to również cech drugorzędnych. *Pamiętać należy, że wszystkie efekty powinny zmierzać do jednego celu – całości – zauważa Mikulski i dodaje: Uważać na główną ideę sztuki, aby na tym tle wszelkie cechy charakteru wydobywać na wierzch, żeby charakter w danych sytuacjach i wypadkach prawidłowo się rozwijał i w umiarkowanych crescendach nabierał wypukłości i jasności*³².

Wkraczamy tu w sferę trudności związanych z wyrazem. Charakter (na wszelkich płaszczyznach wyróżniania cech charakterologicznych) dotyczy organizacji treściowej. Cechy typowe mają swoje stałe „mimiczne” ekwiwalenty, zaś indywidualne uposażenie postaci wymaga znaków elementarnych, czytelnych w porządku zdarzeń i zależnych od wykonawczej wiedzy i kompetencji aktora. Mikulski uza-

³¹ Tamże, s. 129.

³² Tamże, s. 132.

leżnia więc poprawność ekspresji od przygotowania aktora, jego szczególnych predyspozycji, ale i umiejętności typologicznych. Przywiązuje wiele uwagi do wiedzy o charakterze i umiejętności jego scenicznego opracowania.

W pracowni psychologa

Drugi z teoretyków gry aktorskiej końca XIX wieku Anastazy Trapszo wychodzi od nie mniej stanowczych zaleceń. Również on uważa, że obserwacja, torująca niegdyś drogę aktorskiemu realizmowi, i wiedza potoczna nie są wystarczającym warunkiem poprawnego odzwierciedlenia człowieka. Przeciwstawia się opinii, że *szkołą dla aktora jest szkoła życia, i że na faktach zdobytych doświadczeniem własnym winien rozwijać swój talent*. Szkoła życia, choć ważna, nie jest warunkiem wystarczającym. Powtórzmy tu przywołany w poprzedniej części cytat: *prawdziwą korzyść z życia praktycznego wyciągnąć może jedynie aktor naukowo przygotowany*³³.

Droga „naukowego” przygotowania aktora jest tu – jak zaznaczyłem – inna, choć odpowiada teoretycznym standardom epoki. Zamiast gromadzenia danych drogą genetycznego wyjaśniania Trapszo odwołuje się do wiedzy fizjologicznej, psychologicznej, a nawet medycznej. W optyce Mikulskiego przedmiotem uwagi były porządki treściowe, zewnętrzne wobec dzieła – tam należało szukać przesłanek do typologii i analizy postaci oraz szczegółowych wskazówek o sposobach scenicznej kreacji. Trapszo odwraca ten porządek – przedmiotem uwagi czyni sferę podmiotową – zjawiska duchowe i ich zewnętrzne przejawy.

Mniej uwagi poświęca różnorodnym warunkom społeczno-historyczno-geograficznym (punkt widzenia bliższy autorom), dużą wagę przykładu natomiast do szczegółowych danych psychofizjologicznych, tyle zasadniczych, co powszechnych. Autor staje się więc wyrazicielem szacownej osiemnastowiecznej tradycji, uformowanej przez teoretyków aktorstwa, a zarazem „badaczy” ludzkiej natury, szukających niezmiennych prawideł dla sztuki.

Teorię teatru i gry aktorskiej uzależnił całkowicie od przyrodniczej i psychologicznej wiedzy o człowieku, stąd też pojęcie charakteru, odgrywające w jego rozważaniach istotną rolę, określa i pojmuje na sposób psychologiczny. Zakłada ścisły związek między uczuciem i charakterem, gdyż charakter (nazywany też przez niego usposobieniem) daje się ująć jako podłoże namiętności, czyli pewnej postaci uczuć. Wskazane pokrewieństwo wynika choćby stąd, że *namiętność, mając – wedle jego słów – szerszy zakres i większą siłę objawu, warunkuje ciągłą i stałą dążność*³⁴, zaś z powodu siły (większej niż w uczuciu) intensywniej wpływa na całość osobowości.

³³ Trapszo, s. 12.

³⁴ Tamże, s. 103.

Oprócz stałości i siły podkreśla Trapszo dynamizm i ukierunkowanie na osiągnięcie określonego przeżycia – co wyraźniej jeszcze nadaje namiętności rys charakterologiczny³⁵. A na pokrewieństwo z charakterem autor zwróci uwagę szczególną. *Namiętność tworzy pewien duchowy nastrój* – czytamy w podręczniku – *skierowany z niezmiennym naciskiem w jedną stronę, ten nastrój zowiemy charakterem (usposobieniem)*, trwa on i mobilizuje, nawet gdy moc emocji słabnie. Związek charakteru i namiętności – zbieżność obu czynników psychiki w toku życiowej aktywności nie znajduje odzwierciedlenia w ówczesnych pracach z zakresu psychologii³⁶. Trapszo ujmuje jednak rzecz tak właśnie. Z emocjonalnym postrzeganiem zjawiska *więzały się* – jak zauważa – *rozliczne nazwy charakterów, odpowiednio do nastroju, np. zły, dobry, nieśmiały, kochliwy, dumny, zazdrosny itp.* Dalej jednak pojęcie charakteru formułuje w większej zgodzie z ówczesnymi poglądami. Kontynuując bowiem rozpoczętą myśl, Trapszo zastrzega: *Charakterem więc nazywamy pewną namiętną dążność, przerobioną w umyśle na przekonanie działające drogą nawyknienia w jednym kierunku*³⁷. Akcent pada tu na właściwości woli i intelektualne³⁸.

³⁵ Pojmowanie namiętności w sensie charakterologicznym pojawiło się w pracy wspomnianej już autorki Anny Jabłonowskiej z Sapiechów, będącej przeróbką dzieła Joachima Heinricha Campe (*Fizjologia albo krótko zebrane lekcje elementarne o naturze i własnościach duszy*, Siemiatycze 1786).

³⁶ Zależność między charakterem i namiętnością faktycznie znalazła się poza zasięgiem uwagi. Analizowano raczej aspekt ukazujący przeciwstawność obu czynników. Charakter cechuje przede wszystkim jednoznaczność i przewidywalność. Tę – współcześnie podkreślaną – własność opisał już cytowany Mikołaj Lipiński: *Zważając na własności i warunki charakteru, możemy charakter także orzec jako: samodzielność i wynikłość w myśleniu i działaniu* (*Zarys antropologii psychicznej*, s. 298). Namiętność zaś wyklucza wynikłość i samodzielność, czyli te własności, które pozostają koniecznym atrybutem charakteru w tej koncepcji.

³⁷ Trapszo, s. 104.

³⁸ Rok po wydaniu podręcznika Trapszy pojęcie charakteru znalazło się w *Słowniku języka polskiego* (tzw. warszawskim) J. Karłowicza, A. A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 1, Warszawa 1900. W ogólnojęzykowym ujęciu słowo to obejmuje rozległy obszar zjawisk psychicznych, w świadomości ogółu przysługują mu różne, niekoniecznie powiązane aspekty znaczeniowe. Bywa nim określany *stały sposób świadomego, dowolnego oddziaływania, postępowania, zachowania, ogół skłonności i popędów osobnika albo gatunku; temperament; przenośnie: typ postaci, kreacja; stały sposób kierowania się pewnymi zasadami, normami, stały kierunek woli* (zob. s. 271). Równie ważna dla intelektualnego tła książki Trapszy jest wypowiedź M. Straszewskiego w *Encyklopedii wychowawczej*, t. 2, Warszawa 1882. *Charakterem więc, w najzwyczajszym tego słowa znaczeniu* – czytamy w części psychologicznej artykułu – *nazywamy wszystkie te istotne i stałe właściwości duchowe człowieka, które objawiają się w jego dążeniach i czynach jako stały, wyrobiony kierunek woli, za który czynimy go odpowiedzialnym wobec innych*. I ten autor podkreśla zależność między charakterem a całością postępowania i działań – *ze znajomości czyjegoś charakteru wyprowadzamy wnioski co do sposobu jego postępowania i zachowania się w życiu*. Ówczesną wiedzę o charakterze kształtują już intelektualnie dojrzałe wypowiedzi A. Mahrburga, W. Kozłowskiego, a nawet A. Świętochowskiego w kwestii dziedziczności charakteru.

Autor podręcznika, wskazując związki namiętności i charakterów, ma na względzie przede wszystkim ich ekspresję sceniczną – w obu wypadkach jest to „namiętna dążność”, stały nacisk woli, uwarunkowany siłą pierwotnego pożądanego. Charakter traktuje więc niewątpliwie wąsko – w sferze wewnętrznej i w trybie zachowań jest pogłosem gwałtowniejszych, poruszających do głębi przeżyć. Toteż poza nielicznymi przykładami nie ma odrębnych zachowań, samodzielnej ekspresji, ani nawet osobnych opisów. Trapszo, dokonując opisu, zwraca uwagę i na chwile owładnięcia pasją namiętności, i na wszelkie oznaki życia zdominowanego przez wskazane nastroje czy usposobienie. Omawiając kolejne zjawiska, uwzględnia towarzyszące im procesy fizjologiczne, zmiany anatomiczne, mimikę, ruch, fizjonomiczne objawy, psychofizyczne zależności, wreszcie też konstytucję osobowości związaną z pozycją społeczną, płcią, wiekiem czy temperamentem. Wymieniane przez niego namiętne dążności, które omawialiśmy dokładniej w części II (samolubstwo, miłość, nienawiść i inne), wiążą się więc z pewnym usposobieniem. Związek namiętności i charakteru uznaje autor za stały atrybut ludzkiej osobowości i jej wyrazu.

Trapszo dokonał rozległego, usystematyzowanego ujęcia wiedzy o człowieku, określając zarazem sposoby teatralnej ekspresji. Systematykę typów scenicznych, wyjątkowo wnikliwą, poddawał gruntownemu opisowi z uwzględnieniem potrzeb sceny, jej wszechstronności i odrębności. Wiedza zapisana w podręczniku jest rozległa – obejmuje „mimikę” sceniczną, ale i fizjonomię postaci, a nawet aktora. Nie wszystkie jednak dane dadzą się opracować jako środki wyrazu, niektóre, jak cechy fizjonomiczne, pozostaną jedynie składnikiem aktorskiej wiedzy i wpisanych w nią naukowych przeświadczeń. Głównie o tych sprawach traktuje część końcowa rozdziału.

5. Charakterologia i fizjonomika

Oznaczenie cech charakteru na drodze analizy mechanizmu psychofizjologicznego zapewniło typologię zarówno w obrębie świata „wewnętrznego” (systematyzacja), jak i „zewnątrznego” (kodyfikacja). Trapszo przede wszystkim dąży do perfekcyjnego opisu różnych oznak i przejawów charakteru. Bierze zatem pod uwagę zjawiska fizyczne – kolor i zmiany zachodzące w twarzy i całej sylwetce, charakterystyczne ruchy, trwałe zachowania – wszystko, co aktor powinien wiedzieć i precyzyjnie rozpoznawać. W określaniu charakteru i właściwych mu zachowań istotną rolę odgrywał – jak wiemy – opis i protokół ekspresji samych namiętności.

Jednak charaktery, a i współtworzące je najważniejsze namiętności mają też w *Podręczniku sztuki dramatycznej* bardziej ustabilizowany – fizjonomiczny, a nie tylko mimiczny ekwiwalent. Czym innym był charakter objawiony po-

przez działanie splecione z tokiem namiętności i ich „mimicznych” (tj. chwilowych i powszechnych) artykulacji, czym innym zaś fizjonomiczny rysunek utrwalony w twarzy i kształtach ciała. A i tu przenikają się opisy patognomiczne i typowo fizjonomiczne. Autor nie wyodrębnia tych zjawisk, lekceważy też odmienną ich teoretycznych podstaw.

Czerpiąc do woli z dorobku myślowego epoki, ma na uwadze jedynie poszerzenie aktorskiej wiedzy. Bez wahania przytacza więc opinie zaczerpnięte, wprost czy pośrednio, od Johanna K. Lavatera, traktowane przecież wówczas z pewną dozą nieufności. Nie mniej skrupulatnie niż szwajcarski myśliciel analizuje bogactwo cech charakterologicznych oznaczanych w kształtach nosa – jednej z pięciu sfer niosących znaczenia w zakresie charakteru, wiele danych wnoszą też kształty ust, oczu, brwi i czoła. Nad znaczeniami kształtów czoła toczy już rozważania bliskie ideom nieco późniejszej, choć już w okresie romantyzmu dobrze u nas znanej frenologii, określającej charakter z anatomicznego kształtu głowy.

Z wiedzy patognomicznej zapewne korzysta, przystępując do opisów ruchomych sfer głowy – oczu i ust, gdy stany emocjonalne mają wyraźne odniesienie do charakteru. Popularnością tej tradycji należy zapewne tłumaczyć kanoniczne opisy uczuć i namiętności w podręczniku z lat sześćdziesiątych (być może właśnie u Jasińskiego).

Wspomniany wcześniej J. Mikulski unikał analitycznej metody i drobiazgowych systematycznych ujęć fizycznej strony aktora. W ciele pragnął przede wszystkim widzieć „wyborny instrument” – gwarancję scenicznego kunsztu. Opisy ciała dotyczą jedynie spraw niebudzących kontrowersji, mianowicie estetyki i wyrazistości przekazu. *Pożądanym jest wzrost dobry, niezbyt wysoki i nie niski, tusza umiarkowana, muskulatura zdrowego mężczyzny, jednym słowem wszystko to, co zbliża do ideału klasycznego Apolla. Nieco dalej zawarł zastrzeżenia odnośnie do twarzy – musi być wyrazistą, ruchliwą, dostatecznie dużą. (...) Nos za mały więcej szpeci twarz, niż cokolwiek przydługi*³⁹.

W fachowych wywodach o warunkach zewnętrznych aktora świadomie unika odniesień do lavateryzmu, z ironią odnosi się do naiwnej charakterologii w krytycznoteatralnym światku: *Kokieteria tak bezmyślnie się zagalopowała, że zaczęto się bawić w prorokowanie z pewnych części ciała. Nierozumnym na przykład sposobem wywróżono pewnemu młodemu aktorowi świetną przyszłość z formy nosa; co prawda świetne nadzieje się nie ziściły, chociaż metoda nosologii nie straciła uznania u pewnych znawców kryjówek talentów aktorskich, bo oto zdawałoby się, że istotny talent pewnego komika siedział w nosie, skąd został wydobyty przez sprawozdawcę, który z owego nosa zbudował studium*⁴⁰.

³⁹ Mikulski, s. 89.

⁴⁰ Tenże, s. 21–22.

Przeciwnik fizjonomiki w opisie podmiotowych uwarunkowań aktora, a tym bardziej kształcenia w tym zakresie wykonawców scenicznych nie wyrzekł się jednak całkowicie odczytywania z oznak cielesnych pewnych danych. W swoim nastawieniu bliższy – rzecz jasna – orientacji patognomicznej, godził się na treści znane z wypowiedzi Georga Christopha Lichtenberga, a w przeważającej części przeciwstawne wcześniejszym przekonaniom Lavatera. Nie było to niczym szczególnym, jeśli zważyć dalsze polskie losy fizjonomiki, jej późną, choć znaczącą recepcję w okresie romantyzmu i pozytywizmu⁴¹.

Wyrazem patognomiki jest np. uwaga Mikulskiego: *W rysach twarzy zło- bią się ślady długich przejść, pozostawiając na niej charakterystyczne piętna*⁴². Innym tego sygnałem może być drobiazgowo roztrząsanie charakteru, z uwzględnieniem licznych okoliczności i sytuacji, jak choćby wymienione już wcześniej – sposób zajęcia, choroby, przejścia życiowe oddziałujące odrębnie na sferę ciała i na dyspozycje wewnętrzne. Wpływ tego trzeciego czynnika, czyli świata, był dla Lichtenberga decydującym argumentem przeciw zawierzeniu uproszczonej ekwiwalencji między fizjonomią głowy i odmianami charakteru⁴³. Trąpszo, tworząc jedynie podstawowy kanon gry aktorskiej i poprzestając na właściwych fizjonomie ujęciach typowych, nie musiał dzielić wątpliwości i zarzutów Lichtenberga.

Charakter i kształtowanie wiedzy o człowieku

Tematyka charakteru ma wielorakie odniesienie do gry aktorskiej. Kategoria ta stwarza dogodne warunki do śledzenia stopniowej emancypacji sztuki aktorskiej, ewolucji jej świadomości teoretycznej, rodzącego się poczucia odrębności i odmienności zasad artystycznego tworzenia.

Sprawa charakteru, pojmowanego w perspektywie wykonawczej, dotyczy głównie sfery wyrazu (środki aktorskie). Waga problemu nie kończy się jednak na czynnikach formalnych. Ważniejsze z punktu widzenia rangi tego pojęcia jest rozważanie owych zabiegów u ich źródła – w samym wywodzeniu zasad gry

⁴¹ Sporo uwagi poświęcano bardziej „laboratoryjnej” frenologii, czego dowodzą wypowiedzi I. Kisielnickiego (1844), G. Roszkowskiego (1869) i przekład pracy A. Ysabeau (1876); związki ciała i psychiki są tematem licznych i cenionych podówczas dzieł z zakresu psychologii fizjologicznej. W kształceniu aktora odwoływano się naturalnie do najprostszych i najbardziej znaczących opinii.

⁴² Mikulski, s. 89.

⁴³ Sygnalizowane już stanowisko Lichtenberga trafnie parafrazuje E. Fischer-Lichte: *Nasze ciało zajmuje pozycję pośrodku między duszą i pozostałym światem, jako lustro działania ich obu. Opowiada nie same nasze skłonności i zachowania, lecz też uderzenia losu, wpływ klimatu, choroby, pożywienia i tysiąca innych czynników. Kształt ciała bez uwzględnienia tych wszelkich okoliczności nie może służyć jako znak charakteru* (E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, s. 152 i n.).

z rzeczywistości (aktorska *mimesis*). Stąd charakter w omawianych tu wypowiedziach teoretycznych zajmuje pozycję dość szczególną. Aktor wykonuje rolę, ale naśladuje rzeczywistość. Ten drugi wymiar, przesądzający o artystycznym statusie sztuki scenicznej, swoistości obiektu i rezultatu naśladowania, jest właśnie wielorako powiązany z problematyką charakteru.

Owo odniesienie do rzeczywistości związane z hasłem obserwowania, czerpania wiedzy z życia, z natury (sygnowane w badaniach nad teatrem terminami „realizm”, „empiryzm”) dotyczyło początkowo potocznego gromadzenia doświadczeń. Stopniowo jednak teoretycy gry wymagają od aktorów postaw badawczych (obserwacja, zdolność systematyzacji), a niebawem zobligują do znajomości zagadnień antropologicznych. Od tego czasu (koniec wieku XIX) pojęcie charakteru w teorii gry aktorskiej formułowane jest w języku wiedzy społecznej, różnych „antropologii” – psychologii i pedagogiki, i to w aurze dominujących wówczas przyrodniczych zapatrywań na naturę ludzką.

Charakter rzadko więc jest pojmowany jako kategoria kompozycji dzieła, rzadko też w zgodzie z dzisiejszym rozumieniem postaci. W wypowiedziach poświęconych przeciw „teorii” przywiązywano wagę głównie do treści ogólnych (choć dostrzec też można pewne tendencje ku indywidualizacji). Porządkujący i poznawczy walor pojęcia był więc najważniejszy. Wszak przy okazji tej problematyki wyłaniały się też aspekty artystyczne. Prawda odzwierciedlenia, ale też prawda psychologiczna miały zabezpieczać przed fałszywymi uogólnieniami – stereotypami, manierą czy ignorancją, objawiającą się skłonnością do prowincjonalizmów.

Znawcy gry aktorskiej o sztuce wyrażania szaleństwa

W rozdziale wstępnym zaznaczyliśmy, że oprócz zjawisk typowych, powtarzalnych pojawiały się w teorii gry aktorskiej zagadnienia osobliwe, opracowywane na marginesie głównej problematyki sztuki scenicznej. Osobliwości te leżą w polu wyznaczonym przez pojęcia szaleństwa, obłąkania, choroby psychicznej i wyrazów im bliskoznacznych. Scena i w ich wypadku wymagała wskazania typów ekspresji, zachowań powtarzalnych, choć nie stała za tym powszechność „mimiki” traktowanej jako pierwotny, najogólniejszy sposób porozumienia.

Kluczem dla uchwycenia i opisu ekspresji szaleństwa był nie tyle porządek mowy, co wewnętrzny stan jej nadawcy, osobliwy świat scenicznych bohaterów – szalonych, obłąkanych. Problem typologii, a więc pewnej „teorii” scenicznego szaleństwa w wyniku owej „subiektywizacji” zjawiska nie zostaje bynajmniej przez to odsunięty na margines. Stwarza jednak sytuację specyficzną. W przeciwieństwie do charakterów wypełniających na zasadzie *pars pro toto* obszar przejawów ludzkiej egzystencji szaleństwo jako demencja, nienormalność sytuuje się poza tym obszarem, nie tracąc przecież związku z problematyką ludzkiej osobowości. Odtwarzanie antropologicznego podłoża przekazów dotyczących gry aktorskiej w tym właśnie trudnym do opracowania zakresie wymagać będzie ogólniejszego, wieloaspektowego podejścia. Wymaga również ustalenia niezbędnych pojęć i kategorii badawczych, zapewniających już na wstępie trafne ujęcie problematyki. Chodzi – jak wiadomo – nie tylko o przedmiot odzwierciedlenia i teatralnej kreacji, ale w równej mierze o zachodzące w związku z tą problematyką przekształcenia u źródeł aktorskiego kodu. Sugestie ówczesnych teoretyków dotyczące scenicznego „języka szaleństwa” śledzić będziemy ze wzmożoną uwagą.

Pojęcia i terminologia

Specyfika rozdziału wymaga zakreślenia granic zjawiska. Wymóg to nie tylko formalny, ale i merytoryczny, gdyż ani przedmiot refleksji, ani sposób podejścia do materiału źródłowego nie są z góry określone. Na szczęście spełnienie tego warunku nie wiąże się ze zbyt dużymi trudnościami. Problem szaleń-

stwa w prezentowanym, głównie dziewiętnastowiecznym materiale – jak to wykaże podjęta dalej analiza – nie wykracza poza stan duszy i czynności scenicznego bohatera. Nie wnosi więc istotnych trudności metodologicznych. Tym bardziej że poruszamy się w kręgu tekstów ujmujących grę w sposób teoretyczny, a zatem określenie oraz wyodrębnienie zjawiska w znacznej mierze zostało już w tych przekazach dokonane.

Przedmiotem uwagi uczynimy mianowicie te stany, które autorzy jednoznacznie uznali za skrajne i opatrzyli odpowiednimi nazwami: *szaleństwo*, *szal*, *obląkanie*, *pomieszanie zmysłów*, *wściekłość*, *melancholia* i wieloma innymi, najczęściej o proveniencji medycznej. Odwołanie do świadomości autorów, ich opinii i pojmowania zjawiska wymaga jednak zabiegów porządkujących i interpretacyjnych, uwzględnienia poglądów formułowanych w danej epoce, posłużenia się różnymi kryteriami, które wówczas obowiązywały. Jest to szczególnie ważne w rekonstrukcji wiedzy dawnych teoretyków gry, co – jak wiadomo – jest kluczowym celem obecnego opracowania.

Wiedza autorów podręczników czy krytyków teatralnych istotnie nie odbiegała od panujących wówczas przekonań. Poglądy medyczne, mniej lub bardziej solidne i oczywiście odzwierciedlające aktualny stan znajomości rzeczy, przenikały się w nich z przeświadczeniami opinii społecznej i kulturowym poczuciem normalności.

„Płynne” i potoczne pojmowanie zjawiska, wymuszone stanem dawnej mentalności, znajduje uprawomocnienie w myśli współczesnej. Mowa o dzisiejszych wypowiedziach traktujących zagadnienie w podobny sposób – wieloaspektowo, w świetle antropologii filozoficznej czy kulturowej, podsuwających kontekst „rozumiejący” i dopełniających systematyczną wiedzę lekarską.

To przeciwstawienie węższego medycznego oglądu, opartego na podstawie organicznej, i szerszego, dokonywanego poprzez doświadczenie społeczne, znajduje odzwierciedlenie w słownictwie: w opozycji między słowem „choroba” (psychiczna, obląkanie) i „szaleństwo”. Pojęcie szaleństwa obejmuje szerszy zakres zjawisk, wiele aspektów, nie wykluczając też stanów chorobowych; tak rzecz traktuje M. Foucault czy R. Jaccard⁴⁴.

Zadziwiająca, że świadomość owego przeciwstawienia przybrała już u nas wyraźną postać w czasach oświecenia. Świadczą o tym uwagi zawarte w popu-

⁴⁴ Nie tylko antropologia kultury uwzględnia wieloaspektowe ujęcie zjawiska. Również dzisiejsza psychiatria korzysta z kryteriów społecznych, które w znacznym stopniu decydują o denotacji pojęcia normalności (zob. Julia Sowa, *Kulturowe założenia pojęcia normalności w psychiatrii*, Warszawa 1984). Dla sztuki scenicznej obydwa aspekty (medyczny i kulturowy) są równie ważne. W akcji i kompozycji dzieła aktor uwzględnia głównie wymiar społeczny, często decydujący o wymowie całości i sensie postaci. Najważniejszym wyznacznikiem szaleństwa w tym ujęciu jest ich postępowanie, kolidujące z poczuciem społecznej normalności, w ocenie otoczenia niemieszczące się w obowiązujących zwyczajach.

larnym wówczas *Kalendarzyku kieszonkowym* z roku 1802. Czytamy tam: *Szalony – ten, który popełnia niedorzeczność, mając wszelką powierzchowność zdrowia. A zatem jeśli idzie o rozumienie szalonego, rzecz ta nie tak do nauki lekarskiej, jako raczej do filozofii należy, bo chociaż można z pewnego układu wnosić, że złoczyńca ma pomieszanie rozumu, jednak teoria w tym względzie nie ma jeszcze dosyć pewnych zasad*⁴⁵.

Szaleństwo traktowano wyraźnie jako odmienność, niepokojącą nie mniej niż pomieszanie zmysłów, jednak niepodlegającą opisowi medycznemu. Nieobliczalne postępowanie obejmowało nie tylko działania szkodliwe dla innych, było też przejawem autodestrukcji, spowodowanej przekroczeniem miary namiętności, bądź chorobliwej wyobraźni. Rolę pierwszej eksponował dawniejszy klasycyzm i moralistyka katolicka, zagrożenie ze strony wyobraźni podkreślano natomiast niejednokrotnie w okresie klasycyzmu postanisławowskiego, mając na uwadze literaturę „romantyczną”⁴⁶. Problematyce sza-

⁴⁵ *Kalendarzyk kieszonkowy na rok 1802*, s. 95. Szerokie ujmowanie szaleństwa wykraczające poza jednorodne kliniczne kryteria opisu jest znamienne dla współczesnej refleksji kulturowej. Owo wieloaspektowe, antropologiczne podejście do choroby psychicznej w badaniach nad oświeceniem widzimy w pracy Michela Foucaulta (*Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, oprac. Marcin Czerwiński, Warszawa 1987) czy w publikacjach autora zebranych w zbiorze *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. Tadeusz Komedant, posłowie Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999. Równie szerokie podejście w przemyśleniach nad współczesną problematyką szaleństwa znajdujemy w książce Rolanda Jaccarda, *Szaleństwo*, Wrocław 1993. Czytamy tam: *szaleństwo prowadzi do pytań zarazem psychiatrycznych, socjologicznych, filozoficznych i politycznych. Nie jest rzeczą łatwą zajęcie postawy „neutralnej”, „naukowej” przy próbach wydobywania na jaw problemów z nim związanych. Przypomnijmy w związku z tym, że jeśli względnie mało wśród ludzi nauki toczy się sporów mających za przedmiot podstawowe teorie fizjologiczne, biochemiczne lub fizyczne, zupełnie inaczej dzieje się w psychiatrii (...), szaleństwo to nie „fakt”, „naturalne zjawisko”, lecz problem* (s. 11). Podobnie antropologiczne i szersze jeszcze pojmowanie szaleństwa prezentuje Edgar Maurin w pracy: *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przedm. Bogdan Suchodolski, Warszawa 1977.

⁴⁶ Znamienna jest tu opinia Jana Śniadeckiego – wybitny klasyk widzi zagrożenie w złym użyciu wyobraźni twórczej, która godzi zarówno w twórcę, jak i odbiorcę dzieła. W rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* stwierdza: *Historia świata i nauk pokazuje nam, że imaginacja tym jest w życiu umysłowym, czym są namiętności w życiu zwierzęcym człowieka, to jest źródłem wszelkich cnót i zbrodni, wszelkich prawd i fałszów okropnych. Zdaje mi się więc, że radzić ludziom na sztukę pisania imaginacją bez wodzy i prawidła prawie na jedno wychodzi, co przepisać rozpuszczone namiętności za prawidło życia moralnego i zrobić świat tak umysłowy, jak towarzyski polem burzy, gwałtów i spustoszenia. Imaginacja i namiętność bez wodzy rozumu są zawsze występne i szkodliwe, tak jak pod jego rządem są zbawienne i dobroczynne. Prawidło więc romantyczności, dla prawdziwego geniuszu niepotrzebne, a podane powszechnie jakoby na nowy rodzaj pisania, jest otworzoną drogą do robienia szaleńców* (Jan Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Oświeceni... 1801–1830*, s. 134–135). Tym bardziej że właściwy dla „romantyczności” autobiografizm przenosi napiętnowany przez Śniadeckiego typ osobowości twórcy w sferę bohaterów literackich:

lonych bohaterów wyobraźni romantycznej poświęciła swoje studium Alina Kowalczykowa. Przynależą do nowego romantycznego światopoglądu, a ich rola staje się czytelna w planie parabolicznym, gdzie toczy się walka o nowy model świadomości literackiej. Ci bohaterowie, choć szaleni – zastrzega autorka – nie mogą być traktowani w kategoriach patologii umysłowej⁴⁷. Dopiero realizm lat późniejszych odwróci proporcje – skłania się ku medycznej ocenie zjawiska, ujmuje bohaterów wedle kryterium „objawowego” i posługuje się głównie nomenklaturą medyczną.

Szaleństwo na scenie – literackie idee a sprawy aktorskiego warsztatu

Temat pracy – jak już zaznaczono – narzuca znaczne ograniczenia. W myśl przyjętych założeń uwagę winniśmy skupić na stronie technicznej, „objawowej”, w tych głównie sprawach wypowiadali się teoretycy gry, udzielając wskazówek scenicznym wykonawcom. Zaczęliśmy jednak nasze rozważania od perspektywy najszerszej, z tej prostej przyczyny, że w refleksji nad grą sceniczną nie sposób pominąć złożonej, wieloaspektowej postaci zjawiska.

O ile teoretycy koncentrowali się na zagadnieniach wykonawczych („mimika”, fizjonomika), aktor był zobowiązany do szerszego spojrzenia na problematykę szaleństwa. Przemawiały za tym co najmniej dwie racje: 1. Integralności sztuki aktorskiej – aktor będąc nie tylko wykonawcą, ale i interpretatorem dramatu w pewnym stopniu musiał się z tymi zagadnieniami zmierzyć, szczególnie jeśli stanowiły ważny czynnik ideowy dzieła. W reprezentacji bohaterów obłąkanych, wstrząsanych namiętnościami, szalonych, niezwykłych, postawionych w szczególnych okolicznościach liczyła się jego inwencja, wyobraźnia, wiedza i znajomość natury rzeczy. 2. Ekspresja szaleństwa była uwarunkowana obowiązującą w teatrze epoki konwencją co do możliwości, zasadności i sposobów wyrazu – wnikała więc po części z ówczesnych przesłanek antropologicznych i estetycznych.

poetów twórców. W tym duchu formułuje swoje ostrzeżenie do synowicy przeciw romansom, podstawowej przyczynie torującej drogę ku chorobie osobowości. *Patrzyłem nieraz w mym życiu na okropne skutki lekcji romansowych, na choroby nerwowe, na stępione ustawicznym drażnieniem tkliwość serca, na wygórowaną w imaginacji czułość, na niestateczność i dziwactwo humoru, na nudy życia w świecie rzetelnym, gdzie trudno spotkać romansowych bohaterów, zgoła na ruinę zdrowia, rozsądku i pokoju duszy („Malwina”. List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816, [w:] *Oświeceni... 1801-1830*, s. 116–117). Zły wpływ rozszerzał się na zasadzie podobieństwa i „sympatii” przeżyć i obrazów. Ogólnie uważano, że działanie na wyobraźnię jest jedną z głównych przyczyn chorób psychicznych. Stąd przestrzegano, aby osoby psychicznie chore nie wpływały na innych, szczególnie na chorych: *wpływ szalonych na hipochondryków i na tych, którzy cierpią choroby nerwowe, jest tak wielki, iż trzeba im radzić, aby onych wcale nie odwiedzali* (ostrzega autor cytowanego już *Kalendarza*).*

⁴⁷ Zob. A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1978, s. 193–199.

Wobec tak rozległej problematyki teatralnej szaleństwa autorzy podręczników okazali się wyjątkowo powściągliwi. Albo unikają rozważania tych spraw, albo zwracają uwagę jedynie na najbardziej znamiennej techniczną stronę ich „mimiki”. Stan źródeł odnośnie do szaleństwa nawet w kontekście zamierzeń obecnego opracowania prezentuje się bardzo skromnie. W miarę systematyczny obraz zjawiska natrafiamy jedynie w *Mimice* Bogusławskiego i w zredagowanym pod koniec wieku podręczniku Trapszy. Poza tym dysponujemy tylko rozproszonymi, przypadkowymi uwagami w innych źródłach. Pojawia się więc pokusa wykroczenia poza zastrzeżony dotąd rewir, obejmujący wypowiedzi w przyjętym wcześniej rozumieniu teoretyczne. Uczynimy to jednak tylko w stosunku do teatru pierwszych dziesięcioleci XIX wieku, gdzie spotykają się pierwiastki klasycystyczne i romantyczne. Pewną „teoretyczną” wartość przedstawiają inne wypowiedzi autora *Mimiki*, obecne w wydanych jeszcze za jego życia *Dzielnach*, a głównie profesjonalna, uczona krytyka Iksów. Szaleństwo na scenie teatru publicznego było wówczas zjawiskiem nowym i nieobojętnym ówczesnym znawcom sztuki scenicznej – pozostawało ważnym zagadnieniem ideowo-artystycznym.

Wyeksponowaniu tematyki szaleństwa sprzyjało wystawianie dram, melodramatów czy innych „romantycznych” utworów, w tym szekspirowskich przeobrażeń. Twórcze realizacje wielkiego repertuaru romantycznego miały bowiem dopiero nadejść. W teatrze pierwszych dziesięcioleci XIX wieku upodobanie w niezwyklej ekspresji, niesamowitości, eksponowaniu skrajnych przeżyć, w stwarzaniu aury szaleństwa utrwaliło się głównie w stylistyce ówczesnej gry, przybierającej niekiedy postać maniery stosowanej bez umiaru na scenie – co uświadamiają nam monografie poświęcone gwiazdom dawnego teatru. Wyrażało się to w ekspresywnych czy zadziwiających czynnościach, frenetycznych gestach, zachowaniach szukających niezwykłości.

Zjawiska te były oczywiście bliższe estetyce niż semantyce wywiedzionej ze znajomości człowieka i troski o prawdę odzwierciedlenia. Nawet w scenicznej wizji ówczesnych (niezrehabilitowanych na scenę) dramatów romantyczni szaleńcy nie cechowali się jakąś osobliwą „mimiką”, na ich scenicznym obrazie nie ciążyło zobowiązanie odmienną, „szalonej” ekspresji. Teatr nie otrzymał więc od tej strony jakichś wyraźnych impulsów dla tworzenia odmiennego języka wyrazu. W połowie wieku i latach następnych szaleństwo nie budzi już tak znaczącego zainteresowania. Nie będzie też eksponowane później, gdy realistyczny program gry zatacza coraz szersze kręgi.

Jednak realizm przynosi zasadniczą zmianę w samej treści zjawiska. Miejsce szaleństwa „społecznego” zajmuje choroba. Liczy się charakterystyka objawowa, „medyczna”. Warsztat aktorski w tym okresie musiał zapewnić poprawność ujęcia skażonej szaleństwem natury. Przedmiotem odzwierciedlenia były więc zachowania, których cielesne kształty winny imitować obraz patologii i objawy chorobowe (problematyka tego medycznego „realizmu” pojawia się w uwagach

Meciszewskiego, głównie jednak w późniejszych podręcznikach: u Derynga, a wyraźniej jeszcze u Trapszy.

1. Zagadnienie obłąkania w *Mimice* Wojciecha Bogusławskiego

Kilka sygnałów w tej materii zawiera już część II w rozdziale dotyczącym ekspresji uczuć. Założyciel Szkoły Dramatycznej wyrażał powszechne u współczesnych mu przekonanie, że stany obłąkania są następstwem nieogarnionej, niszczącej potęgi uczuć i namiętności. Związek obłądzenia z uczuciami, czy jak mówi Foucault – afektami, jest w wieku XVIII czymś oczywistym⁴⁸.

Nic dziwnego, że Bogusławski, opisując wprawdzie obłąkanie jako stan jakościowo odrębny zalicza je jednocześnie do zjawisk emocjonalnych. Jest postacią, ale i wynikiem uczuciowego procesu rozgrywającego się w toku mimicznych sekwencji. Różni się od innych namiętności (*uczuc/udręczeń*) tym głównie, że jako przejaw bądź splot emocji nie posiada charakterystycznej, społecznie zrozumiałej i określonej gestyki, jego wyraz i przebieg bywa zaskakujący i trudny do przewidzenia.

Nie koniec na tym – następstwa tego faktu okazują się w koncepcji Bogusławskiego daleko bardziej zasadnicze. Dotyczą porządku i granicy kodu, wymagają zaakceptowania zjawisk, które muszą być przez sztukę teatru dodatkowo opracowane i zakomunikowane.

Zasady gry „bez przepisów”

Odrzucenie – w imię prawdy natury – „przepisów” obrazujących szaleństwo dotyczyło nie tylko sposobów odzwierciedlenia (bo takowymi natura tego stanu się nie rządzi). W imię wierności prawdzie autor znosi nawet reguły dotyczące konwencji estetycznej ówczesnego teatru. Skłonny jest uchylić zasady ustawie-

⁴⁸ *Co prawda na długo przed okresem klasycyzmu i na długi ciąg stuleci, z którego zapewne jeszcześmy nie wyszli, uznano bliskość afektu i obłądzenia. Podkreślamy wszakże oryginalność klasycyzmu. Moralisci z tradycji grecko-rzymskiej widzieli w obłądzeniu słuszną karę za namiętność; co więcej, chętnie w afekcie upatrywali obłądzenie przejściowe i złagodzone [podkr. moje – R. S.]. Wszelako myśl klasycystyczna (...) ugruntowała rojenia obłądzenia na naturze afektu; stwierdziła, że determinizm afektów jest tylko daną szaleństwu wolnością wnikania w świat rozumu; że niekwestionowana jedność duszy i ciała ujawnia co prawda w afekcie pełnię człowieka, lecz jednocześnie tegoż człowieka otwiera na nieskończony ruch, który go gubi. A to dlatego, że obłądzenie nie jest po prostu jedną z możliwości wynikających z jedności duszy i ciała, nie jest po prostu jednym z następstw afektu. Stworzony przez wspomnianą jedność, przeciwko niej się obraca i ją podważa. Umożliwione przez afekt szaleństwo zagraża własnym ruchem temu, co umożliwiło sam afekt (zob. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, s. 216).*

nia aktorów, ruchu scenicznego, klasycznego „ułożenia” gestu, o ile wyraz teatralny miałby stracić wiarygodność, a przekaz zabrzmieć fałszywie. Rezygnuje na przykład z zasadniczych odrębności między „mimiką” tzw. stojącą, siedzącą, wchodzącą i wychodzącą. *Mimika takowa [w utracie zmysłów] we wszystkich czterech postaciach jednakową być może, im bardziej wszystkie członki pozbawione naturalnej mocy i przypadkowo tylko ruszające się okaże, tym większą litość wzbudzić potrafi. (...) Równie jak w utracie zmysłów mimika wściekłości we wszystkich czterech rodzajach jednakową być może i żadnych nie zachowuje przepisów, któż je bowiem szalonemu człowiekowi nadać potrafi?* [podkr. moje – R. S.]⁴⁹

Dla teoretyka gry nie jest to sytuacja łatwa. Brak przepisów tudzież zniesienie reguł formułowane jako generalna zasada obłąkania pozostawia w tekście traktującym o sztuce aktorskiej pewną pustkę. Gdy za rezygnacją z przepisów przemawia życiowe doświadczenie, równocześnie tracą ważność ewentualne wskazówki, jak grać. Żadna to jednak korzyść dla aktora obciążonego – jak widać – obowiązkiem „realizmu” przy jednoczesnym braku instrukcji gry. Pozostawiony sam na sam z problemem scenicznego szaleństwa, co zrobi? Zapewne – jak sądzi Jacek Lipiński – pójdzie za głosem „serca”, podda się wzruszeniu pod wpływem duchowej przemiany w postać, zechce uzmysłwić sobie jej stan. W opinii badacza nie trzeba tu od razu upatrywać wpływów teorii gry „gorącej”, wystarczy uzasadnienie znane w klasycznej tradycji, *która radziła aktorowi zapomnieć o wszystkim w uniesieniach najbardziej gwałtownych, respektowane również przez zwolennika gry refleksyjnej François Riccoboniego*⁵⁰.

Wiadomo jednak, że problematyka obłąkania była bardziej złożona niż podkreślana tu sprawa wyrazu najgłębszych nawet wzruszeń. Wszelkie wzburzenie czy desperację łatwiej zastąpić znaną jednak aktorowi i konfrontowaną z własnym doświadczeniem prawdą przeżycia. Obłąkanie – choć rozwijające się w aurze najróżniejszych, a głównie skrajnych namiętności – jest jednak stanem innego rodzaju, stanem „nieznanym” i przysparza niemało dylematów poznawczych i wykonawczych.

Autor *Mimiki* jako doświadczony znawca teatru zdawał sobie sprawę, że apel o porzucenie reguł i grę „emocjonalną” nie usunie aktorskich trudności. Nie przeceniał – jak wolno sądzić – domniemanego „realizmu” i rzekomej prawdy zależnej w istocie od aktorskiej pomysłowości. Powód był oczywisty – brak prawideł to nie dowolność. Od aktora, jego wiedzy i talentu oraz wychowania na te sprawy zależała wartość kreacji. W rzeczywistości kierował się bardziej chwilowym pomysłem czy wrażeniem estetycznym. Nie na darmo Iksowie kilkakrotnie zżymali się na kreacje szaleństwa w teatrze warszaw-

⁴⁹ Bogusławski, *Mimika...*, s. 170 i 172.

⁵⁰ Zob. oprac. *Edukacja podstawowa* we wskazanym już wydaniu *Mimiki* Wojciecha Bogusławskiego, s. 49.

skim tworzone tą właśnie metodą. Dowodzili, że nieprzewidywalne łatwo w zabiegach aktorskich stawało się dowolne, a treści pozostające poza zasłoną poznania były zastępowane wyobrażeniami, z pogwałceniem zasady *mimesis*. Do opinii skupionych w Towarzystwie Krytyków wrócimy obszerniej w dalszej części rozdziału.

W przeciwieństwie do Iksów ojciec narodowej sceny nie zasłania się niechęcią do samego zjawiska. W pisany kilka lat wcześniej podręczniku jest daleko mniej powściągliwy, skoro decyduje się na podjęcie tak kłopotliwej problematyki. Słabo znano wówczas „strukturę” obłąkania, jego objawowe zróżnicowanie i prawidłowości, czemu mogła podołać dopiero nowsza wiedza medyczna. W miarę możliwości w pewnym stopniu stara się osłabić dowolność obserwowaną w poczynaniach aktorów warszawskich. Nieprzydatność stałych cech (dyrektywa negatywna) stara się zastąpić kilkoma uwagami o „symptomatologii” owych stanów. Nie znajdujemy tam, oczywiście, recepty na mankamenty aktorskiej ekspresji ugruntowanej na szczątkowej tudzież potocznej wiedzy i wyobrażeniach. W swych uwagach nad naturą obłąkania nie podejmuje więc trudnej i kluczowej dla *mimesis* sprawy objawów, charakterystycznych zachowań. Gruntowniejsze poznanie tych stanów nabiera znaczenia dopiero w drugiej połowie wieku. Wówczas to znawcy sztuki aktorskiej dla rzetelnego odzwierciedlenia rzeczywistości sięgają nieśmiało po opisy „fizjologiczne”, niekiedy czynią nawiązania do wiedzy oraz terminologii medycznej. Bogusławski zwraca natomiast uwagę na epistemologiczny oraz (wedle dzisiejszych pojęć) semiotyczny aspekt zagadnienia, w sztuce aktorskiej niewątpliwie pierwszoplanowy.

Obłąkanie – wedle tych ważnych dla aktora symptomatów – objawia się zakłóceniem porządku kodów zachowań i przekazu scenicznego. Aby uchwycić intencję zawartą w podręczniku wykładni, wypada wrócić do wyrażonych tam najogólniejszych sądów o ekspresji cielesnej, związanych z aktualną wówczas koncepcją języka czynnościowego i jej relacją do kodu słownego. Przypomnijmy znane już poglądy. Najwyżej cenione własności to uprzedniość i powszechność mimicznej mowy, nadto jej pierwotność i naturalność (czyli niekonwencjonalność). Mowa mimiczna jest prawdziwsza, bliższa przeżycia uczuć, mowa słowna jest już tylko „potwierdzeniem” tego stanu.

Właśnie status mimiki, tak ściśle powiązanej z ludzkim „wnętrzem”, ma wyraźny związek z sytuacją obłąkania, identyfikowaną nie tyle z nieobliczalną eskalacją afektów, co ze stanem nierozumu. Różnica jest zresztą łatwo uchwytana – ekspresja samych namiętności jest jeszcze ekwiwalentna wobec mowy, ekspresja obłąkania, będąca jedynie oznaką choroby, „niewładania sobą”, niczego nie komunikuje w sposób uporządkowany, zgodny, jest mową „milczącą”. Zanim przejdziemy do spraw nierozumu, rozważmy na początek uczuciowe podłoże i uczuciowe osobliwości obłąkania.

„Nierozum” niepoahamowanych wzruszeń i namiętności

Gdy przeglądamy pisma owego uważnego obserwatora życia, zjawisko chorób psychicznych pojawia się w różnych postaciach i okolicznościach. Jednak tylko dwa stany autor włączył do systematycznych rozważań nad „mimiką” – **pomieszanie zmysłów i wściekłość** (szał). Powodów tego należy szukać w poetyce dramatów, w ich wizji scenicznej, która eksponowała najczęściej „dramat ludzkich namiętności”, a wskazane stany były najsilniej powiązane ze sferą wnętrza, światem przenikających je emocji. Stanowiły kulminację procesów uczuciowych, „dojrzewających” w toku akcji scenicznej, kulminację katastrofalną. W poetyce dramatu i gry scenicznej były więc bardziej stanami akcji niż postaci. Tym różniły się od innych bardziej „osobowościowo” określonych typów zatraty rozumności: melancholii, hysterii, hipochondrii, halucynacji i in. Równie jak tamte nieokreślone od strony objawowej, zostały wyraźnie opisane w aspekcie ich genezy. Samo pojawienie się obłąkania musiało w teatrze klasycystycznym być zasadne, zrozumiałe, w pewnym więc sensie prawdopodobne. Aktor winien je opracować „mimicznie” w trakcie pracy nad rolą, uwzględniając technikę wyrazu, a przede wszystkim, omówione wcześniej w części drugiej, reguły łączenia i stopniowania namiętności. Wszystkie owe reguły mają udział w procesie kształtowania stanu obłąkania. Dwie jednak odgrywają rolę kluczową: trzecia – dotycząca namiętności „okropnych w scenach tragicznych”, gdzie jedne namiętności przechodzą w inne jeszcze gwałtowniejsze na zasadzie stopniowania („każdą namiętność osobno wyrazić i coraz do gwałtowniejszych poruszeń ciała przechodzić należy”), a w szczególności czwarta – dotycząca samego obłąkania, gdy zachodzi równoczesne połączenie srogich namiętności „gwałtownie sercem miotających”. Natężenie uczuć wzmacnia się wówczas jeszcze bardziej, co prowadzi do wygórowania, czyli przebrania miary. Charakterystyczne jest tu współwystępowanie, skumulowanie namiętności, na co Bogusławski wskazuje wielokrotnie.

Klasykystyczną ideę naśladowania natury odnoszono do konstrukcji akcji scenicznej uwidocznionej w przebiegu gry aktorskiej, a szczególnie w strukturze namiętności człowieka – wyraźnie i formalnie określonej. Naśladowanie natury uwzględniało tu z większą wyrazistością rodzaj, następstwo i sposoby mieszania namiętności oraz podstawowe zasady procesów poznania, odniesienia namiętności i rozumu. Aktor winien przestrzegać ustalonych (głównie wedle modelu kartezjańskiego) typowych przejawów ludzkiej natury.

Rozwijanie techniki aktorskiej w tym kierunku miało uzasadnienie w repertuarze Szekspira czy Alfiergo i ogólniej w dramaturgii mieszczałej się ówczesnie w pojęciu tragedii. Jednak służyło też utworom wyraźnie odbiegającym od tego nurtu gatunkowego, choć objętym kształtującą się wówczas świadomością teoretyczną klasycyzmu postanisławowskiego; mowa tu o dramie, operze (szczególnie operetce) czy melodramacie. Program edukacyjny Bogusławskiego miał przecież

służyć potrzebom różnych odmian ówczesnego repertuaru. Jego dominanta tkwiła jednak korzeniami w klasycyzmie, gdzie ponad wszelkimi elementami rzeczywistości przedstawionej górowały kategorie uczuć i namiętności (wraz z zakładanym, a wywiedzionym jeszcze z retoryki psychiczno-moralnym wpływem na odbiorcę). Tej dominacji, w myśl dotychczasowych uwag, podlegało również osobliwe w swej naturze obłąkanie. Więcej nawet – jako kategoria w istocie emocjonalna i rozwijająca się na podłożu emocji stanowiło niezbędne uzupełnienie i **zamknięcie systemu** wiedzy o przejawach rzeczywistości przedstawionej i przypisanej im „mimice”.

Symptomy obłąkania – między mową umysłu i mową ciała

Obłąkanie ma jednak w sobie też czynnik „realistyczny”, przedstawiający i **antyretoryczny**, skoro znaki aktorskie niczego nie komunikują, a poprzez zatrącenie sensu wyrażają jedynie brak zdolności komunikowania (wedle powiedzenia M. Foucaulta – „milczą”). Z pułapu mediów osobowości i losu zniżają się do roli oznak samych siebie i tego szczególnego psychicznego stanu. Klasyczna tragedia, której istota wyraża się w uporządkowanym dyskursie, rozumnej „mowie bogów”, była jak najdalsza od zezwolenia na tego typu „niskie” funkcje mowy, w tym mowy „mimicznej”⁵¹. Przesadne ekspresje, akty agresji, niecelowe, nie stosowne zachowania oddziaływały na widza w sposób uproszczony, wywołując chwilowe współczucie bądź wrażenie grozy i przerażenia. Tak czy inaczej w zamyśle nad przesłaniem sztuki, przebiegiem akcji, klęską bohatera status szaleństwa wymagał uważnego potraktowania.

Nie dziwią więc stosunkowo wnikliwie objaśnienia udzielane adeptom sztuki scenicznej. Autor odróżnia – jak sygnalizowaliśmy wcześniej – dwa typy obłąkania. Niższy – utrata zmysłów pojawia się w ciągu namiętności – jak mówi – „mniej srogich”: żalu, bojaźni, miłości (nieszczęśliwej). Natomiast drugi, głębszy rodzaj – wściekłość powstaje z przebrania miary namiętności gwałtownych, czyli przestachu, rozpacz, nienawiści bądź gniewu. Geneza uczuciowa obu typów jest więc inna i stosownie do niej stany obłąkania mają przebieg bądź łagodny i powolny (utrata zmysłów), bądź gwałtowny, zaskakujący, nieprzewidywalny (wściekłość).

Systematyka zjawiska odwołuje się jednak i do innych „esencjalnych” wyznaczników. Obłąkanie polega na przekreśleniu rozumnej aktywności, rozumnej woli, ale głównie na „pomieszanu pojęcia”, zaniku władz poznawczych,

⁵¹ Postacie dramatów Corneille’a i Racine’a *usunęły* – zauważa N. Chiaromonte – *raz na zawsze szaleństwo ze swego horyzontu i znają wyłącznie z jednej strony logikę własnych pasji, a z drugiej uchybienia ludzkiego szacunku: ich racje są jak gdyby racjami stanu* (Chiaromonte, *Granice duszy*, Warszawa 1996, s. 318). Podobną myśl w związku z klasycyzmem wyraża M. Foucault: *Zrozumiałe, że bohater tragiczny, w odróżnieniu od barokowej postaci z poprzedniej epoki, nigdy nie może być obłąkany; i na odwrót, obłąd jako taki nigdy nie może być nosicielem takich wartości tragicznych, jakie znamy od czasu Nietzschego i Artauda* (M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, s. 232).

podobnie zresztą dzieje się w przypadku wściekłości, choć tam połączenie gwałtownych namiętności prowadzi jeszcze dalej – do utraty odczuwania, a nawet samozniszczenia.

Nie tylko jednak związek z innymi uczuciami czy namiętnościami autor czyni przedmiotem wskazówek udzielanych w analizie przygotowanych fragmentów. W wyrażaniu większości stanów utraty zmysłów liczy się sprawa ekwiwalencji między „mimiką” i słowem. Błędne postrzeganie i pojmowanie przedmiotów, niezgodne z rzeczywistością, wyraża się jednocześnie w „mimice” i w słowie obłąkanego, *poruszenia ciała powinny stosować się do przedmiotu, który obłąkanie sprawuje, albo do słów, które wymawia* – czytamy w *Mimice. Te bowiem pochodzą z duszy jego, a dusza nazywa wszelkie przedmioty tak, jak je sobie w stanie obłąkania swego wystawia*⁵². Jest to – wskazana już – utrata komunikacyjnej funkcji „mimiki” (ale i słowa), skutek zerwania związku poznawczego między podmiotem i faktycznym (w opinii widzów i innych osób) stanem rzeczy. Jednak inna ważna sprawa – zasada ekwiwalencji między słowem i językiem ciała zostaje tu generalnie zachowana⁵³.

Nie zawsze jednak tak się dzieje. Bogusławski dopuszcza też oznaczanie obłąkania właśnie przez naruszenie tej zasady. Wtedy gdy słowa oddają obraz przedmiotu (stan nierzeczywisty), zaś reakcje, czyli tzw. poruszenia, pozostają nadto w sprzeczności ze słowami: *sprzeczność takowa powiedzianych słów z poruszeniami ciała* – zauważa autor – *daje natychmiast widzieć utratę zmysłów*⁵⁴. Na potwierdzenie tego zjawiska omawia „mimikę” fragmentu: *a rywalki mojej/ Wydartym ze mnie sercem piękne włosy stroi. Słowa „a rywalki mojej” wymówić trzeba z przyjemnością, jak gdyby one do najlepszej wymówione były przyjaciółki. Na słowa „Wydartym ze mnie sercem” zrobiwszy w twarzy poruszenie okropnego żalu i przyłożywszy obie ręce do serca na znak bóleści, słowa „piękne włosy stroi” wymówić trzeba jak*

⁵² Bogusławski, *Mimika*, s. 168.

⁵³ Poetyka obłąkania dopuszcza w zakresie ekspresji aktorskiej zazwyczaj minimum czynnika irracjonalnego (nierozumu). Dotyczy to głównie halucynacji, „widzeń” czy przedstawień jawiących się bohaterom szekspirowskim, których status ontyczny pozostawał w interpretacjach i ówczesnej krytyce sprawą otwartą, a w rezultacie przedmiotem polemik. Jak przedstawiać scenę pojawienia się ducha ojca w *Hamlecie*? – zastanawiał się Lessing. Jakimi środkami ukazać Transcendencję w „mimice” czy w graniczącym z naiwnym realizmem obrazie? Pytano, na ile wiarygodna jest ta scena w przypadku Hamleta, którego udawane szaleństwo jest jednym jeszcze wykwitem szaleństwa faktycznego (warto tu wspomnieć skrajną ocenę tej postaci przez M. Mochackiego (*Szekspir, Kurier Polski*). Twórcy naszej tragedii klasycystycznej odwołują się do „widzeń” bądź przynoszących moralną sankcję zjaw. Podobne motywy pojawiają się później w dramacie romantycznym. Jednak i w oświeceniu, i później szaleńcy w relacji do widza i innych osób scenicznych prezentują się w trybie obowiązującej w teatrze komunikacji, wedle „normalnego”, racjonalnego sposobu porozumienia. Oznaczanie szaleństwa poprzez zaburzenie porządku kodów i tworzenie tą drogą „realistycznych” symptomów choroby (o czym mowa dalej) wyodrębnia i włącza do kanonu wiedzy aktorskiej jedynie Bogusławski.

⁵⁴ *Mimika*, s. 169.

najmilej, odmieniając natychmiast twarz i wskazując przed siebie, jak gdyby się na włosy rywalki z ukontentowaniem patrzyła⁵⁵.

Sprzeczność między sensem i konotacjami słowa „rywalka” a miłym wyrazem twarzy pokrzywdzonej narusza regułę odpowiedniości słowa i „mimiki”, w tej sytuacji jest to okoliczność znacząca.

Ustalając zasady kreowania utraty zmysłów, tworzy Bogusławski stosunkowo wnikliwy wizerunek choroby psychicznej⁵⁶.

Wściekłość

Wystarczy zwrócić uwagę na problematykę wściekłości, aby zauważyć obydwie prawidłowości obłąkania: 1) błąd poznawczy – w zamieszczonym przykładzie wzięcie wiernych służących za złoczyńców, 2) niezgodność mowy i działań, jak w opisie postaci, która *szarpiąc suknie i obnażone piersi wystawując niby na razy zbójców, woła „i w mych piersiach utopcie te grotty”, kiedy tymczasem on sam rzuca się na zabicie niewinnych ludzi*⁵⁷.

Stan ów jako wykwit namiętności ma, oczywiście, zapożyczoną od nich „mimikę”; pośród wskazówek dla aktorów znajdujemy m.in. takie: wyszczerzone złośliwie zęby, wytrzeszczone oczy, natężenie wszystkich żył, prędkie, dzikie poruszenia członków. Sekwencja szaleństwa, podobnie jak innych uczuć/udręczeń, wyłania się w toku związków metonimicznych na podłożu ekspresji skrajnych namiętności, które jednak nie podlegają procesom następstwa, łączenia czy stopniowania, lecz działają w powiązaniu w sposób „wygórowany”. W wypadku groźnych udręczeń spontaniczna ekspresja ulegać miała „ilustratywnemu” podejściu do słowa, operowaniu szerokim gestem, oznaczoną mimiką, co (w ramach sekwencji) tym bardziej przyczyniało się do metonimicznego oznaczania stanów emocjonalnych w całych fragmentach akcji.

Natomiast wściekłość jako stan nierozumu autor objaśnia inaczej. Nieszczęśliwy w tym stanie, *że sam nie wie* – czytamy w objaśnieniach – *gdzie jest, co czyni, co widzi, że żadnego nie czuje bólu*, pada ofiarą samoniszczenia: *ludzie tacy* – zauważa

⁵⁵ Tamże, s. 168, 169.

⁵⁶ Spośród licznych chorób wynikłych z sytuacji kulturowych, z lektury, „niezdrowego” rozbudzenia wyobraźni, społecznych obowiązków, zmian ustrojowych (dostrzegano związek obłąkania z przekonaniami politycznymi, np. rojalizmem i demokracją, zob. *Różnica między obłąkaniem mężczyzn i kobiet, Pamiętnik Warszawski 1818*, t. IX, s. 110) itp. dla teatru rezerwowano tylko pewną ich część, objawiającą sytuacje egzystencjalnie wyraziste i doniosłe, sprawy bliższe problematyce moralnej niż medycznej. Typowym szaleństwem było więc obłąkanie bohaterów ówczesnych dramatów postawionych wobec sytuacji skrajnych. Wierzano wprawdzie, że wszelkie choroby psychiczne wynikają z okoliczności życiowych, wszak jedynie obłąkanie pochodzące z namiętności miało uprzywilejowaną pozycję w świecie teatru. Tematyka szaleństwa w teatrze była więc dostosowana do artystycznych i ideologicznych funkcji tej instytucji.

⁵⁷ Bogusławski, *Mimika*, s. 172.

autor – *sami siebie biją, gryzą, wyrrywają sobie włosy, tłuką meble, kaleczą, a nawet zabijają osoby wcale niewinne, biorąc je za te, na które się oburzają*⁵⁸.

Na ile udało się Bogusławskiemu ująć obłąkanie w kształt teorii teatru i gry aktorskiej? Przypomnijmy: brak zasad „mimetycznych”, uchylenie artystycznych reguł, a jedynie mechanizmy nierozumu (funkcjonujące pomiędzy mową, mimiką, gestem i proksemiką względem zabudowy sceny: architektury i dekoracji). Projekt gry zawarty w warstwie słownej dramatu również nie dostarcza tu wystarczających informacji. Autor zwraca jednak uwagę na dane współtworzące wizję sceniczną dramatów, tą drogą odtwarza przejawy szaleństwa Ofelii, udzielając tym samym wskazówek pracy nad podobnymi rolami.

Punkt oparcia sensu – słowo

Mimo rzetelności ujęcia daleko tu do prawdziwie naturalistycznej ekspresji obłąkanych. Zakłócenie zgodności języka mówionego i „języka ciała”, zakwalifikowane przez autora jako „widomy” objaw choroby, kończy możliwe powinowactwa ówczesnej sceny z szaleństwem.

Konwencja nie pozwala uczynić kolejnego kroku ku prawdzie obłądu – degradacji słowa. W słowie postać może się mylić, nie może jednak pozbawić się możliwości wyrażania kluczowych prawd. W ówczesnej dramaturgii słowo musiało zachować zdolność wyrażania, objawiania sytuacji wewnętrznej uczestników dramatycznych zdarzeń, tak jak chciał je przedstawić autor. Służyło porozumieniu między świadomością i ideami dramaturga a odbiorcą dzieła. Jak wiemy, przełom w konwencji dopuszczający głosy szaleńców oraz faktyczne zawłaszczenie mowy przez obłąkanych dokona się dopiero w XX wieku w sąsiedztwie groteski, słownego absurdu czy szokującego naturalizmu, gdy tworzy się nowy sposób głoszenia fundamentalnych prawd o świecie.

Toteż logika, porządek mowy, jej zrozumiałość nie podlegają w podręczniku Bogusławskiego tak drastycznym naruszeniom, jakie godzą w tok mowy „mimicznej” w podanych przykładach. Nawet mowa fałszywa, przemieniona przez obłąd, świadcząca na rzecz urojeń pod naciskiem konwencji artystycznej dramatu zachowuje „przystojność” wysłowienia, ład składni, a często reguły metrum. Jej rozumność potwierdzająca ideowo-artystyczne przesłanie wykluczała jednoczesne pełnienie ikonicznych zadań względem „realistycznego” stanu obłąkania, czyli nierozumu.

„Język ciała”, począwszy od wyrazu twarzy aż po pełne działania postaci, nie musiał podążać tym samym tropem⁵⁹, a w rezultacie oddalał się od słowa. Był

⁵⁸ Tamże, s. 170, 172.

⁵⁹ Zachodzi tu różnica między „bełkotem” zachowań a „rozumnym” liryzmem mowy, która poprzez swą sensowność ujawniała globalne, poznawcze, aksjologicznie doniosłe przesłanie adresowane do widza. W klasycyzmie do języka bredni oprócz ekspresji formułowanych przez samego chorego (werbalnych) zaliczano też jego zachowania: *Pod spodem niemych gestów, gwałtowności*

„ikoniczny” wobec rzeczywistej natury, najprawdziwszą mową „mimiki” – jak życzył sobie tego autor; słowo natomiast podlegało powściągliwej i zgodnej z duchem ówczesnej kultury racjonalnej estetyce uczestników życia teatralnego.

2. Sceniczny obraz „nierozumu” w krytyce Iksów

W odtworzeniu aktorskiej problematyki szaleństwa bez wątplenia ważne są też wypowiedzi wykraczające poza wąsko zakreślone tematy aktorskiej edukacji. Sprawa ekspresji szaleństwa rysuje się w nich szerzej, odniesiona do gatunku dramatu, filozoficznych i artystycznych przesłanek ówczesnej formacji klasycyzmu, gdzie nieunikniona obecność obłąkania na przykład u Iksów spotyka się z niechęcią i nieufnością. O wiele spokojniej, rzecz można – „neutralnie”, podchodzi do zagadnienia w innych swoich wypowiedziach Bogusławski.

Refleksja rozwijała się na kanwie dyskusji nad repertuarem teatralnym. Jego różnicowanie przebiegało powoli, pojawiła się drama, choć różnice między tym nowym gatunkiem i tragedią nie były początkowo postrzegane jako istotne i daleko idące. Świadczą o tym przeróbki tragedii na dramy, melodramaty czy opery – zjawisko w ówczesnych warunkach charakterystyczne, związane z praktyką polonizacji tekstów obcych, ale też ze sprzyjaniem gustom widowni⁶⁰.

nie wyrażonej słowami, dziwaczного zachowania – ustawicznie drzemie brednia urożeń – zauważa M. Foucault (Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu, s. 223). O językowym charakterze owych gestów świadczy, zdaniem autora, słownik medyczny R. Jamesa z połowy XVIII wieku. Bohdan Korzeniewski w swej rozprawie o dramie żartobliwie podkreśla ową dbałość o „sensowność” słowa. Marianna, wypowiadając kwestie w stanie obłąkania, bredzi – jak zauważa badacz – z widoczną starannością o „poetyczność”: „Znowu na cały dzień w drogę, w daleką drogę, w przykrą drogę... O, jak pot na czole, kropla na czole... Oj, pić, pić. Do źródła daleko, o daleko...” I tak długo (Drama i inne szkice..., s. 47).

⁶⁰ Odmienność tragedii i dramy jest rozważana w kategoriach konstrukcji dramatycznej, w odniesieniu do emocji odbioru. To raczej presja odbiorców i postępująca za tym modyfikacja akcji wyznaczały zainteresowanie dramą czy melodramatem. W *Powodach napisania melodramy Izkahar* Bogusławski tak charakteryzuje tę nową sytuację: *Dopóki pod ojczystym Rządem, ojczystych dziejów pamiątki wielbić i narodowych obyczajów śmieszności poprawiać wolno było publicznej scenie, póty ona albo oryginalne własnych, albo tłumaczone najlepszych francuskich autorów dzieła wystawiała. Aż do 1791 r. nieznanym było w Polsce żadne obce widowisko. Przed samym dopiero zgonem Narodowości dane były trzy sztuki: Lanassa, Eleonora i Nienawiść ludzi i żal z niemieckich przełożone autorów, które z upodobaniem przyjęte, zdawały się (niestety!) zapowiadać niejako potrzebę obeznania się z nimi* (Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, s. 3). Wystawianie dram niemieckich uzasadnia koniecznościami politycznymi, potem doświadczenia i repertuar teatru lwowskiego przenosi do Warszawy – wystawia melodramy, opery, ale – jak mówi – pomniejsze, politycznie bardziej do zaakceptowania. W *Uwagach nad dramą Lanassa* przynależność gatunkową wiąże z zakończeniem intrygi: *Osnowa Lanassy byłaby ze wszech miar okropną tragedią, gdy się Autorowi zamiast spalania ofiary nie podobało było ratować jej od śmierci, a przeto zrobić Dramę z Tragedii* (Tamże).

Pojawienie się dramy wprowadziło nie tylko tematykę szaleństwa (obłąkanych bohaterów), ale również w osobiwy sposób wpłynęło na tendencje artystyczne i wykonawcze sztuki aktorskiej. Nie mogło być mowy o – zwyczajnie w tej sytuacji oczekiwanej – prostej zależności między treścią i wyrazem, przypadłością obłąkania i wchodzącymi w jej zakres zachowaniami, objawami, co wydaje się przecież tak oczywiste. Bohaterowie owi niosą w swym wnętrzu patos, są echem teatralnych wzorów mocno zadzierzgniętej na szekspirowskiej tradycji. Drama czerpie przecież zarówno w mowie, jak i w szczególnie charakterystycznych sytuacjach z dorobku wielkiego tragika; powtarzają się motywy, rozwiązania, „cytaty” z postaci, które – jak wiemy z opracowania Szyjkowskiego – nie ominą też polskiej tragedii. Liczy się aura szaleństwa, która graniczy z niesamowitością, sąsiadami obłąkanych są osobistości niezwykle, fantastyczne, „literackie”, wypełniające tę popularną formę gatunku w stosunkowo rozległym repertuarze. Były to wszystkie postaci dalekie od realiów podpatrywanego w naturze obłąkania⁶¹.

Ekspresja miała więc w sobie warunki dostosowane do wymagań sztuki popularnej, przemawiającej do widza „zewnątrnością” – teatr w takiej postaci miał widzów zachwycać, zadziwiać, pozostawiać niezatarte wrażenie. Dramy, głównie historyczne, operowały w górnych rejestrach stopniowania namiętności (stąd gwałtowne, nieobliczalne zachowania postaci). W obronie wartości *bohaterowie sceny poświęcali wszystko – walcząc do upadłego. Jeśli zaś zło okazywało się silniejsze, to albo umierali, albo co zdarzało się najczęściej – wariowali* – zauważa J. Lipiński⁶². Nieprawdopodobieństwa, uchybienia prawdy psychologicznej otwierały drogę ku „romantycznemu” wedle ówczesnych pojęć sposobowi gry. Uczucia czy stany skrajne tracą tym samym szansę wyraźnego określenia, przeciwnie niż u Bogusławskiego, który dzięki regułom klasycyzmu, choć głównie „negatywnie” potraktowanym, obiektywizował – jak wskazuje wcześniejsza analiza – problem i zjawisko obłąkania⁶³.

Krytyka „obłąkania” w dramie

Osobiwy świat dramy prowadził do innej jeszcze, sygnalizowanej wcześniej konsekwencji. Swoboda odzwierciedlenia czy kompozycji również aktora ośmielała do uchybień wobec „regularnych” konwencji wykonawczych, nadając

⁶¹ Bogusławski w omówieniu komedii *Spazmy modne* rozważa odmienność „teatralnego”, potocznego ujęcia choroby i tego jej obrazu, który jawi się oczom ówczesnych medyków.

⁶² J. Lipiński, *Józefa Ledóchowska*, Warszawa 1963, s. 26–27.

⁶³ Deklarowana w podręczniku „mimika” *pomieszania zmysłów* wskazuje na stany skrajne (niezłagodzone melodramatycznym finałem), ale i nieczęste w tragediach. W dorobku tragediowym ojca narodowej sceny przykładów wściekłości trudno się doszukać (nie może im sprostać Saul, Nadir, nie dorasta do niej trawiony zazdrością Otello. Przykłady melancholii też są nieliczne, najbardziej ewidentne – w spolszczonej przez niego Schroederowskiej wersji *Hamleta* i w *Familii szwajcarskiej* Weigla. Natomiast liczniejsze przykłady szaleństwa istotnie przynoszą dramy. Podręcznik w swej ogólniejszej perspektywie miał z pewnością i do nich odniesienie.

jego zabiegom cechy arbitralności. Świadczenia teatralne owego czasu pokazują, że pomysły „mimiczne” opracowane dla poszczególnych postaci łatwo przekształcały się w upodobania stylistyczne, wchodzące w skład stałego wyposażenia aktorskiego warsztatu.

Iksowie z dystansem traktują niepomahowaną, pomysłową ekspresję wielkich namiętności i skrajnych stanów. Zafascynowani Ledóchowską, uderzają w nutę sceptycyzmu, dezaprobaty – właśnie wówczas, gdy nieustannie hołubiona przez nich aktorka tworzy dziwne, samorodne, choć scenicznie sprawdzone, skuteczne w wywoływaniu wrażenia obrazy szaleństwa. Oburzają się iluzorycznością wyobrażeń, brakiem respektu wobec trudnego w tym wypadku obowiązku wytyczenia granic prawdopodobieństwa. Efektowne, stylistycznie utrwalone zjawiska mają wszelako tę wadę, że nieustannie eksploatowane, przeradzają się w manierę. Toteż nie tylko w imię prawdy odzwierciedlenia, ale bardziej jeszcze w imię walorów artystycznych nakłaniają do interpretacyjnego wysiłku, wbrew gotowym rozwiązaniom powtarzanym w różnych sytuacjach. Panowało bowiem powszechne przekonanie, że wyrażenie osobowości „nienormalnych” nie wymaga wysiłku, co prowadziło do artystycznej łatwizny, efekciarstwa i wykonawczego konformizmu. Sprzyjać temu musiały: niecodziennosc, niesamowitość ekspresji i jej arbitralność rozmijająca się z klasycystyczną troską o naśladowanie natury.

W związku z występem Aszpergerowej w roli Ofelii przedstawiciel Iksów mówi: *Jak są łatwe te role, gdzie obłąkanie uczucia i myśli wszystkie stopniowania i spadki dopuszcza, gdzie o żadnym tonie mówić nie można, iżby nie był właściwym i naturalnym; wszystkie bowiem w tym stanie ducha nawinąć się mogą, (...) ta naturalność właśnie dlatego, że jest nadzwyczajna, łatwiejsza jest do wydania [podkr. moje – R. S.]*⁶⁴.

Podobne zastrzeżenia znajdujemy w recenzji oceniającej grę w *Zmyślonym niewiniątku*: *myliłaby się pani Ledóchowska – zauważa krytyk – gdyby rozumiała, że pochwały te ściągają się najwięcej do tych scen, w których nadzwyczajną niezgrabność, obłąkanie i szaleństwo tak dobrze wydała. Miejsca podobne, w których grająca osoba wychodzi ze zwyczajnej natury i przenosi się w sferę mniej znajomą, choć zawsze potrzebującą talentu do ich wydania, łatwiejsze są jednak do wystawienia. Nic trudniejszego, jak wierne kopiowanie tej natury, która nas wszystkich codziennie otacza [podkr. moje – R. S.]*⁶⁵.

Powody niezadowolenia Iksów

Łatwość wyrażania obłąkania wynika stąd, że jako „sfera mniej znajoma” nie podlega empirycznej weryfikacji, dotyczy zaś tego, co odmienne i nie-

⁶⁴ *Recenzje teatralne*, s. 4.

⁶⁵ Tamże, s. 152–123.

przewidywalne. Zachowań człowieka szalonego nie da się ująć czytelną formułą, o czym przekonywał Bogusławski, nie rezygnując jednak z próby uzgodnienia gry z niezbędną wiedzą o naturze obłąkania. Jednak pokazując ów stan w teatrze, odwoływano się głównie do wyobrażeń. Atrybuty bohatera zależą zatem od talentu, siły wyobraźni i piękna kreacji, czyli od podmiotowych i estetycznych aspektów pracy aktora, zresztą sam autor *Mimiki* daje wyraźne przyzwolenie na tego typu rozwiązanie. Wszelako artysta doskonały mógł przynajmniej zadziwić i wzruszać, u mniej doskonałego uderzało w pierwszym rzędzie nieuchronne i niezawinione „zawieszenie” reguł dotyczących objawowej strony tego stanu.

Jednak decydującą sprawą nie jest „objawowy”, „organiczny” obraz zjawiska, ale jego kontekst, wymagający wglądu w całą strukturę utworu, gdzie oprócz „mimiki” uwzględniano jego genezę, rolę w sytuacjach dramatycznych czy wpływ na odbiorcę, jednym słowem – wszędzie tam, gdzie zobowiązania wobec poetyki klasycystycznej powinny – w poczuciu krytyków – być zachowane. Poza przytoczonymi przed chwilą zastrzeżeniami sama natura obłądu nie bardzo ich interesuje. Domagają się natomiast przestrzegania porządku uczuć, skutkującego przekroczeniem ich miary, celowości wprowadzenia bohatera szalonego bądź traktowania jego działań jako niezbędnego ogniwa w toku akcji. Przywiązują też wagę do umotywowania w ciągu przyczyn i skutków, jednym słowem – poszanowania wedle zasad logiki i estetyki uniwersalnej idei prawdy życiowej. Tak więc sceniczne ujęcie zjawiska szaleństwa powinno respektować zarówno klasycystyczną dbałość o reguły sztuki scenicznej, jak i społeczne (możliwe do skonfrontowania) przeświadczenia o specyfice „chorób duszy”.

Nic dziwnego, że jednoznaczna krytyka spotyka postać wariatki z dramy *Podkanclerzy*, której pomieszenie na tym zależało, że kilka słów nic nie znaczących wyrzekłszy, szukała przez pół godziny w milczeniu po podłodze zgubionego pierścionka i cały amfiteatr z nią szukał, ale też znalezienie jego tak cudowny sprawiło skutek na jej zdrowiu, że potem przez trzy akta długie, mimo prześladowania ojca, utraty majątku, sławy i jego uwięzienia, rozum jej najmniejszego pomieszenia nie okazał⁶⁶.

Tym większą dezaprobatę budziła postać Desperata z polskiego przekładu sztuki A. Kotzebuego *Nienawiść ludzi i żal*. *Przydany nie wiem dlaczego tak zwany desperat* – czytamy w recenzji – *który wbrew wszelkiemu podobieństwu wśród zamieszkałego parku z maską na twarzy rozbójniczo ludzi napada, a wreszcie żadnego nie ma związku z dalszym postępowaniem sztuki. Nie chciał sobie tłumacz dać pracy dorobienia tej części dialogu, tak niepotrzebnie przydanej. Rozpacz tego napastnika wyjęta jest słowo do słowa z roli Franciszka Moor w „Rozbójnikach” Szyllera*⁶⁷.

⁶⁶ Tamże, s. 62.

⁶⁷ Tamże, s. 144-5.

We wprowadzeniu bohatera szalonego Iksowie podejrzewają najczęściej zabiegi ułatwiające konstruowanie akcji. Spośród uwzględnionych przez nich gatunków teatralnych najbardziej ulgowo traktowano operę (operetkę). W sprawie *Doktora Tureckiego* recenzent mówi: *O treści samej mało co powiemy, rzadko albowiem w operze surową zdoła wytrzymać krytykę. Są w niej, jak w innych, nieprawdopodobieństwa do prawdy, naciągania, jest nawet, co jest większą już niedoskonałością, znaczna przewlekłość, osobliwie w pierwszej scenie mniemanego wariata*⁶⁸.

Nie rezygnują z raz przyjętych kryteriów oceny, *natura bowiem zawsze jest jednaka* [podkr. moje – R. S.]. Idea powszechności natury będzie podtrzymywana nieustannie również wobec wypowiedzi, które wyraźnie już podejmują polemikę z klasycystycznym pojmowaniem twórczości. W środowisku wileńskim wyrazistość klasycystycznych dyrektyw staje się tym bardziej więc czytelna. *Ale rzeczy świata w swoim składzie fizycznym, ale namiętności ludzkie – odpowiada oponentom Jan Śniadecki – choć w różnych barwach i ubiorach, ale drogi poznawania od przyrodzenia człowiekowi skazane są zawsze te same. (...) Jak prawda, tak początki rozumu są od wieków i będą zawsze te same i nieodmienne. Wolno jest imaginacji ludzkiej tę prawdę rozmaicie stroić i ubierać, ale nie wolno jej fałszować, to jest pozbawiać ją cech istotnych i przyznawać jej inne, tamtym całe przeciwne*⁶⁹.

Nic więc dziwnego, że Śniadecki problematykę bohatera szalonego będzie rozważał w kontekście zagadnienia zdrowego rozsądku i opozycję między klasycyzmem i jego podważaniem odniesie na płaszczyznę sporu między rozumem i szaleństwem. W rezultacie przyjęcia klasycystycznych zasad natury szaleństwo jest tam traktowane jako swoisty stan namiętności i wyobraźni skutkujący obłąkaniem albo jako obraz nieprawdziwy, przedstawienie wadliwe i nieprawdopodobne.

3. Choroby duszy – między teorią afektów a wyjaśnieniem fizjologicznym

Problematyka obłąkania, szaleństwa (zaznaczymy: jako temat wypowiedzi o zasadach gry!) w większości przekazów dziewiętnastowiecznych została ledwie zarysowana. Najwięcej – jak powiedzieliśmy – wnoszą dwa oddalone od siebie źródła: omówiona wyżej *Mimika* Bogusławskiego i *Podręcznik sztuki dramatycznej* Anastazego Trapszy – reprezentujące klasycyzm i realizm.

Już w poprzednich częściach pracy zaznaczono, że w refleksji nad naturą „języka ciała” i sposobami odzwierciedlania kategorii estetyczne klasycyzmu oraz

⁶⁸ Tamże, s. 176.

⁶⁹ Jan Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, s. 126.

realizmu wyczerpują właściwie zakres najważniejszych zasad i przesłanek teorii gry aktorskiej. Kilkudziesięcioletni okres dzielący wskazane podręczniki wypełniają teksty, w których tendencje klasycystyczne stopniowo ustępują realistycznym. Teoria i związana z nią dydaktyka aktorska, w której ceniono reguły trwałe, najogólniejsze, najmniej podatne na zmiany, ewoluowała powoli. Tak wolno, że wracając do wcześniej wyrażonej opinii – w całym uwzględnionym tu okresie i w przypadku szaleństwa można zasadnie wyróżnić zaledwie dwa paradygmaty teorii: klasycystyczny i realistyczny.

Potwierdza to wyraźnie sposób ujęcia szaleństwa. Czas romantyzmu, pomimo stylistycznych innowacji w grze aktorskiej, w planie teoretycznej refleksji o podstawowych zasadach kodu i odzwierciedlania rzeczywistości istotnych zmian nie wnosi. Prawda szaleństwa nadal jest rozważana w kontekście jego genezy, działania – co w sztuce scenicznej zakładało perspektywę akcji, decydujących perypetii czy rujnujących kulminacji zdarzeń.

Dziewiętnastowieczne echa koncepcji „wygórowania” uczuć

Do klasycystycznej, afektywnej istoty szaleństwa romantyzm dołącza jedynie problematykę wyobraźni. Widać to chociażby u J. N. Kamińskiego, autora zaginionych *Przypowieści naukowych dla aktorów*, skoro jeszcze w połowie wieku chorobę duszy pojmuje jako narastanie napięcia, zdarzenie, polegające na nadmiernym pobudzeniu działającej na uczucia wyobraźni.

*Dusza może w sobie wszcząć, rozświecić wyobrażenie i rozgrzać się z wyobrażenia ogniem uczucia swego – czytamy w jego Psychologiczno-etymologicznych poszukiwaniach – lecz ten splot uczuć, nie będąc rozumem pohamowany, może pójść w niepowstrzymaną rozmołę, i na samęż duszę zwrócić się szkodliwe; stąd powstają gwałtowne namiętności, jako to: rozpacz, gniew, zawiść, fanatyzm, zazdrość, mściwość, szal itp.*⁷⁰

Ten znamieny dla poetyki klasycyzmu sposób ujmowania szaleństwa nie kończy się z klasycyzmem, ani nawet z romantyzmem. Gdy w połowie lat sześćdziesiątych Jasiński i Chęcińskisięgną w swej praktyce edukacyjnej po źródła nawiązujące do estetyki klasycyzmu, w teorii uczuć dostrzegamy tu zbanalizo-

⁷⁰ *Wyobraźność – jako zarodny przymiot duszy – wzrusza uczucie. Te uczucia są albo samowładne – gdy się dusza – jako um – nimi sama w sobie bezpośrednio uczuwa; albo takie, jakie przez pośredniość zmysłów z zewnątrz pobiera; w każdym razie dusza jest własnym ośrodkiem swęgo uczucia; tym środkiem się wzrusza i w nim tylko być może wzruszoną* (Jan Nepomucen Kamiński, *Dusza uważana jako myśl, słowo i znak*, s. 158, par. 164). Jednocześnie i Kamiński odwołuje się do wyjaśnień fizjologicznych, czynili to już przecież czołowi przedstawiciele nauki w oświeceniu. Zasygnalizował tę sprawę I. Bykowski. Potraktowanie przez niego namiętności przykrych jako niezgodnych z naturą, nasilających się po zaistnieniu reakcji organizmu przeciw ich złym skutkom każe kojarzyć afekty z chorobą.

waną wprawdzie metodykę znaną z *Mimiki* Bogusławskiego. Jasiński był przecież częstym gościem w domu Bogusławskich, pełnym pamiątek po ojcu narodowej sceny, znał zapewne też jego poglądy⁷¹. To, co proponują obydwie „teorie” w zakresie koncepcji uczuć, jest dość biernym i stosunkowo banalnym przypomnieniem oświeceniowego poglądu na uczucia i ich wyrażanie. W epoce „gwiazd”, różnorodności gry, aktorskiego zmysłu obserwacji, który nie był przecież obcy obu pedagogom, metodyka gry, choć dotyczy koncepcji uczuć, funkcjonuje jako schemat techniki daleki od żywej praktyki kształcenia. Nic dziwnego, że znajdujemy tu ogląd uproszczony, mało świadomy skrót z podręcznika Bogusławskiego, gdzie jedynym przykładem szaleństwa jest uproszczenie tego, co znajdujemy w *Mimice*: podobnie jak tam *signifié* szaleństwa zlokalizowane jest w polu semantycznym „wygórowanych” namiętności, *signifiant* zaś powtarza zabiegi zdolne wywołać silne wrażenie na widzu.

Ewidentnym przykładem takich uwarunkowań jest opis „mimiki” wściekłości: *Oburzenie, gniew, zazdrość, nienawiść posunięte do najwyższego stopnia przerażają się we wściekłość. Namiętność ta nie rozróżnia osób, rzeczy, słyszy i widzi, czego nie ma, obecnych rzeczy nie poznaje, człowiek uniesiony wściekłością pogardza wszelkimi niebezpieczeństwami, nie widzi ich, byle tylko spełnić, co zamierza. Wyraz dzikości w twarzy. Oczy mocno otwarte, zaiskrzone, usta drżące, głos potężny, mowa groźna, przyspieszona, bez namysłu i rozwagi, poruszenia gwałtowne, w całej postaci uniesienie do szalu posunięte*⁷².

Teoria na ten aspekt szaleństwa przez długi jeszcze okres kładzie największy nacisk. Obląkanie wygórowanych namiętności stanowi model gry „szalonej”, chociaż teatr od czasów oświecenia i w zakresie jakości emocji, i koncepcji bohatera ulegał przecież istotnym zmianom.

Teatralne „klucze” do „chorób duszy”

Zagadnienie szaleństwa, jak powiedzieliśmy, rzadko pojawia się w teorii gry. Późno też „dojrzeła” jego „realistyczne” ujęcie związane z kategorią postaci, w której wieloaspektowe opracowanie łączy się z psychologiczną wnikliwością. Nieliczne wzmianki w tym zakresie muszą dziwić, zważywszy, że empiryzm, naśladowanie natury „zewnątrznej”, postrzeganej zmysłami pojawia się już w najwcześniejszych wskazówkach dla aktorów opracowanych przez Czartoryskiego. O żywą grę, opartą na wnikliwej obserwacji ludzi, apelują nieustannie Iksowie, doskonałość naśladowczej iluzji jest kluczową zasadą podawaną przez kolejne podręczniki sztuki scenicznej.

⁷¹ Zob. Henryka Sekomska, Wstęp do książki Władysława Bogusławskiego, *Sily i środki naszej sceny*, Warszawa 1961, s. 12 i n.

⁷² Jasiński, s. 92.

Czy przeświadczenie Iksów o nieuchronnej arbitralności obrazu zjawiska i braku miarodajnego empirycznego kryterium dostatecznie uzasadnia tę nieobecność? Względy epistemologiczne w tym wczesnym etapie przemyśleń nad grą aktorską odgrywały niewątpliwie pewną rolę, większą niż w połowie wieku. Czas oświecenia, z uwagi na początek refleksji nad sztuką aktorską, przynosi wprawdzie dokonania bardziej przemyślane i twórcze. Jednak poczucie braku empirycznej wiedzy oraz znaczna swoboda aktorska nie sprzyjały opisom zjawiska, a tym bardziej zabiegom kodyfikacyjnym.

Przez wiele lat nie było też zapewne takiej potrzeby, szaleństwo funkcjonowało na marginesie twórczości aktorskiej, i to w sensie rangi zjawiska, jak i „poprawności” ujęcia. Dotychczasowe analizy pokazują, że dbano tylko o jego miejsce w akcji. Tu błędy konstrukcyjne i ekspresywne mogły poważnie zaszkodzić estetyce wielkich dramatów klasycystycznych, ale i bliskich im konstrukcyjnie dzieł późniejszych, m.in. dram. Toteż uwaga teoretyków nie sięga poza sytuacje kończące się furją trawionych namiętnością bohaterów czy niepostrzeżonym „obłąkaniem” przez „czarne” uczucia.

Jest w tym nie tyle nawet bezradność, ile obojętność wobec szaleństwa wpisane na stałe w poetykę pełnych postaci scenicznych: melancholików, hipochondryków, „halucynatów” i wszelkiego rodzaju obłąkanych, którzy wymagali znacznie obszerniejszych instrukcji niż owe kilka zasad respektowanych w uwagach dla aktorów. Zjawiska obłąkania, badane tylko z uwagi na ich teatralność, długo jeszcze w dydaktyce aktorskiej pozostawały poza zasięgiem wiedzy o naturze, wiedzy medycznej.

Wypaczone obrazy obłąkania

Teoria gry w okresie romantyzmu nie przyniosła wprawdzie solidniejszych danych o „objawowej” reprezentacji obłąkania, przeciwstawiała się jednak wypaczaniu prawdy o życiu. Pojawiają się głosy sprzeciwu wobec naiwnej ekspresji i popadaniu w tandetną manierę, wspieraną niskimi gustami publiczności. Stanowczo wbrew tej gorszącej skłonności, ale i w imię realizmu wypowiadał się Hilary Meciszewski. W cytowanej już niejednokrotnie pracy z 1843 r. *Uwagi o teatrze krakowskim* słowa dezaprobaty kieruje m.in. pod adresem aktorów krakowskich: *Obłąkanie umysłu i rozpacz dały sobie znać słowo, żeby się na scenie naszej nie pokazywać inaczej, tylko w pewnej, oznaczonej, a co gorsza wspólnej dla obydwu postaci. Ile razy zdarzyło mi się widzieć pannę Palczewską w roli obłąkanej lub rozpaczającej, tyle razy ubraną była w bieli i występowała nie inaczej tylko z rozpuszczonymi włosami. Pytam się każdego, obeznanego choćby najmniej z podobnymi przypadłościami umysłu ludzkiego, czy suknia biała jest w istocie uniwersalnym strojem dla wariatek lub rozpaczających? Pytam się dalej, jaki związek mogą mieć rozpuszczone włosy z chorobą lub cierpieniem*

umysłu, żeby je przyswajać za typ dwojga? Widziałem w moim życiu kilka kobiet chorujących na umysł, ale każda była ubrana inaczej i żadnej nie widziałem z rozpuszczonymi włosami, widziałem równie niejedną rozpaczającą, ale w rozpaczmyślała o czym innym, aniżeli o rozpłocie swojego warkocza. Powie mi może panna Palczewska, że to jest malownicze, teatralne? Na to odpowiem, że nie jest ani jedno, ani drugie, ale dlatego właśnie, że się często i zawsze jednakowo powtarza, musi być i jest prowincjonalne. Na scenie o tyle wolno być malowniczym i teatralnym, o ile się to z naturalnością zgadza [podkr. moje – R. S.]⁷³.

W tej stosunkowo wczesnej publikacji pojawia się nowy ważny akcent. Zostaje przywołane kryterium obserwacji, sąd dokonywany na podstawie „wyglądu zewnętrznego”, na razie dotyczący stroju, w którym powinny być uszanowane obrazy widziane w życiu, bo tu najłatwiej zakrada się „prowincjonalizm”, który operuje fałszywie efektami wyrazu i szkodzi – wedle poczucia realizmu – różnorodności, choć w równym stopniu zachodzi tu też skarłowacenie i uproszczenie pracy artystycznej wyobraźni.

Stany skrajne i chorobowe w podręczniku E. Derynga

Również E. Deryng okazuje się wierny tradycji i swoim poprzednikom w formowaniu zasad wyrazu. Odwołuje się do namiętności i ich wygórowania. Wszelako stany skrajne nie są już jedynym wzorcem kształtowania i rozumienia wszelkich odmiennych zachowań, chorób czy zaburzeń psychicznych. Dawny schemat, choć w najbardziej wygórowanych aktach sięga szczytów szaleństwa, nie będzie już ani jedynym, ani właściwym oparciem dla metody scenicznego opracowania tych stanów. Zastąpi go odrębny dział zasad aktorskiego wyrazu,

⁷³ Meciszewski, *Uwagi o teatrze krakowskim*, s. 157–158. Zarzuty wobec krakowskiej aktorki, jak i wiele innych cierpkich słów kierowanych wobec pozostałych członków ówczesnego zespołu świadczyły o skali wymagań dyrektora teatru i randze jego dokonań, ale prowokowały też niechętnie mu środowisko Krakowa do wystąpień w prasie. Rozwiązanie kontraktu z Teresą Palczewską w 1844 r. spowodowało serię ataków ze strony wielbicieli aktorki (tzw. „sprawa Palczewskiej”) i próbę dyskredytacji samego Meciszewskiego (zob. *Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meciszewskiego*, s. I–XII). Jego opinię o prowincjonalizmie w niemal dosłownym brzmieniu powtórzył Tomasz Łopaciński w rękopiśmiennym podręczniku dla aktorów wileńskich (*Kilka słów o teatrze czyli rady poświęcającym się scenicznemu zawodowi przez T. Ł.*). Wedle wydawców tekstu: Ludmiły Siekackiej i Jerzego Timoszewicza (*Pamiętnik Teatralny* 1974, s. 3–4, s. 371–373), część dotycząca gry aktorskiej była ewidentnym plagiatem z *Uwag o teatrze krakowskim...*, autor zataił ten fakt m.in. przez usunięcie nazwiska Teresy Palczewskiej. Wileński teoretyk sprawę szaleństwa porusza również, mówiąc o grze w tragedii. W zgodzie z zaleceniami z dzieła Karoliny Talmy (*Środki zgłębiania sztuki aktorskiej oraz szczegóły z życia Talmy*, tł. Wojciech Szymanowski, Warszawa 1837) uważał, że krzyki są dozwolone, gdy *rozpacz ostateczną malujemy w szaleństwie, w obłąkaniu*, ale dodaje: *lecz w tym czynić wypada rozsądny rozkład, aby w potrzebie mogły być wystarczającymi* (*Kilka słów o teatrze*, s. 393).

nawiązujący do elementów wiedzy psychologicznej i medycznej. Nowa tendencja dystansuje się więc od afektywnej genezy i wyobraźniowego formowania sposobu wyrazu. Wiedza odgrywa bowiem kluczową rolę zarówno w wyznaczaniu *signifié*, jak i *signifiant* tych kłopotliwych przypadków aktorskiego kodu.

I choć poza lapidarnym zasygnalizowaniem owej odmiennej metodyki gry darmo szukać w podręczniku konkretnych projektów zachowań czy typowych informacji, bez wahań można powiedzieć, że – właśnie z uwagi na odmienny sposób patrzenia na szaleństwo – Deryng staje po stronie realizmu. Warto wszak nadmienić, że jego stanowisko wynikało raczej z „ducha czasu” repertuarowych i kulturowych uwarunkowań teatru niż z krytycznego namysłu nad sposobami opracowania sztuki aktorskiej.

Namiętność na granicy szaleństwa

Spróbujmy bliżej naświetlić zarysy owych zmian. Autor zaczyna od popularnego w podręcznikach XIX wieku podziału uczuć na przyjemne i nieprzyjemne, te z kolei dzieli na łagodne i gwałtowne. Systematycznego opisu stanów skrajnych nie dokonuje. W miarę szczegółowo omawia jedynie rozpacz. Jej opis w istotnych punktach nie odbiega od relacji znanych nam z podręczników początku wieku. Jak w kompendiach dotyczących teatru i malarstwa stan ów *jest ostatnią kategorią w szeregu uczuć niepomysłnych (...), ująć to uczucie w pewne formuły teoretyczne – zauważa autor – jest rzeczą niemożliwą*⁷⁴. Co prawda, nie wznosi się na wyżyny wygórowanych udźwięcznień omówionych przez Bogusławskiego, to jednak kłopoty związane z ekspresją tłumaczy podobnie: jako stłumienie rozumnej woli człowieka, a mówiąc słowami *Mimiki* – „niewładanie sobą”: ekspresja owych stanów jest **niepohamowana** (*jest wulkanem, który wylewa się na zewnątrz, dopóki nie wyczerpie, w zarzewiu ducha*), **niekontrolowana** (*Tam, gdzie rozpacz oładnie, tam ustają wszelkie walki moralne. Rozpacz graniczy z obłędem – stwierdza zatem Deryng – niemożliwym jest przeto jej określenie, ani w gestykulacji, ani w głosie, ani w mimice twarzy*). Autor pozostawia miejsce dla inwencji aktora: *Tu wszystko zależy od popędu wyobrażenia artystycznego. Głos wybucha jak spieniony bieg wody po kamieniach bez żadnej modulacji*. Zarówno „mimika”, jak i prozodia winny świadczyć o braku kontroli nad namiętnościami – te najczulsze instrumenty wyrazu przestają być mową duszy, wnikliwym językiem wnętrza. Uzurpacja nierozumu w namiętnościach dotyczy działania i ekspresji, nie dotyka jednak sfery poznawczej: tym różnią się teatralnie wyzyskane symptomy krańcowego wzburzenia od symptomów faktycznego obłędu⁷⁵.

⁷⁴ Deryng, s. 35.

⁷⁵ Współcześnie obowiązuje pogląd, że wyraz uczucia jest częścią uczuciowego stanu; zaś z punktu widzenia semiotyki jest oznaką (symptomem, objawem). Jednak „gesty uczuć” objawiają zazwyczaj całość osobowości (por. rangę wyrazu przypisywaną współcześnie przez filo-

Wydzielony świat obłądu

Opisując stany skrajne, na granicy obłądu wedle tradycyjnej metody, nie posuwa się autor dalej w zawierzeniu aktorskiej wyobraźni. Ewidentne stany choroby traktuje odrębnie. Do znanej od oświecenia opozycji między scenicznym obrazem człowieka prymitywnego i wykształconego, budowanej na różnicy natury i kultury, dołącza kolejny, trzeci szereg – stany chorobliwe⁷⁶. Jego propozycja ma cechy rozstrzygnięcia systemowego, a wynika z nowego spojrzenia na kondycję ludzką, w którym istotną rolę odgrywa „naturalność” stanu chorobowego. *Biorąc pod skalpel rozważa uczucia pomyślnie* – oświadcza Deryng – *łatwo wyrozumiemy, że inaczej cieszy się z pomyślnego wypadku człowiek niewykształcony, a inaczej człowiek z pewną oglądą towarzyską; całkiem zaś odmiennie od obydwu istota dotknięta obłąkaniem albo głupotą. Tło pozostaje tylko toż same: nieodstępny połysk rozpromienionego spojrzenia i uśmiech twarzy*⁷⁷. Uczucia istotnie u wszystkich ludzi, nie pomijając psychicznie chorych, mają podobną ekspresję, prawda wzruszeń wyryta jest na twarzy (Darwin wiarygodnych danych o wyrazie uczuć szukał m.in. w szpitalu psychiatrycznym). Wskazane przez Derynga rozdzielenie uczuć i szaleństwa dla ekspresji postrzeganej

zofię spotkania), tylko „determinizm” skrajnych namiętności zawęża zasięg owych ekspresji do zjawisk jedynie emocjonalnych; symptomy szaleństwa ujawniają wówczas już tylko stan destrukcji. Deryng ma jednak świadomość, że choroba umysłu (w różnych odmianach) może być stanem wielorako na scenie uobecnionej patologii i w różny sposób uwikłanym w przedstawiany na scenie świat.

⁷⁶ Wskazana opozycja pojawiała się w związku z jednym z ważnych postulatów w grze aktorskiej, z postulatem wyrażania prawdy. Od czasów Bogusławskiego podstawą kształcenia w zakresie prawdy odzwierciedlenia jest człowiek natury. Nie chodzi tu o dziedzictwo sentymentalizmu i wizję człowieka przebywającego na łonie natury. Natura i jej poznanie miała być elementarną szkołą dramatycznego aktorstwa. Inaczej zaś rzecz miała się w tradycji salonowej, gdzie punktem odniesienia była właśnie kultura, wykształcenie, a wreszcie cechy stanu i postawy moralne. Problematyka szaleństwa pojawia się jako trzeci typ zjawisk. Zanim to jednak nastąpi, zjawisko bywa redukowane albo do problematyki namiętności (natura), albo rozważane jako składnik ideologii (kultura). W tym drugim wypadku szaleństwo było znakiem wartości. Przykładów w tym zakresie dostarcza teatr jezuicki, gdzie zachowania postaci scenicznej były konsekwentnym następstwem wartościowań moralnych i religijnych. Rzecz znamieną, że bohater szalony w tym teatrze (galeria tych postaci wcale nie jest mała) przez swoje szaleństwo ukazywał bądź stan odejścia od Boga, bądź obrazował zło pokonane mocą Bożej Opatrzności (zob. *Dramat staropolski od początków Sceny Narodowej. Bibliografia*, t. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976).

⁷⁷ Deryng, s. 29–30. Uznanie przez niego stanów chorobowych jako podstawy odrębnego typu ekspresji jest posunięciem ważnym, choć autor nie dba o psychofizjologiczną i medyczną zasadność swej propozycji. Świadczy o tym choćby brak rozwinięcia i omówienia zaproponowanego podziału chorób psychicznych, co zostawia zapewne nauczycielom sztuki aktorskiej i zawodowej dociekliwości aktorów. Zakreślił w tym względzie jedynie ogólne ramy. Troska o ekspresję, o trafność przedstawienia w najdrobniejszych szczegółach nie sięga ku pełniejszej wiedzy obejmującej skomplikowane zagadnienia ludzkiej psychiki.

z perspektywy postaci teatralnej było rozwiązaniem zupełnie zrozumiałym. Wymagała go wkraczająca na scenę różnorodność życia, uchylając zarazem ulubione w teatralnej refleksji jednostronne i anachroniczne wiązanie szaleństwa z afektem. Autor wymagał oryginalnego opracowania problematyki *stanów wyjątkowych i chorobowych. Te bowiem – oświadcza – stanowią odrębny dział w sztuce dramatycznego przedstawienia. Są nimi: Głupowatość, mania, roztargnienie, melancholia, obłąkanie, szaleństwo*. Różne postacie szalonych w zakresie gestów, ruchów, działań miały więc – przynajmniej w ogólnym zaleceniu – odrębne odmiany „języka ciała”. W trakcie kształcenia aktorów podchodził do tych zagadnień zapewne z większą wnikliwością. Jednak w podręczniku poprzedzającym na tym ogólnym jedynie zastrzeżeniu. Powyższe wyliczenie wedle dzisiejszych pojęć obejmuje m.in.: upośledzenie umysłowe (głupowatość), choroby typu afektywnego (melancholia, mania), zaburzenia myślenia (obłąkanie, szaleństwo). Nieco odmienne propozycje rozróżnień pojawiają się w ówczesnej wiedzy medycznej⁷⁸.

⁷⁸ Odróżnienie obłąkania i szaleństwa pojawia się w zestawieniu terminologicznym Romualda Płaskowskiego, *Wyrazownictwo polskie chorób umysłowych, Pamiętnik Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego 1865*, s. 141–142. O znaczeniu nazwy „obłąkanie” mówi tak: *rozbierając częste użycie tego wyrazu w stanach chorobliwych, gorączkowych, jak tyfoidalnych, i w połączeniu z marzeniami, złudzeniami i przewidzeniami (illusiones et hallucinationes), wnosić należy, że wyraz ten, utarty w słownictwie naukowym, maluje zawsze pewien stan pomieszania umysłowego, ale częściowego, przypadkowego i sztucznego, jak np. wywołanego przez napoje odurzające wyskokowe lub istoty trujące*. Natomiast słowo „szaleństwo” w jego rozumieniu *odnosi się do stanu gwałtownego obłąkania, czyli furii, podobnie jak wściekłość*. Sygnalizując wiedzę o stanach chorobowych, postulując znajomość tych zagadnień, Deryng odwoływać się musiał do treści aktualnych, źródeł dostatecznie popularnych i znanych. Taką rolę miał niewątpliwie opublikowany kilka lat wcześniej, również we Lwowie, cytowany już niejednokrotnie wykład profesora tamtejszej uczelni Mikołaja Lipińskiego – *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użytku dojrzałszej młodzieży polskiej*. Autor za Hartmanem (*Der Geist des Menschen in seine Verhältnissen zum psychischen Leben*, Wien 1832) dokonuje też uwidocznionego w wyliczeniu odróżnienia chorób rozumu (tu: głupota) i umysłu (obłąkanie) – zob. *Dramaturgia praktyczna*, s. 30. Nie bez powodu wymienia też Deryng **roztargnienie** – stan faktycznie uwzględniany w ówczesnych kompendiach lekarskich, omówiony dokładniej przez Adolfa Mikołaja Rothe w *Psychiatrii czyli nauce o chorobach umysłowych*, Warszawa 1885, w rozdziale: *Stany umysłowe bądź fizjologiczne, bądź chorobowe, mające pewne podobieństwo do obłąkania. Roztargnienie może być wynikiem głębokiego zamyślenia, zajęcia się pewną ważną kwestią, która człowieka do takiego stopnia zajmuje, że nie jest on w stanie zwracać uwagę swoją na jakikolwiek inny przedmiot i wrażenia nie oddziałują nań zupełnie, co częstokroć poczytywanym bywa za objaw nie-normalnego umysłu* (s. 57). Obłąkanie jest psychicznym zwichnięciem, dokonującym się pod wpływem nadmiaru wyobrażeń. Wariactwo jest rezultatem pomyłek (u Płaskowskiego była to popularna nazwa obłąkania). Lipiński wariację traktuje jako wyższy stopień od mówienia od rzeczy, gdzie zachodzi gmatwanina obrazów i myśli bez związku. Wyższa od wariactwa pod względem intensywności jest mania, choć zarazem cechuje ją uporządkowanie, skoncentrowane na fikcyjnie i błędnie pojmowanym przedmiocie. Wściekłość zaś to niemożność osiągnięcia pożądanego i wykalkulowanego przedmiotu, a powiązana ze złośliwością przybiera postać zwaną

Ekspozycja wiedzy o szaleństwie wynikała m.in. z założenia, że zawierała ona zasadnicze przesłanki i wskazania, jak należy ukazywać „chorobliwą” naturę. Dotyczyło prawidłowości uprzednich wobec wszelkich konwencji i niezależnych od „nacisków” struktur gatunkowych. *Wyrzuty sumienia, żal, zgon* – podkreśla Deryng – *jeżeli wiernie mają być oddane, tymże samym podlegają prawom estetycznym: źródło biorąc ze świata rzeczywistego, z popędu natury ludzkiej* [podkr. moje – R. S.]⁷⁹. Otwarcie na „naturę” stanów chorobowych, jak i w wypadku innych drastycznych zjawisk dokonuje się w teorii gry stopniowo. Poza ograniczeniami konwencji gatunkowych pozostają jeszcze ograniczenia wynikające z estetyki prądów kulturowych, a wreszcie z samej konwencji społecznej teatru.

Trudno orzec, czy opinie zawarte w lwowskim podręczniku były gruntownie przez autora przemyślane. Nie podjął on bowiem opisowego ujęcia „mimiki” stanów chorobowych, uczyni to dopiero A. Trapszo. Zwolennik naukowego przygotowania aktora zmierzy się nie tylko z ich trudną, wymagającą studiów ekspresją, ale zastanowi się też nad ich opisem medycznym, osobliwym doświadczeniem i umotywowaniem.

4. Psychiatryczne instrukcje Anastazego Trapszy

Trapszo poszerza przykładowe wyliczenie chorób umysłu, znane z podręcznika Derynga. Wprowadza tu nawet niejaki porządek, odwołując się do

szaleństwem (dane ze s. 158–159). Niewiele jednak wykład psychologa mógł zaoferować scenicznemu wykonawcy, gdyż – jak mówi – *znamiona tego stanu są po największej części wspólne innym stanom. Dla oddania najakuratniejszego pojęcia obłąkania musimy przede wszystkim zauważyć, że gdzie jest obłąkanie, tam zawsze obrazy wyobraźni biorą się za wyobrażenia rzeczywistych przedmiotów, a przeto w tym stanie bierze człowiek wyobrażone rzeczy i stosunki za rzeczywiste*, i dodaje: *charakter obłąkania leży w stałym utrzymywaniu obrazów wyobraźni za rzeczywiste przedmioty* i w uporczywym obstawaniu za ich prawdziwością. Obłąkanie pojawia się w wyniku przyczyn fizjologicznych, powodem psychicznym bywa jedynie wytężona praca umysłowa. W stosunku do czasów oświecenia pojęcie obłąkania (w zakresie objawowym opisane właśnie przez Bogusławskiego) nie uległo istotnym zmianom. Zmieniła się jednak kwalifikacja choroby psychicznej (umysłowej), którą Lipiński uznaje za *stałe pomieszanie całego życia psychicznego, spowodowane przez wpływ chorobliwego stanu organizmu* (s. 321). Kwalifikacja ta była istotna, autor podkreśla bowiem, że *trwale pomieszanie umysłu musi mieć przyczynę fizyczną*. Zgodnie z ówczesną medycyną autor ograniczył wątek dotyczący uczuciowej genezy. Reakcje w obłąkaniu mogą prowadzić do pomieszania czynności rozumu, ale dodaje też, że *nadzwyczajne afekta i namiętności pojawiają się, których w stanie zdrowia nie było* (s. 326). Do obłąkania (za Hartmanem) zalicza zarówno reakcje deprymujące – melancholia, u chorych powstrzymywanych skutkująca też wściekłością, jak i podniecające – pomieszanie w ścisłym sensie o postaci szaleństwa oraz manii.

⁷⁹ Deryng, s. 21.

podziału odróżniającego wszelkie choroby umysłu od różnych rodzajów upośledzenia. Nadto czyni to na sposób medyczny, wyraźnie odnosząc wszelkie choroby psychiczne do stanu mózgu⁸⁰. *Rozstrój mózgu towarzyszy zawsze chorobom duszy* – zastrzega zaraz na początku tej części rozważań. Jego pogląd nie może dziwić – jest konsekwentnym nawiązaniem do psychofizjologicznego nastawienia w opracowaniu całości aktorskiej ekspresji.

Odwołanie do wiedzy eksperymentalnej należało bez wątpienia do sfery najpierwotniejszych założeń kształtujących jego pogląd na sposób uprawiania teorii gry aktorskiej. Zaufanie do badań „fizjologicznych” widać we wszystkich częściach podręcznika, a przywołanie ich w rozważaniach nad chorobami umysłu było prostą konsekwencją przeświadczenia, że wiedza przyrodnicza jest niezbędna w formowaniu podstaw aktorskiej ekspresji.

Szybko zbliżający się kryzys psychologii fizjologicznej miał niebawem jasno ukazać, że propozycja Trapszy eksponowała jedną tylko stronę aktorskiego przygotowania, niezaprzeczalnie jednak stronę ważną. Psychofizjologia, niezależnie od jej ocen, dawała dobre wyniki w opisie i projektach „normalnej” ekspresji, umożliwiała rzetelny, wnikliwy wgląd w często nieuchwytny w potocznym poznaniu detale ludzkich zachowań.

Jednak w stosunku do zjawisk na tyle trudnych i kontrowersyjnych jak szaleństwo zastosowanie jej nie było już tak jednoznaczne. Objawy szaleństwa mogą znamionować chorobę umysłu, ale mogą też być znakiem „innego świata”, zależnie od koncepcji dramatu i postawy aktora. Wsparcie ze strony psychiatrii dotykało więc nieuchronnie dwóch zagadnień – wykonawczego („objawy”, charakterystyczne symptomy) oraz interpretacyjnego (uznanie określonej koncepcji rzeczywistości: naturalistycznej, fantastycznej, metafizycznej, religijnej itp.). Od koncepcji rzeczywistości zależało, czy zachowanie postaci, jej motywy i działania wiązać z jej subiektywnym, patologicznym stanem, czy z tajemniczym, „anormalnym”, ale obiektywnym porządkiem rzeczywistości przedstawionej.

⁸⁰ Współczesny Trapszy Wacław Zaremba (*Zarys dziejów i rozwoju psychiatrii*, Warszawa 1901) dobrze ukazuje dziedzictwo myślowe, z którego nasz teoretyk czerpie. Jest tam i Pinel, i Esquirol z właściwym im skierowaniem wiedzy o chorobach psychicznych na tory badań klinicznych, z intencją uczynienia z niej teorii przynależnej do zakresu nauk medycznych. Jest F. J. Gall, który całość problematyki zjawisk psychicznych, ale i chorób umysłowych odnosił do funkcji mózgu. Podobny pogląd w XIX wieku głosi W. Griesinger, uznający choroby psychiczne za epifenomen chorób somatycznych mózgu. Polskie źródła, pozostające w zasięgu ręki Trapszy, eksponowały oczywiście ów fizjologiczny sposób podejścia do zagadnienia. W dobie nasilenia tendencji psychofizjologicznych jest to zupełnie zrozumiałe. Pierwszym w tym duchu napisanym podręcznikiem (opinia Romana Dzierżanowskiego, *Słownik chronologiczny dziejów medycyny i farmacji*, Warszawa 1983) była *Patologia i terapia chorób umysłowych* A. Janikowskiego, 1864, po niej nastąpiły prace – wspomnianych już – Romualda Płaskowskiego i Adolfa Mikołaja Rothe.

Z wnikliwością „naturalisty”

Nie ulega wątpliwości, że w odniesieniu do pierwszego, „wykonawczego”, „objawowego” aspektu Trapszo pozostaje konsekwentnym naturalistą. W swoich klinicznych opisach wszelkich przypadłości ludzkich, chorobliwych defektów ciała i psychiki, przestrzega wskazówek ówczesnej wiedzy psychiatrycznej. Nie musiało to oczywiście przesądzać o takiej czy innej interpretacji. Globalne spojrzenie na wszystko oczyma psychiatry skutkowało jednak swoistym „redukcjonizmem”, z którego autor – darząc pełnym zaufaniem przyrodnicze pojmowanie człowieka – nie do końca chciał zdać sobie sprawę. Gdyby tak było, napotykalibyśmy w jego podręczniku czy to akcenty przeświadczeń interpretacyjnych, czy zastrzeżenia łagodzące ton zarysowanych tendencji.

Problematykę „widzeń” w dramatach Szekspira sprowadza do zagadnień melancholii, dokładniej zaś do przejawiających się w tej chorobie halucynacji i iluzji. *Wszystkie przedmioty świata zewnętrznego melancholicy rozróżniają prawidłowo – czytamy w Podręczniku – lecz wrażenia przez nie wywołane są zupełnie inne jak w stanie normalnym. Skutkiem właśnie tego ukazuje się w nich ten półsenny, chorobliwy stan, zwany „halucynacją”, „iluzją”. (...) Dla sceny najważniejsza jest halucynacja wzroku – czytamy dalej – w której następują się dwa wypadki: albo autor sztuki wprowadza na scenę przywidzenie, jak duch ojca Hamleta, albo zmusza aktora grającego tworzyć to przywidzenie w wyobraźni własnej, jak duch Banka – w tym razie gra mimiczna i mowa powinny być wyrażane daleko silniej i goręcej, aby widzów zmusić do podobnej wyobraźni*⁸¹.

Co dziwniejsze, efekt halucynacji skłonny jest zawrzeć nie tylko w „mimice” dotkniętego nimi bohatera, ale i scenicznych obrazach, potraktowanych przecież od początku jako refleks „obłąkanego” wnętrza. Rozróżnienie halucynacji i iluzji podpowiadają autorowi sugestie psychiatrów, choćby wspomnianego już Płaskowskiego (zob. przyp.). Halucynacja dotyczy przedmiotu nieistniejącego. Natomiast *iluzja jest to omamienie zmysłowe, błędne wyobrażenie o przedmiocie istniejącym w rzeczywistości. Człowiek zamiast przedmiotu przed nim będącego, zamiast głosu w bliskości odzywającego się, widzi i słyszy co innego*⁸².

Typologia „natury” i obrazów choroby

Wykorzystany w kształceniu aktorów podział chorób umysłu miał – na co zwróciliśmy już uwagę – cechy typowo organiczne, jest to rozstrój mózgu o dwojakiej postaci: pomieszczenia i rozrzedzenia. *Pierwszy odpowiada nieprawidłowo zwiększonej czynności mózgu; drugi zmniejszonej. Pomieszczenie ma dwie*

⁸¹ Trapszo, s. 149.

⁸² Tamże.

formy: umysłowe przygnębienie, jak – wspomniana już – *melancholia*, *hipochondria*, i stan wzburzonego umysłu, jak *mania*, *wściekłość*. Rozrzedzenie mózgu przedstawia się w następujących postaciach: *bezmyślność*, *przytępienie*, *idiotstwo*, *kretynizm*⁸³.

Najwięcej uwagi poświęca autor wspomnianej już melancholii i manii. Dla omówienia cech scenicznych skłania się nawet do dokładniejszych podziałów owych stanów. W sposób naturalistyczny traktuje też wyodrębnianą wówczas melancholię religijną, czyli demonomanię, inaczej opętanie przez ducha nieczystego⁸⁴; wyróżnia monomanię i hipochondrię, z omamami dotyczącymi wrażeń cielesnych.

Podobnie jak w analizie innych zjawisk psychicznych (zob. część druga) nie ogranicza się do charakterystycznej „mimiki”, ale pokazuje rozleglejszy obraz zjawiska, dając wyobrażenie o poprawnej konstrukcji postaci. Zamieszcza instruktaż dotyczący procesów fizjologicznych i czuciowych (podsuwa wyobraźni aktora charakterystyczne odczucia bezsenności, bolesnego odczucia organów, gorąca, zawrotów; w furii każe dostrzegać stan febryczny, dreszcze, stopień poczucia temperatury i bólu, wreszcie kolor skóry żółty lub czerwony).

W zakresie „mimiki” i fizjonomii wskazuje na brak energii, woli, oddech powolny, ciężki, ruchy leniwe, trwanie w jednym miejscu. Twarz blado-szarawa w jednostajnym skurczu, czoło zmarszczone, kąty ust ściągnięte w dół.

W przeznaczony dla teatru symptomatologii jest wyjątkowo precyzyjny. W samej melancholii rozróżnia postać bierną i czynną. Ów drugi rodzaj melancholii, niespokojny, *odznaczał się – jak mówi – ruchami szybkimi, w rodzaju bezładnego zakłopotania, lecz zawsze z tym samym odcieniem przygnębienia*⁸⁵.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Fizjologicznym pojęciem demonomanii posługiwano się znacznie wcześniej, używa go w swej klasyfikacji Linneusz (1763), traktując jako zjawisko dotyczące myślenia (nie afektów) (zob. Foucault, *Historia...*, s. 186), spotykamy je też u Crichtona (łączy choroby umysłowe z krążeniem krwi). Zjawisko to znano jako postać wszelkich złudzeń, wszelkiej tematyki demonicznej lub diabolicznej w chorobach umysłowych (zob. Zaremba, s. 130).

⁸⁵ Trapszo s. 150. Reprezentujący stan ówczesnej wiedzy wspomniany wcześniej Rothe różni istotnie melancholię, czyli zadumę bierną i zadumę czynną. Podobnie jak nasz autor przestrzega odróżnienia zadumy czynnej i manii. W zadumie czynnej *uczucie objawia się widocznie na zewnątrz, nadzwyczajną niespokojnością, ruchliwością, która się także w wyobrażeniach jego [chorego] uwydatnia. Chory taki nie może długo pozostawać na jednym miejscu, biega, chodzi bezustannie; siada, lecz tylko na chwilę; chce się wydostać, lecz sam nie wie dokąd; narzeka, skarży się, rozpacza, krzyczy, zalamuje ręce, bije się w czoło, tarza po ziemi, rozdziera ubranie na sobie; niszczy, co mu pośl rękę podpada, a przy stawianym mu oporze, wpada zwykle w stan popędliwy, afektywny i w chwilach takich może się nawet dopuszczać czynów najgwałtowniejszych, skaleczenia siebie lub innych, a nawet i zabójstwa. Stany takie częstokroć bywają uważane za szaleństwo, to jest manię, która to omyłka może być czasami zgubna dla chorego* (Rothe, *Psychiatria...*, s. 102–103).

W opinii Trapszy ów „aktywny” rodzaj różnił się jednak od manii, która w stanie wzburzenia umysłowego wyraża się egzaltacją przybierającą postać furii (ciągle rozdrażnienie z silnymi, burzliwymi ruchami) lub obłąkania (stan pozornego spokoju z chwilowymi anormalnymi zachowaniami). Obłąkanie traktowane było jako postać manii, choć zapewne dostrzegwał w nim autor stan jakościowo odmienny, zbliżony do wyróżnianej od dawna paranoi⁸⁶.

W każdym razie, dążąc do opisanie typowej postaci chorego, najczęstszego obrazu szaleńca, umieszcza go w schemacie melancholii i manii. Zespole nie obu stanów jest już znane od starożytności, trwałe w myśli psychiatrycznej. W teatrze daje obraz poprawny, wyrazisty, bez nadmiernego ryzyka błędu. O ogólności świadczy użycie nazwy „wariat”. W słownictwie drugiej połowy wieku jest to określenie popularne. Takim je widzi Płaskowski. W *Wyrazownictwie...* czytamy: „wariacja” – termin popularny, bliski słowu „obłąkanie”. U Trapszy, zgodnie z wcześniejszą uwagą, dotyczy jednak chorób afektywnych.

Stan wariata – czytamy w opisie – w ogóle nie przedstawia obrazu jednostajnego, wariat często bez przyczyny przechodzi z wesołości do smutku, z uporu do posłuszeństwa, od złości do obojętności, od zuchwalstwa do spokoju. Wszystkie czynności wariatów mają charakter więcej instynktowny aniżeli samowiedzy. W początku choroby objawiają się cechy melancholii, tylko w jaskrawszej formie: schudnięcie, bezsenność, halucynacja zmysłów, skóra żółta, twarz zupełnie blada lub czerwona, stan febryczny, dreszcze, stopień poczucia temperatury i bólu. Przy kompletnym rozwoju wariactwa sama wiedza chorego zupełnie zanika. Objawy sceniczne są zupełnie zgodne z objawami gniewu, przeplatanego dzikością z chwilami obezwładnienia⁸⁷.

Choroby myślenia

W grupie chorób przypisywanych rozrzedzeniu mózgu wyróżnia dwa rodzaje: bezmyślność i przytępienie (idiotyzm i kretynizm). Anatomiczne i fizjologiczne zagadnienia przytępienia Trapszo omawia dość szczegółowo, wskazuje drastyczne aspekty wyrazu, choć zarazem zastrzega, że oprócz łagodnej postaci przytępienia, o znamiennej dla tego stanu „mimice”, pozostałe odmiany – idiotyzm i kretynizm, z powodu że powierzchowność ich jest sprzeczna z wymaganiami estetycznymi, nie mają zastosowania na scenie.

⁸⁶ Podział chorób, choć tak szczegółowy, obejmuje niemal wyłącznie stany o podłożu afektywnym (melancholia i mania). Ten trop teoretyczny najwyraźniej przeważa w podręczniku Trapszy. Trzeba jednak dodać, że w XIX wieku wyraźnie odróżniano już wskazaną parę stanów afektywnych od paranoi. Natomiast pojęcie schizofrenii dopiero w początku XX wieku wzbogaci typologię chorób psychicznych (E. Bleuler, 1911).

⁸⁷ Trapszo, s. 151.

Estetyka sceniczna nie dopuszczała odrażającej fizjologii śmierci oraz wszelkich chorób, łącznie z „naturalistycznymi” obrazami patologii psychicznej. Widzom mogły być przedstawiane jedynie choroby, które nie wymagały ukazywania owych trudnych do zaakceptowania widoków. Do popularnej postaci takich schorzeń należała głupota i wszelkie jej odmiany, np. ograniczenie – łagodniejsza postać wskazanego już przytępienia, nieokrzesanie, afronteria czy nudziarstwo.

Kryterium wyróżnienia owych stanów, w przeciwieństwie do wcześniej omówionych, jest z reguły społeczne, nawet ocena ewidentnej nielogiczności czynów znajdowała ostateczne uzasadnienie w motywach zewnętrznych. *Oznaczyć ściśle granicę oddzielającą rozumnego od głupiego bardzo trudno, dlatego że pojęcia o jednym lub drugim stanie umysłu tworzą się zwykle pod wpływem względów pewnej epoki i towarzyskiej pozycji*⁸⁸. Dla przykładu stan nieokrzesania jest przejawem *nierozwinięcia władz umysłowych, rezultat otoczenia i wychowania, np. włościanie z okolic odległych i wszelkie okazy prowincjonalizmu*. Afronteria – cecha uczonych głupców, bezczelna, obłudna, bogata w pomysły. *Na scenie głupota z natury rzeczy musi być komiczna. Głupców zdradzają oczy i mowa nielogiczna – zauważa autor, lubią bowiem rozprawiać i gadatliwością swoją odróżniają się od ludzi rozumnych*.

Sporo uwagi poświęca Trapszo zagadnieniu bezmyślności, zaburzeniu o niejasnej kwalifikacji medycznej (paranoja), składa się na nie obsesyjny temat, halucynacje, zaburzenie pamięci i ostatecznie bezwład. Obok melancholii z furją i głupoty jest to trzeci stan o wyraźnych cechach scenicznych z pełną charakterystyką postaci⁸⁹. W propozycji Trapszy widać próbę znalezienia kompromisu między imperatywem „naturalizmu” w wykonawczej analizie zachowań oraz estetyką i bardziej jeszcze sugestywnością skierowanej do teatralnego widza ekspresji.

Kończąc rozdział, wypada wspomnieć też o problematyce hysterii. Trapszo ujmuje to zjawisko na marginesie innych spraw i dość wąsko, tylko jako następstwo gwałtownych doznań (niepowodzenia, obraza, stres). Najbardziej typowe objawy – konwulsyjny śmiech, płacz, krzyk, osłabienie i wycieńczenie – mają, wedle posiadanej przez autora wiedzy, podłoże somatyczne – są skutkiem nieprawidłowego bicia serca i niespodziewanego napływu krwi do mózgu. Zgodnie z tym tłumaczeniem umieszcza histerię w grupie chorób fizycznych.

⁸⁸ Trapszo, s. 153.

⁸⁹ *Odnosnie do sceny ten stan przedstawia dziwne zestawienie twarzy starca z dziecinnymi zwyczajami i całym postępowaniem – zauważa autor; tacy chorzy zbierają największą holotę, urządzają zabawy, skaczą, tańczą, mamroczą, przyśpiewują. Wzrok przygasły, nieczęsto ożywający się, ogólne niezadowolenie, powierzchowność brudna i często wstrętna* (zob. Trapszo, s. 152).

Ważnym zagadnieniem psychopatologii zjawisko to staje się w istocie dopiero w dobie psychoanalizy i prób objaśnienia podejmowanych przez Freuda. Rozgłos psychoanalizy, jej gruntowny wpływ na rozumienie kultury, sprawia, że i histeria w tym nowym kontekście, a przede wszystkim nowym ujęciu pojawi się w ówczesnej literaturze i teatrze początku wieku XX⁹⁰.

⁹⁰ Zainteresowanie histerią (już po okresie realizmu) zapoczątkowane zostało kluczową i najwcześniejszą pracą Freuda: *Studien über Hysterie* (1895). Mówi o tym w interesującym studium Manfred Schneider (*Histeria jako globalne dzieło sztuki, Pismo Literacko-Artystyczne* 1986, nr 3, s. 99–114). Autor omawia związki histerii z symboliką literacką. Ukazuje też bezpośredni wpływ wiedeńskiego psychiatry na ówczesną twórczość, powstaje – jak mówi – „histeryczna” dramaturgia. H. Hofmannsthal, pisząc *Elektrę*, zaglądał do pracy o histerii. Elektra tańczy wedle opisów z dzieł Charcota, Freuda, Breuera. Owe opisy stają się wówczas estetycznym wzorcem „mimiki” aktorskiego tańca.

Uwagi końcowe

Przychodzi czas na podsumowanie poczynionych w książce rozważań. Konstrukcja wywodu zwalnia od szczegółowych wniosków dotyczących problematyki pracy. Ogólna, porządkująca refleksja pojawiała się niejednokrotnie w kolejnych rozdziałach. Są tam sygnalizowane sposoby ujęcia kluczowych problemów, zasadnicze opozycje, sprawy ewolucji koncepcji. Cel pracy nie ograniczał się tylko do pogłębionego opracowania dawnych wypowiedzi teoretycznych. W ogarnięciu ważnych wymiarów dawnych teorii decydujący okazał się odmienny sposób podejścia. Stąd na pierwszy plan wysuwa się tu problematyka metodologiczna. Praca obecna stanowi propozycję problematyzacji umożliwiającej odślonięcie pomijanych dotąd wymiarów teoretycznych, ale i realizacji oczekiwań, które należą do priorytetów współczesnej refleksji o teatrze. Z tego bowiem punktu widzenia zadanie tu podjęte wydaje się celowe i owocne – w znacznej mierze uzasadnia przyjęte ukierunkowanie badawcze.

Opinia powyższa wymaga uważniejszego potraktowania. Można bowiem postawić pracy niejeden zarzut, czy to o trafność wyboru przedmiotu, odniesienie do dominującej problematyki badawczej, czy o niedostatek czytelnich odniesień do istniejącej wiedzy historycznoteatralnej, wreszcie – najważniejszy – o trafność w doborze i zakresie stosowanych narzędzi. Ujęcie przedmiotu w perspektywie semiotycznej i antropologicznej stanowi tu pewne novum, a zarazem alternatywę wobec prac zorientowanych historycznie.

Odmiennosc koncepcji widoczna jest już w wyborze przedmiotu. Nie ma potrzeby szczegółowo wracać do wcześniejszego uzasadnienia tej decyzji, kilka spraw należy jednak przypomnieć i dopełnić. Wybór tematu nie wynikał, jak wiadomo, z badawczych preferencji. Przeciwnie – przedmiotem pracy uczyniliśmy teksty, które w badaniach nad grą aktorską w dawnym teatrze nie doczekały się odrębnego opracowania, a w roli źródła do dziejów historii gry aktorskiej w Polsce miały opinię mało wiarygodnych.

W wątpliwościach tych było – jak mówiliśmy – wiele racji: elementarny charakter podręcznikowych treści, anachronizmy, brak rzetelnego skonfrontowania ze stylem i regułami gry aktorów w tamtym czasie, ale i wybiórcze, i okazjonalne potraktowanie problematyki aktorskiej w ówczesnych artykułach. Wszystko to czyniło z omawianych źródeł kontekst mało przydatny w opracowaniu zasad dawnej gry aktorskiej, niewiele też przemawiało za tym, aby potraktować je łącznie jako odrębny przedmiot refleksji.

Zwyczajne w tym przypadku ujęcie historyczne, oparte na związkach z „żywym” teatrem, dawało w istocie problematyzację jednostronną. Poza – ważną oczywiście – rekonstrukcją i opracowaniem świadomości teoretycznej wносиło niewiele. Toteż temat tej książki przy tak zakreślonej perspektywie poznawczej zapewne nie byłby w ogóle podjęty, nie byłoby też racji wydzielania tekstów teoretycznych jako samodzielnego przedmiotu opracowania.

Stało się inaczej. Przede wszystkim dlatego, że zawarta w nich wiedza o teatrze i człowieku jest znacznie rozleglejsza, niż można było sądzić. Praca wnika w intencje dawnych autorów, szukających ogólniejszych przesłanek dla gry aktorskiej i odpowiednio trwałej wiedzy o zasadach gry. Kształt przeprowadzonych tu rozważań nie jest wyłącznie następstwem dostrzeżenia owych ważnych aspektów w samym przedmiocie refleksji. Gdyby nie nowe ujęcie omawianych źródeł, większości z poczynionych tu spostrzeżeń zapewne by nie było.

Wartość opracowania liczy się miarą osiągniętych wyników: poszerzeniem wiedzy, ale i perspektywy poznawczej, dostrzeganiem spraw dotąd pomijanych, treści wcześniej niewyzyskanych. Wszystko to w znacznym stopniu zależy od sposobu ujęcia, od metody, z jaką do owych tekstów podchodzimy. W opracowaniach dotyczących dawnego teatru dominuje metoda historyczno-porównawcza, zestawianie faktów i myślowych wątków, w kwestii „mimiki” zaś zawężenie uwagi do techniki, środków ekspresji, chwytów czy reguł rządzących sposobami wyrazu.

Praca przekracza – jak wiadomo – ów sposób podejścia i związane z tym ograniczenia. Fakt, że teksty te omawiamy, wynika głównie z szans i możliwości, jakie podsuwa współczesne pojmowanie teatru jako zjawiska kulturowego, wielowymiarowego i *par excellence* antropologicznego. Oczywiście owo ukierunkowanie pojawia się tu w postaci pewnej ogólnej proklamacji.

Sytuacja obecnej pracy jest bowiem osobliwa. Z jednej strony jest ona jak najbardziej „antropologiczna” – odtwarza w pewnym sensie „gotową” refleksję porządkującą drogą opisu i objaśnienia, z drugiej zaś, z uwagi na wąsko zakreślony przedmiot, zakłada tylko częściowe odniesienie do rozległej oferty współczesnej wiedzy o człowieku. Wiadomo, że teoria sztuki aktorskiej jest w znacznej mierze antropologią ówczesnego teatru. Większość formułowanych tam opinii wywodzi się z aktualnej wtedy wiedzy o człowieku w dwóch co najmniej zakresach: przedmiotowym, gdzie mowa o treściach odzwierciedlenia, o semantyce kinetycznego kodu, typach i charakterach ludzkich, oraz podmiotowym, gdzie mowa o samym aktorze, jego predyspozycjach, warunkach, procesie twórczym i przeżyciach. Zarazem rekonstrukcja teorii odsłania filozoficzne i naukowe fundamenty, te same, które określały obraz pozostałych wymiarów problematyki teatralnej minionych epok.

By jednak wytyczony „antropologiczny” kierunek w jakiś sposób podjąć, potrzebna była – ułatwiająca to zadanie – pogłębiona analiza omawianych tekstów. Stosownego instrumentarium w tym względzie dostarczyła semiotyka.

Wiadomo, że z pojęć semiotycznych korzystaliśmy w sposób ograniczony, na ile pozwalał na to stan źródeł. To właśnie podejście umożliwiło w omawianych tekstach dostrzeżenie zapisu języka, co przyczyniło się do pełniejszego ujęcia zagadnień „mimiki”, wcześniej traktowanej często w kategoriach technik, zabiegów, form wyrazu. Zamiast tego śledziliśmy w owych wypowiedziach zapisy znaków i ich systemów. Jak wiadomo, właśnie w ujęcia systemowe wpisuje się pewne widzenie świata, rozumienie człowieka i ludzkiej komunikacji. Podejście semiotyczne (głównie w części drugiej) stało się więc warunkiem dalszej refleksji antropologicznej.

To antropologiczne ukierunkowanie jest widoczne i w innych częściach książki. Nawet potoczne ujmowanie problemu aktora i jego gry, dotyczące przeżyć i sposobów ekspresji, wynikało przecież z ówczesnej wiedzy psychologicznej, społecznej czy fizjologicznej. Naturalnie w rekonstruowanych i odszukanych kontekstach pojawiają się nie tylko odosobnione opinie czy poglądy. Naukowa bądź filozoficzna wiedza niosła bowiem ze sobą całościowy obraz człowieka. U podłoża teorii bywa on zazwyczaj w jakimś stopniu widoczny.

Oczywiście przedmiot, zakres tematyczny i przyjęte w pracy zobowiązania sprawiły, że wskazane wątki antropologiczne stały się bardziej treścią zabiegów rekonstrukcyjnych niż czynnikiem interpretacji. Książka obecna, jak już było powiedziane, w niewielkim stopniu korzystała z metodologicznego dorobku współczesnej refleksji o teatrze i o człowieku. Antropologiczne „ożywienie” dotyczy bowiem głównie teatralnego dzieła – tu dostarcza nowych narzędzi i stwarza warunki oryginalnego odkrywczego odczytania. Natomiast w refleksji nad postaciami dawnej teorii okazało się znaczące w jednej głównie sprawie: w odmiennym niż w myśleniu historycznoteatralnym sposobie problematyzacji przedmiotu i opracowaniu niektórych zagadnień szczegółowych (zob. konteksty po 1900 roku). Toteż gdzie to było potrzebne i możliwe, rozprawa wykraczała poza badawcze minimum, polegające na sprawozdawczym opracowaniu tematyki gry aktorskiej w podręcznikach i artykułach. W aurze myśli współczesnej docieramy do zagadnień: przemiany, wcielenia, naśladowania, do problemów słowa i gestu, ludzkiej natury czy osobliwości szaleństwa. Wszystkie one mają istotną wagę, dotyczą nadto warunków przeżycia, zapisu gry oraz trudności w uprawianiu teorii (czyli warunków jej opracowania). Na wszystkie te sprawy spoglądamy z perspektywy współczesnej wiedzy, pamiętając i o tym, że już wówczas rodziło się podejście, któremu dziś skutecznie patronuje antropologia kulturowa, socjologia czy psychologia, a przesłanek ontologicznych i aksjologicznych dostarcza refleksja filozoficzna (o orientacji egzystencjalnej, personalistycznej czy tomistycznej).

Pełniejsze otwarcie na te bogate i rozległe konteksty w badaniu innych wymiarów dawnego teatru jest teoretycznie uzasadnione i potrzebne. Stoi za tym pojęcie antropologii teatru daleko bardziej zasadnicze i myślowo pojemne niż to, przejawiające się najczęściej we współczesnych rozważaniach, zaini-

cyjowanych pracami E. Barby i R. Schechnera. Przez sposób problematyzacji i szukanie możliwie najszerszego prawomocnego wsparcia w wiedzy o człowieku (naukowej i filozoficznej) podejmujemy trop nakreślony w książkach Ireny Sławińskiej¹.

Rozprawa, poprzez opracowanie kluczowych problemów, miała więc do spełnienia dwa cele: historycznoteatralny i metodologiczny. Przyjęty sposób ujęcia umożliwił pełniejsze odtworzenie świadomości teoretycznej źródeł oraz wykazał ich uzależnienie od wiedzy o człowieku. Dokonane w pracy rekonstrukcje pokazują proces rodzenia się teoretycznej refleksji nad grą i zjawisko jej stopniowych przemian. Zarazem jednak dawną myśl sytuują w perspektywie współczesnej refleksji o teatrze i właściwych jej poznawczych oczekiwaniach.

Akademia Bydgoska
im. Kazimierza Wielkiego
Biblioteka Główna

¹ Irena Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Kraków 1979, i *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990 (tu: zob. s. 262 oraz *Podsumowanie*).

Bibliografia*

A. ŹRÓDŁA

1. Teksty analizowane

- Bernacki Ludwik, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta z 68 podobiznami*, t. 1: *Źródła i materiały*, t. 2: *Notatki i studia*, Lwów 1925.
- Bogusławski Wojciech, *Dramaturgia, czyli nauka sztuki scenicznej dla Szkoły Teatralnej zapisana przez...*, cz. 2: *Mimika*, wyd. 1, oprac. Jacek Lipiński i Tadeusz Siwert, Warszawa 1965.
- Chęciński Jan, *Teoria sztuki dramatycznej*, 1865, rkps (oprac. na podstawie mkf. w IS PAN w Warszawie).
- Chreptowicz Joachim Litawor, *Poezja*, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 172–176.
- Czartoryski Adam Kazimierz, *Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu polskiego przysługi, danym na rok przestępny 1780*, Warszawa 1779, przedruk fragm.: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta z 68 podobiznami*, t. 1: *Źródła i materiały*, Lwów 1925, s. 169–194, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 123–136.
- Czartoryski Adam Kazimierz, *Przedmowa do komedii pt. „Kawa”*, Warszawa 1779; przedruk L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, t. 1: *Źródła i materiały*, s. 159–166c, oraz *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 114–120.
- Czartoryski Adam Kazimierz, *Przedmowa do komedii pt. „Panna na wydaniu”*, Warszawa 1771, wyd. 2: Warszawa 1774; przedruk: L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka...*, t. 1: *Źródła i materiały*, Lwów 1925, s. 21–47, oraz *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, Warszawa 1993, s. 91–114.
- Deryng Emil, *Dramaturgia praktyczna*, Lwów 1874.
- Dmochowski Franciszek Ksawery, *Sztuka rymotwórcza poema we czterech pieśniach*, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 357–430.
- Dmuszewski Ludwik Adam, *Żółkowski Fortunat Alojzy, Dykcjonarzyk Teatralny*, Poznań 1808.
- Golański Filip Neriusz, *O wymowie i poezji*, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 221–355.
- Jasiński Jan Tomasz Seweryn, *Teoria sztuki dramatycznej* spisana ok. roku 1865 pozostająca w rękopisie (oprac. na podstawie mkf. w IS PAN w Warszawie).

* W wykazie wyodrębnione zostały źródła, czyli poddane analizie polskie teoretyczne wypowiedzi o sztuce aktorskiej, kluczowe teksty kształtujące stan ówczesnej myśli teoretycznej, opracowania i osobno kontekst antropologiczny. Bibliografia nie daje systematycznego oglądu stanu badań nad świadomością teoretyczną ówczesnego teatru – wobec rozległości przedmiotu jest to niewykonalne, a w stosunku do rozważanych problemów niecelowe. Również nie wykracza poza wyznaczony w pracy trop odniesień do wiedzy o człowieku, poza krąg bezpośrednich nawiązań, uformowany w toku interpretacji materiału. Jednak mimo tych uproszczeń uwzględnione tu pozycje, czy to w zakresie świadectw o sztuce aktorskiej, czy w zakresie myśli antropologicznej, należą do najważniejszych i w znacznej mierze reprezentują dorobek tamtego czasu.

- Kamiński Jan Nepomucen, *Myśli o umnictwie dramatycznym, Haliczanie*, t. 2, Lwów 1830, s. 233–254.
- Kamiński Jan Nepomucen, *Przypowieści naukowe dla aktorów* (rękopis hipotetycznie oparty na dziele Jana Jakuba Engla, *Ideen zu einer Mimik*, dziś zaginiony).
- Kremer Józef, *Kilka słów o Schillerze, „Dziewicy Orleańskiej” i wystawieniu jej na teatrze krakowskim*, [w:] tegóż, *Dzieła*, oprac. H. Struve, t. XII: *Pisma pomniejsze*, Warszawa 1879, s. 437–445.
- Libelt Karol, *Estetyka czyli Umnictwo piękne*, Petersburg 1854, Poznań 1875.
- Lopaciński Tomasz, *Kilka słów o teatrze czyli rady poświęcającym się scenicznemu zawodowi przez T. Ł.*, z rękopisu wydali: Ludmiła Siekacka i Jerzy Timoszewicz, *Pamiętnik Teatralny* 1974, z. 3–4, s. 271–394.
- Meciszewski Hilary, *Uwagi o teatrze krakowskim*, Kraków 1843.
- Mikulski Józef, *Sztuka aktorska*, Warszawa 1898.
- Murray Emanuel, *O aktorach i grze teatralnej. Des acteurs et du jeu théâtral*, oprac. i tłum. Marek Dębowski, Kraków 1991 (tekst z ok. 1810 roku, opublikowany po raz pierwszy z rękopisu przechowywanego w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie).
- O grze francuskich aktorów w Warszawie*, *Journal Littéraire de Varsovie*: 1. List Ibrahima: 1777, t. III, s. 262–271 (IV Cahier de Décembre), 2. List Objaśniacza świec: 1778, t. 1, s. 65–72 (I Cahier de Janvier), 3. Uwiadomienie redakcji: 1778, t. 1, s. 112; przedruk 1. i 2. pozycji: Bernacki..., s. 142–153; w przekładzie zamieszcza Janina Pawłowiczowa w książce: *Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, dział: *Teoria i krytyka*, Warszawa 1967, s. 194–203.
- Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, Warszawa 1993.
- Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński, Warszawa 1995.
- Rapacki Wincenty, *Przewodnik dla teatrów amatorskich*, Warszawa 1890.
- Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*, oprac. i wstęp Jacek Lipiński, Wrocław 1956.
- Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, dział: *Teoria i krytyka*, oprac. Janina Pawłowiczowa, Warszawa 1967, s. 69–330.
- Tenner Juliusz, *O twórczości aktorskiej. Trzy rozprawy*, Lwów 1912.
- Trapszo Anastazy, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów ułożył...*, Kraków 1899.

2. Inne świadectwa dawnej teorii gry

- Austin Gilbert, *Chironomia or a treatise on rhetorical delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the Countenance and Gesture. Together with an investigation of the elements of gesture and a new method for the notation thereof; illustrated by many figures. By the Reverend...* Londyn 1806. Niemieckie opracowanie i przekład pt. *Die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation nach altern und neuern Grundsätzen über die Stimme, den Gesichtsausdruck und die Gesticulation aufgestellt und durch 152 Figuren erläutert für öffentliche Redner, Schauspieler und Künstler*, Leipzig 1818.
- Coquelin Benoît Constant, *Sztuka aktorska*, przeł. Józef Mikulski, Warszawa 1913.
- Diderot Denis, *Paradoks o aktorze i inne utwory*, przekład i wstęp Jan Kott, Warszawa 1958.
- Engel Jan Jakub, *Ideen zu einer Mimik von...*, Berlin 1786, 1804.
- Kotarbiński Józef, *O sztuce aktorskiej* – odczyty publ. w *Dzienniku Poznańskim* 1895, w późniejszej wersji w książce *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 15–75.

- Le Brun Charles, *Conférence de Monsieur... sur l'expression générale et particulière enrichie de figures*, Amsterdam 1718.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Dramaturgia hamburska. Wybór*, przekład i oprac. Olga Dobijanka-Witczakowa, Kraków 1994.
- Talma Karolina, *Środki zgłębiania sztuki aktorskiej oraz szczegóły z życia Talmy*, tłum. Wojciech Szymanowski, Warszawa 1837.

B. OPRACOWANIA O TEATRZE

- Adamski Jerzy, *Obrona teatru dramatycznego*, Wrocław 1986.
- Burns Elizabeth, *Role, typy symboliczne i postaci*, [w:] T. Pyzik, E. Udalska, *W kręgu socjologii teatru na świecie*, Katowice 1987.
- Chiaromonte Nicola, *Granice duszy*, Warszawa 1996.
- Csató Edward, *O „grze z dystansem”*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. II: *O tworzywieniu i twórcach dzieła teatralnego*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław 1976, s. 257–276.
- Dębowski Marek, *Trzy szkice o aktorstwie tragicznym w dobie oświecenia i klasycyzmu*, Kraków 1996.
- Drogoszewski Aureli, *Typ i charakter*, pierwotnie: *Księga referatów. Zjazd Naukowy im. Ignacego Krasickiego we Lwowie w dniach 8–10 czerwca 1935 roku*, red. Ludwik Bernacki oraz *Pamiętnik Literacki* 1936, z. 1, s. 63–68.
- Dzieje teatru polskiego*, red. Tadeusz Sivert, t. I–IV, Warszawa 1977–1988 (część edycji obejmująca okres od XVIII wieku do roku 1918).
- Fischer-Lichte Erika, *Semiotik des Theaters*, t. 2, Tübingen 1985.
- Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973.
- Hausbrandt Andrzej, *Teatr...? Rozmyślenia w antraktach*, Warszawa 1970.
- Korzeniewski Bohdan, *Poglądy na grę aktorską w czasach Stanisława Augusta*, publikowane początkowo w *Sprawozdaniach z posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 1939. Przedruk, [w:] tegoż, *„Drama” i inne szkice*, Wrocław 1993, s. 112–119.
- Kowalczyk Alina, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.
- Kowzan Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Nathan 1992.
- Kowzan Tadeusz, *Znak w teatrze*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. I: *Dramat – teatr*, Wrocław 1976, s. 297–326.
- Lasocka Barbara, *Aktorzy w teatrze Jana Nepomucena Kamińskiego*, *Pamiętnik Teatralny* 1967, z. 1.
- Lasocka Barbara, *Jan Nepomucen Kamiński*, Warszawa 1972.
- Lipiński Jacek, *Edukacja podstawowa – wstęp do wydania: Wojciech Bogusławski, Mimika*, Warszawa 1965.
- Lipiński Jacek, *Józefa Ledóchowska*, Warszawa 1963.
- Lipiński Jacek, *O grze aktorów polskich w XVIII wieku*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęconej 200-leciu Teatru Narodowego*, Warszawa 1967, s. 237–246.
- Lipiński Jacek, *Planeta Luna. Wstęp do historii sztuki aktorskiej w Polsce*, *Pamiętnik Teatralny* 1971, z. 2, s. 161–202.
- Lipiński Jacek, *Sztuka aktorska w Polsce 1500–1633*, Warszawa 1974.
- Markiewicz Henryk, *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Autor. Podmiot literacki. Bohater* pod red. A. Martuszeckiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1983, s. 93–108.
- Mirski Józef, *Dusza teatru*, Warszawa 1939.

- Mochnacki Maurycy, *Szekspir*, *Kurier Polski* 1830 z dn. 6 VII.
- Morawski Stefan, *Aktor – talent reprodukujący*, *Pamiętnik Teatralny* 1952, z. 2/3, s. 189–199, inna wersja, [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku...* pod tytułem: *Libelt a teatr ówczesny*, s. 240–255.
- Morawski Stefan: *Meciszewski i Kremer. Z teorii teatru w latach czterdziestych XIX wieku*, [w:] tegoż, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku...*
- Morawski Stefan, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. Sławomir Świontek, Wrocław 1998.
- Pawłowiczowa Janina, *Teatr – zagadnienia sztuki scenicznej*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Warszawa 1977, s. 719.
- Peyre Henri, *Co to jest klasycyzm?* Przełożył i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Warszawa 1985.
- Pietraszko Stanisław, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996.
- Raszewski Zbigniew, *Bogusławski*, Warszawa 1971, 1982.
- Raszewski Zbigniew, *Woś*, *Pamiętnik Teatralny* 1966, z. 1–4, s. 234–247.
- Raszewski Zbigniew, *Zasada NiG*, [w:] tegoż, *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*, Wrocław 1990.
- Ratajczak Dobrochna, *Z problemów interpretacji aktorskiej w teatrze polskim XIX wieku*, *Studia Polonistyczne* 1975, t. II, s. 125–145.
- Rudź Włodzimierz, *Dobytek Wojciecha Bogusławskiego w świetle inwentarza z 1829 r.*, *Pamiętnik Teatralny* 1960, z. 1, s. 167–188.
- Siwert Tadeusz, *Nad tekstem „Mimiki” Wojciecha Bogusławskiego*, [w:] *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia...*, s. 227–236.
- Skwarczyńska Stefania, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu. Tzw. typ i tzw. charakter*, *Prace Polonistyczne*, ser. VIII, Łódź 1950; przedruk, [w:] tejże, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 151–182.
- Sławińska Irena, *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*, Warszawa 1990.
- Teatr krakowski pod dyrekcją Hilarego Meciszewskiego 1843–1845*, oprac. J. Got, Wrocław 1967.
- Teatr Narodowy 1765–1794*, red. Jan Kott, Warszawa 1967.
- Teatr Narodowy w dobie Oświecenia*, Wrocław 1967.
- Wilski Zbigniew, *Polskie szkolnictwo teatralne 1811–1944*, Wrocław 1978.

C. KONTEKST ANTROPOLOGICZNY

1. Teksty powstałe przed rokiem 1900

- Albertrandy Antoni, *Wiersz o malarstwie. Pieśni V*, Warszawa 1790.
- Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, przełożyła, opracowała i wstępem poprzedziła D. Gromska, Warszawa 1956.
- Bell Charles, *Anatomy and Physiology of Expressions*, 1806, III wydanie – 1844.
- Brodziński Kazimierz, *Pisma*, wydanie zupełne, poprawne i dopełnione z nie ogłoszonych rękopisów, staraniem J. I. Kraszewskiego, t. VII: *Proza. Synonimy polskie. Rozprawy. Urywki*, Poznań 1874.
- Bykowski Ignacy, *Kwestia podana do rozwiązania, czyli dusza bardziej bywa wzruszona przez rozkosz, czyli też przez smutek*, Mińsk 1790.

- Condillac Étienne Bonnot de, *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme* w: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu* pod red. M. R. Mayenowej, oprac. Zofia Florczak, Lucylla Pszczołowska [i in.], t. 2, Warszawa 1958, s. 629–639.
- Condillac Étienne Bonnot de, *Logika czyli pierwsze zasady sztuki myślenia*, przeł. Jan Znosko, wstęp i przyp. Tadeusz Kotarbiński, Warszawa 1952.
- Condillac Étienne Bonnot de, *Traktat o wrażeniach*, Warszawa 1958.
- Darwin Karol, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, przedm. Włodzimierz Szewczuk, Warszawa 1988.
- Descartes René, *Namiętności duszy*, przeł. Ludwik Chmaj, przedmowa Bogdan Suchodolski, Warszawa 1986.
- Dygasiński Adolf, *Obraz psychicznych zjawisk w organizmie ludzkim. Wykłady przeznaczone dla informacji wychowawców zestawil... podług licznych podręczników*, Warszawa 1885.
- Jabłonowska z Sapiehow Anna, *Fizjologia albo krótko zebrane lekcje elementarne o naturze i własnościach duszy*, Siemiatycze 1786 (przeróbka dzieła Joachima Heinricha Campe)
- Janikowski A., *Patologia i terapia chorób umysłowych*, 1864.
- Kamiński Jan Nepomucen, *Czy nasz język jest filozoficzny? Haliczanie* 1830, t. 1, s. 71–108.
- Kamiński Jan Nepomucen, *Dusza uważana jako myśl, słowo i znak. Psychologiczno-etymologiczne poszukiwania*, Lwów 1851.
- Kalendarzyk kieszonkowy na rok 1802*, Kraków.
- Kalendarzyk kieszonkowy na rok 1803*, Kraków.
- Kochanowski Wacław Michał, *Prospekt dzieła Teoria działań ludzkich czyli nauki życia fizyczno-moralnego przez W. M. W. M.****, Wrocław 1816.
- Kozłowski Władysław, *Pisma filozoficzne i psychologiczne*, Lwów 1912.
- Lichtenberg Georg, *Über Physiognomik wider die Physiognomen*, [w:] tegoż, *Schriften und Briefe*, Münschen 1972.
- Lombroso Cesare, *Geniusz i obłąkanie w związku z medycyną sądową, krytyką i historią*, przeł. J. L. Popławski, Warszawa 1887.
- Majer Józef, *Fizjologia układu nerwowego*, Kraków 1854.
- Majer Józef, *Fizjologia zmysłów*, Kraków 1857.
- Minasowicz Józef Epifani, *O przyczynie namiętności ludzkich*, *Monitor* 1771, nr 86–89, 91–94, 98–102.
- Ochorowicz Julian, *Duch i mózg. Studium psycho-fizjologiczne*, *Niwa* 1872, nr 1, 3–7, 9, 10.
- Ochorowicz Julian, *Psychologia i medycyna*, seria I i II, Warszawa 1916–1917.
- Ochorowicz Julian, *Uczucia i choroby*, *Tygodnik Ilustrowany* 1892, przedr. w zbiorze autora: *Psychologia i medycyna*, seria druga, Warszawa 1917.
- Piderit Theodor, *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*, 1867.
- Piramowicz Grzegorz, *Wymowa i poezja dla szkół narodowych*, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1740–1800*, s. 477–554.
- Pląskowski Romuald, *Wyrazownictwo polskie czyli terminologia chorób umysłowych*, *Pamiętnik Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego* 1865, t. LIV, s. 141–142.
- Potocki Józef Karol, *O terminologii psychologicznej*, *Przegląd Filozoficzny* 1897/98, z. 1–2.
- Roszkowski Gustaw, *Frenologia. Ustęp do rozprawy konkursowej o metodzie badania psychologicznego*, *Przegląd Tygodniowy* 1869, nr 12, s. 99–102.
- Rothe Adolf Mikołaj, *Psychiatria czyli nauka o chorobach umysłowych*, Warszawa 1885.
- Słownik języka polskiego* wydany staraniem i kosztem Maurycego Orgelbranda. Cz. 1 (A-O), Wilno 1861.
- Słownik języka polskiego* (zw. warszawskim) J. Karłowicza, A. A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 1, Warszawa 1900.

- Słownik języka polskiego* M. Samuela Bogumiła Lindego, wydanie drugie, poprawione i pomnożone. T. 1 (A-F), Ossolineum, Lwów 1854.
- Staszic Stanisław, *Ród ludzki*, t. 1, Warszawa 1959.
- Straszewski Maurycy, *Encyklopedia wychowawcza*, t. 2, Warszawa 1882.
- Śniadecki Jan, *Malwina*. List stryja do synowicy pisany z Warszawy 31 stycznia 1816, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1801–1830*, s. 116–124.
- Śniadecki Jan, *O pismach klasycznych i romantycznych*, [w:] *Oświeceni o literaturze... 1801–1830*, s. 125–137.
- Taine Hipolit, *Filozofia sztuki*, t. 1 i 2, przeł. Antoni Sygietyński, Lwów 1911.
- Taine Hipolit, *O inteligencji*, Warszawa 1873.
- Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, t. 10, objaśnienia o. Feliks W. Bednarski, Londyn 1967.
- Tracy Fryderyk, *Wiek dziecięcy. Studium psychologiczne*, Warszaw 1904.
- Trotz Abraham Michał, *Nowy dykcjonarz, to jest Mownik polsko-niemiecko-francuski*, wyd. S. Moszczyński, Warszawa 1779, zob. *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. III.
- Voigt Michał Waclaw: *Źródła spokojności duszy, które człowiek w swym własnym umyśle znajduje; dla wewnętrznego zaspokojenia myślących ludzi... przez F. Slotwińskiego... na język polski przełożone, potrzebnemi uwagami i przypisami pomnożone*, Kraków 1814.
- Watelet Claude, *L'Art de peindre*, 1760.
- Wundt Wilhelm, *Zasady psychologii fizjologicznej*, 1874.
- Zaremba Waclaw, *Zarys dziejów i rozwoju psychiatrii*, Warszawa 1901.
- Żuliński Tadeusz, *Antropologia, czyli nauka o człowieku i jej stosunek do innych nauk*, Kraków 1872.
- Żuliński Tadeusz, *Zasady jestestw organicznych Jędrzeja Śniadeckiego oceniane ze stanowiska dzisiejszych pojęć*, Poznań 1875.

2. Prace po roku 1900

- Bar Adam, *Zwolennicy i przeciwnicy filozofii Hegla w polskim czasopiśmiennictwie 1830–1850, Archiwum Komisji do Badania Historii Filozofii w Polsce*, t. V, Kraków 1933.
- Bibliografia filozofii polskiej*, oprac. pod kierunkiem Adama Bara, t. 1–3, Warszawa 1955, 1960, 1971.
- Bobrowska-Nowak Wanda, *Początki polskiej psychologii*, Wrocław 1973.
- Derrida Jacques, *Cogito i historia szaleństwa*, przeł. Tadeusz Komendant, *Literatura na Świecie* 1988, nr 6.
- Dul Robert Andrzej, *Komunikacja niewerbalna w teorii i badaniach*, [w:] *Komunikacja międzykulturowa. Zbliżenia i impresje*, red. A. Kłapciak, L. Karpowicz, A. Tyszka, Warszawa 1995, s. 43–68.
- Dziechcińska Hanna, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996.
- Dzierżanowski Roman, *Słownik chronologiczny dziejów medycyny i farmacji*, Warszawa 1983.
- Foucault Michel, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, oprac. Marcin Czerwiński, Warszawa 1987.
- Foucault Michel, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybór i oprac. Tadeusz Komendant, posłowie Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999.
- Heinrich Władysław, *Psychologia uczuć*, Kraków 1907.
- Hildebrand Dietrich von, *Serce*, Poznań 1987.
- Jaccard Roland, *Szaleństwo*, przekł. Stanisław Cichowicz, Wrocław 1993.
- Jaworski Wit, *Z dziejów filozofii w Polsce 1804–1817*, Kraków 1997.
- Kociuba Jolanta, *Tożsamość aktora*, Lublin 1996.

- Konopka Stanisław, *Polska bibliografia lekarska XIX wieku (1801–1900)*, t. 1–14, Warszawa 1975–1987.
- Maurin Edgar, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przedm. Bogdan Suchodolski, Warszawa 1977.
- Mocarska-Tycowa Zofia, *Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, Warszawa, Poznań 1975.
- Nowakowska-Kępna Iwona, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*, Warszawa 1995.
- Pieter Józef, *Historia psychologii*, Warszawa 1972.
- Piotrowski Wiktor, *Polska medycyna oświeceniowa*, Jawor 1997.
- Ranschburg Jenö, *Lęk, gniew, agresja*, Warszawa 1980.
- Reykowski Janusz, *Procesy emocjonalne. Motywacja. Osobowość*, Warszawa 1992 (w edycji: *Psychologia ogólna* pod red. Tadeusza Tomaszewskiego).
- Rubinsztejn Sergiusz L., *Podstawy psychologii ogólnej*, Warszawa 1962.
- Schneider Manfred, *Histeria jako globalne dzieło sztuki*, *Pismo Literacko-Artystyczne* 1986, nr 3, s. 99–114.
- Sowa Julia, *Kulturowe założenia pojęcia normalności w psychiatrii*, Warszawa 1984.
- Strojnowski Jerzy, *Psychofizjologia Jędrzeja Śniadeckiego*, Wrocław 1968.
- Szumowski Władysław, *Kartezjusz i Malebranche jako poprzednicy teorii uczuć Karola Langego*, *Przegląd Filozoficzny* 1905, s. 1–17.
- Thomas Feliks, *Kształcenie uczuć*, przeł. z franc. Edward Stojowski, Warszawa 1901.
- Wierzchowski Józef, *Polska terminologia logiki wczesnego Oświecenia*, Siedlce 1995.
- Ziętarska Małgorzata, *Jana Śniadeckiego poglądy na naturę ludzką*, [w:] *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, Bydgoszcz 1997, s. 321–333.

Indeks nazwisk

- Adamski Jerzy 16
Akwinata 106 zob. też Tomasz z Akwinu
Albertrandy Antoni 49, 109, 145, 188–189,
209–210
Alfieri Vittorio 247
Arystoteles 56, 103–105, 110–111, 118–
119, 137
Aszpergerowa Aniela 254
Aubignac François de 33
Auerbach Alfred 24
Augustyn, św. 82, 118
Austin Gilbert 24, 150, 164, 175, 180, 182
- Baine Alexander 191
Bar Adam 23, 60
Barba Eugenio 274
Baron (właśc. Boyron Michel) 33
Bednarski Feliks W. 105, 122
Bell Charles 190, 192–193, 198–199, 207
Benza Antoni 37
Bernacki Ludwik 9, 13, 219
Bistolfi Leonardo 91
Bleuler Paul Eugen 268
Bobrowska-Nowak Wanda 191
Bogusławski Władysław 170
Bogusławski Wojciech 10–11, 13–14, 19–
20, 30–31, 35, 46, 80, 99–106, 108–109,
111–112, 114, 116–123, 125–128, 130,
132, 134–138, 140–148, 150, 153, 155–
156, 158, 162, 164, 169, 179–180, 209,
211, 230, 243–247, 249–253, 255–256,
258, 261–262, 264
Boileau-Despréaux Nicolas 99
Brecht Bertolt 78
Brentano Franciszek 82
Breuer (Breur) Josef 270
Brodziński Andrzej 61
Brodziński Kazimierz 205, 227
Bulwer John 143
Burns Elizabeth 51
- Bykowski Ignacy 107, 127–128, 130–133,
153, 257
- Campe Joachim Heinrich 82, 234
Camper Pieter 198
Charcot Jean Martin 270
Chejlon ze Sparty zob. Chilon
Chęciński Jan 14, 16, 70, 79, 125, 149, 152,
155, 179, 230, 257
Chiaromonte Nicola 248
Chilon 133
Chmaj Ludwik 118
Chreptowicz Joachim Litawor 222
Comte August 85
Condillac Étienne Bonnot de 107, 120, 127–
128, 142–143, 157, 193
Coquelin Benoît Constant 78, 89–91
Corneille Pierre 248
Crichton 267
Csató Edward 89
Cusanus Nicolaus 118
Cyceron 43, 131
Czartoryski Adam Kazimierz 7, 13, 34, 43,
67, 71, 224–225, 227, 258
Czerwiński Marcin 241
- Dainville Victoire 35
Darwin Karol 197–199, 202, 207, 210, 262
Dawid Jan Władysław 192
Degler Janusz 90
Degreville 34
Delsarte François 175, 180
Dembińska Dobrochna 105
Derrida Jacques 110
Deryng Emil 14, 35, 55, 137, 148–149,
162–174, 176, 229, 260–264
Descartes René 118
Desrosières 32, 35
Dębowski Marek 13, 30, 33, 37, 39, 42–43,
101, 111

- Diderot Denis 23, 30–31, 33–34, 36, 39, 41, 51, 72, 77–80, 85–90, 134, 188
- Dmochowski Franciszek Ksawery 99, 145, 222, 226
- Dmuszewski Ludwik Adam 13
- Dobijanka Olga 145
- Donders Frans Cornelius 199
- Drogoszewski Aureli 219
- Dul Robert Andrzej 185
- Dumesnil (właśc. Marchard Marie-Françoise) 37
- Dygasiński Adolf 171, 202, 207
- Dziechcińska Hanna 190
- Dzierżanowski Roman 23, 265
- Eckhof (Ekhof) Hans Konrad Dietrich 33
- Ekman P. 185
- Engel Jan Jakub 13, 24, 47–48, 55, 109, 111–116, 120, 130, 144–145, 164, 180, 182–183
- Esquirol Jean Etienne 265
- Falkowski S. 139
- Fechner Gustav Theodor 190–191
- Feliński Alojzy 65
- Fischer-Lichte Erika 19, 134, 237
- Florczak Zofia 143
- Foucault Michel 240–241, 244, 248, 252, 267
- Freud Sigmund 270
- Friesen W. V. 185
- Gall Frank Joseph 190, 265
- Garrick (Garric) Dawid 33
- Goethe Johann Wolfgang 80
- Golański Filip Neriusz 222, 226
- Goliński Zbigniew 10, 222
- Gołaszewska Maria 18
- Got Jerzy 61
- Griesinger Wilhelm 265
- Grimm Frédéric Melchior 33
- Gromska Danuta 104
- Grzymała-Siedlecki Adam 78
- Hall Marshall 194
- Hamon Rose-Gertruda 37
- Hannetaire-Sarvandoni Jean Nicolas de 32, 33
- Hartman 263–264
- Harvey William 189
- Hausbrandt Andrzej 78
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 189
- Heinrich Władysław 195
- Helmholz Hermann Ludwig von 190
- Helvétius Claude Adrien 81, 127, 193
- Herbart Johann Friedrich 191
- Herder Johann Gottfried 80–81
- Hertwig Oscar von 70
- Hildebrand Dietrich von 82
- Hobbes Thomas 118
- Hofmannsthal Hugo von 270
- Hogarth William 151
- Hohenheim Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von zob. Paracelsus
- Holmanni 112
- Horacy 44
- Hume Dawid 82
- Jabłonowska z Sapienhów Anna 82, 234
- Jaccard Roland 240–241
- James R. 252
- James William 195
- Janikowski Andrzej 265
- Jankowski, prof. 152, 189
- Jaroński Feliks 189
- Jasiński Jan Tomasz Seweryn 14, 16, 19–20, 31, 70–76, 79, 83, 95, 111, 125, 148–149, 152–153, 155–156, 158–159, 162–164, 170, 179–180, 230, 236, 257–258
- Jaworski Stanisław 111
- Jenwitz Wilhelm 24
- Jeske-Choński Teodor 80, 83
- Kamiński Jan Nepomucen 13, 17, 31, 37, 46–58, 60, 63, 66, 73, 95, 111, 162, 257
- Kant Immanuel 56, 80, 189
- Karłowicz Jan Aleksander 234
- Karpiński Franciszek 222
- Kartezjusz 107–111, 116, 118–120, 122, 164, 188–189, 192–193, 195, 209 zob. też Descartes René
- Kaszewski Kazimierz 14, 80–81, 230
- Kenig Józef 14
- Kisielnicki Ignacy 237
- Kochanowski Wacław Michał 82, 120

- Kociuba Jolanta 23, 51, 64
 Kołłątaj Hugo 106, 120
 Komendant Tadeusz 110, 241
 Konopka Stanisław 23
 Kopczyński Onufry 223
 Korotaj Władysław 262
 Korzeniewski Bohdan 9, 30–31, 33, 38, 252
 Korzeniowski Józef 222
 Kostkiewiczowa Teresa 10, 222
 Kotarbiński Józef 14, 31, 56, 77
 Kott Jan 10, 41, 88
 Kotzebue August 146, 255
 Kowalczykowa Alina 242
 Kowzan Tadeusz 19, 102, 114
 Kozłowski Władysław 83, 192, 234
 Krafft-Ebing Richard 83
 Krasicki Ignacy 219, 226
 Kreczmar Jan 78
 Kremer Józef 14, 31, 60–64, 67, 79, 91, 93–95, 191, 230
 Kropiński L. 37
 Kryński Adam Antoni 234
 Kudlicz Bonawentura 147, 150
 Kwintylian 43–44

 L'Eppe Charles Michel de 139
 La Matherie Julien Offray 193
 Lange Karl Georg 192
 Larive Jean 71
 Lasocka Barbara 37, 47, 49
 Lavater Johann K. 134, 190, 236–237
 Le Brun Charles 49, 109, 111, 114–120, 126, 145–146, 164, 198, 209
 Lecouvreur Adrienne 33
 Ledóchowska Józefa 37, 254
 Lekain (Lecain) Henri-Louis 32–33
 Lemcke Karl 81
 Lessing Gotthold Ephraim 47, 144–145, 164, 191, 249
 Lewestam Fryderyk Henryk 81, 230
 Libelt Karol 14, 60, 65–70, 79, 94
 Lichtenberg Georg Christoph 24, 134, 237
 Linde M. Samuel Bogumił 223
 Linneus Carolus zob. Linneusz Karol
 Linneusz Karol 267
 Lipiński Jacek 10–11, 30, 37, 99–100, 104, 147, 182, 245, 253

 Lipiński Mikołaj 171, 189, 191, 210, 234, 263–264
 Lombroso Cesare 83
 Lowen A. 116
 Ludwik XIV, król Francji 109, 115, 119, 146

 Łopaciński Tomasz 14, 35, 125, 180, 182, 260

 Magendie François 190, 192
 Mahrburg Adam 191–192, 234
 Majer Józef 191
 Malebranche Nicolas 55, 164, 188, 192, 195
 Marcus Tullius Cicero zob. Cyceron
 Markiewicz Henryk 220
 Markowski Michał Paweł 241
 Marmontel Jean François 33
 Martuszevska Anna 220
 Maulan (Molan) 35
 Maurin Edgar 241
 Mayenowa Maria Renata 143
 Meciszewski Hilary 14, 19, 35, 46, 58, 59, 61, 64, 66, 79, 94, 148–149, 150–152, 180, 182, 228–229, 244, 259, 260
 Mikołaj z Kuzy zob. Cusanus Nicolaus
 Mikulski Józef 14, 17, 31, 35–36, 77–81, 83–89, 91–95, 191, 220, 230–233, 236–237
 Minasowicz Józef Epifani 125–126, 133
 Mirski Józef 56–57, 77
 Mocarska-Tycowa Zofia 83
 Mochnacki Maurycy 249
 Molière (Molier) 145
 Montegazza Paolo 24
 Montroze 35
 Morawski Stefan 59, 61, 68–70
 Moszczyński Stanisław 118
 Müller-Freienfels Richard 70
 Murray Emanuel 13, 42–45, 227
 Myślicki Ignacy 118

 Narbutt Kazimierz 118
 Niedźwiedzki Władysław Marcin 234
 Nordau Max 83
 Nowakowska-Kępna Iwona 116, 159
 Nusbaum Hilarowicz Józef 192

- Ochorowicz Julian 70, 85, 191–192, 204, 206
 Orgelbrand Maurycy 223
 Owsiński Kazimierz 100
 Palczewska Teresa 260
 Paracelsus 118
 Pascal Blaise 82
 Pavis Patrice 220
 Pawłowiczowa Janina 10, 13, 30
 Petrycy Sebastian 104
 Peyre Henri 38
 Piderit Theodor 24, 199, 207
 Pietraszko Stanisław 223
 Pinel Philippe 265
 Piotrowski Wiktor 23
 Piramowicz Grzegorz 120, 125
 Platon 66, 80
 Płaskowski Romuald 192, 263, 265–266, 268
 Pleśniarowicz Krzysztof 175
 Popławski J. L. 83
 Przybyszewski Stanisław 64–65
 Pszczołowska Lucylla 143
 Pyzik Teresa 51
- Racine Jean Baptiste 248
 Ranschburg Jenö 169
 Rapacki Wincenty 14, 78, 165
 Raszewski Zbigniew 106, 140–141
 Ratajczak Dobrochna 166
 Rémond de Sainte-Albine 32–33
 Ribot Théodule Armand 191
 Riccoboni François 32–34, 245
 Riccoboni Ludwik 23, 32–34, 37
 Roscjusz 142
 Rosenthal A. 192
 Roszkowski G. 237
 Rothe Adolf Mikołaj 263, 265, 267
 Rubinsztejn Siergiej L. 203
 Rudź Włodzimierz 109
 Ruffini Franco 113
- Sarbiewski Maciej Kazimierz 226
 Schechner Richard 274
 Scheler Max 122
 Schiller Friedrich 14, 61, 80, 255
 Schneider Manfred 270
 Sekomska Henryka 258
- Siekacka Ludmiła 14, 260
 Siemianowski Antoni 82
 Sivert Tadeusz 99, 104, 109, 145
 Shakespeare William zob. Szekspir William
 Skwarczyńska Stefania 102, 219
 Sławińska Irena 274
 Sławiński Janusz 220
 Słotwiński Feliks 82
 Słowacki Euzebiusz 222
 Sowa Julia 240
 Spencer Herbert 56, 80–81, 91, 191–192, 207, 230
 Spinoza Baruch 55, 80, 118, 120, 164
 Spützheim 190
 Stagiryta 104–105 zob. też Arystoteles
 Stanisław August Poniatowski, król Polski 9, 13, 30–31, 109
 Stanisławski Konstantin 78
 Staszic Stanisław 107, 120, 127, 193
 Sticotti Antonio-Fabio 32
 Stojowski Edward 131
 Straszewski Maurycy 234
 Strojnowski Jerzy 190
 Struve Henryk 14, 61, 80–81, 191, 230
 Suchodolski Bogdan 241
 Szekspir William 53, 247, 249, 266
 Szewczuk Włodzimierz 197–198
 Szumowski Władysław 192, 195
 Szwedowska J. 262
 Szyjkowski Marian 253
 Szymanowski Wojciech 260
 Szymańska M. 262
- Śniadecki Jan 82, 189, 241, 256
 Śniadecki Jędrzej 54, 189, 190
 Świętochowski Aleksander 234
 Świontek Sławomir 220
- Taborski Roman 65
 Taine Hippolyte Adolphe 77, 80–81, 85, 92–93, 191, 230, 232
 Talma Karolina 260
 Tenner Juliusz 14, 31, 77–78, 88–91
 Testelin 35
 Thomas Feliks 131
 Timoszewicz Jerzy 14, 260
 Tomasz z Akwinu, św. 105, 118, 122 zob. też Akwinata

- Tracy Fryderyk 56
Trapszo Anastazy 14, 20–21, 31, 35, 135,
148, 153, 171–172, 175–184, 186–188,
190–197, 199–200, 202–206, 209–214,
230–231, 233–235, 243–244, 256, 264–
269
Trotz Abraham Michał 118
Tylor Edward Burnett 56
Tytus Liwiusz 133

Udalska Eleonora 51

Vinzenc Hermann 24
Vischer Friedrich Theodor 63
Voigt Michał 82, 120, 143
Voltaire François Marie Arouet 33 zob. też
Wolter 33

Watelet Claude 49, 109, 111, 145, 188
Weigl Joseph 253

Wierzbicka-Michalska Karyna 10
Wilski Zbigniew 10, 70–71, 168, 181
Wiszniewski Michał 189
Wolter 152 zob. też Voltaire François Marie
Arouet
Woroniecki Jacek 104
Wrzosek Adam 190
Wundt Wilhelm 190–191, 193, 200

Ysabeau Alexandre Victor Frédéric 237

Zaremba Waclaw 265, 267
Zenon z Kition 133
Ziętarska Małgorzata 82
Złotnicka A. 192
Zygmunt August, król Polski 65

Żółkowski Fortunat Alojzy 13
Żuliński Tadeusz 190–191

L'acteur et le savoir de l'homme

RÉSUMÉ

L'étude de R. Strzelecki a pour l'objet la théorie du jeu de l'acteur en Pologne depuis le XVIII^e jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Sans avoir la prétention d'embrasser l'ensemble des travaux en la matière ni d'apporter de nouveaux acquis théoriques, elle ne tient compte que des ouvrages principaux et les plus représentatifs. L'effort essentiel consiste à présenter le plus scrupuleusement possible les principaux problèmes relatifs aux connaissances sur le jeu de l'acteur disponibles à cette époque. D'où l'ordre des chapitres: 1. la création du sens par le jeu de l'acteur; 2. le code kinésique; 3. le personnage scénique (le chapitre aborde en particulier le problème des caractères et celui de l'incarnation du personnage fou).

Outre les principes de l'art scénique, l'étude s'intéresse aussi aux rapports qui existent entre les textes examinés et les idées philosophiques et scientifiques de l'époque (psychologie, sociologie, médecine etc.). Ainsi, traite-t-elle non seulement des connaissances explicites que les auteurs transmettent consciemment au lecteur, mais aussi des présupposés implicites qui sous-tendent leurs travaux. Cherchant à éclairer ces rapports, l'auteur examine en premier lieu l'arrière-fond idéologique de l'époque dont la reconstruction progressive révèle d'importants parallélismes existant entre les textes étudiés et les systèmes culturels qui les modèlent. Une telle orientation de la recherche (l'intérêt pour les déterminations implicites) confère à cette étude l'allure d'un essai anthropologique.

Par conséquent, R. Strzelecki propose de jeter sur l'ancienne théorie du jeu de l'acteur un regard différent. À la place du rapport théorie du jeu / pratique scénique (la performance de l'acteur), il accentue davantage le rapport entre la théorie et ses déterminations d'ordre anthropologique. Cette approche complète ainsi les recherches historiques et proprement théâtrales et constitue de ce fait une contribution aux connaissances actuelles en matière de l'ancienne réflexion sur le théâtre.

En définitive, l'étude de R. Strzelecki apparaît comme une tentative pour saisir la réflexion théorique sur le théâtre (surtout celle du XIX^e siècle) en train de naître et à travers son évolution. Par sa méthodologie, elle rejoint le courant de la pensée anthropologique contemporaine.

Schauspieler und Wissen um den Menschen

RESÜMEE

Die Abhandlung befaßt sich mit der Theorie über die Schauspielkunst in Polen von der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Sie umfaßt ausschließlich die wichtigsten und repräsentativsten Quellen. Ziel der Abhandlung war nämlich nicht eine allumfassende und erweiterte Beweisführung einer betreffenden Theatertheorie. Die Arbeit konzentriert sich auf die Zusammenfassung der wichtigsten Themen und Schlüsselprobleme des damaligen Wissensstandes über Schauspielkunst. Das gab den Ausschlag für die Gliederung der einzelnen Problemkreise: Teil I beleuchtet den schöpferischen Akt des Schauspielers, Teil II den kinetischen Code (Mimik, Gestik, Proxemik) und Teil III den Bühnenheld (hier über Wandlungen der Charakterkategorisierung sowie Ausdrucksproblematik des wahnsinnigen Helden).

Neben den Grundprinzipien der Schauspielkunst zum wichtigen Bearbeitungsgegenstand wurde die Abhängigkeit der erörternden Texte von den damals vorherrschenden philosophischen und wissenschaftlichen Grundsätzen (gesellschaftlich, psychologisch, medizinisch etc.). Besonderes Augenmerk wurde deshalb nicht nur auf die vordergründige Information – bewußt formuliert und adressiert an den Empfänger – gelenkt, sondern sogar mehr noch im größeren Ausmaß auf das in jenen Texten implizit beinhaltete Wissen. Eben Aufschluß und Wiedergabe jenes gedanklichen Nährbodens ermöglichte den Einblick in das Spezifikum der Verbindungen der analysierten Texte mit „episteme“ der sie gestalteten kulturellen Gesamtheiten.

In der Folge bevorzugt die Arbeit andere Blickrichtungen der damaligen Theorie über Schauspielkunst. Anstelle der Relation: Spieltheorie – Bühnenpraxis (auf der Bühne verwirklichte Spielregeln) hebt sie die Bezugnahme zwischen Theorie und anthropologischem Wissen hervor. Dank solch eines Zugangs ergänzt sie die Ergebnisse bisheriger Bearbeitungen im Bereich der Theatergeschichte sowie vertieft sie den Wissensstand der früheren Theateridee in Polen.

Neben Wiedergabe der meritorischen Aspekte des früheren Wissens über Schauspielkunst bringt die vorliegende Arbeit Informationsstoff über Art. und Weise der Systematisierung sowie der sprachlichen Kodierung. Darüber hinaus beschreibt sie die Vorstellung einer Spieltheorie im Laufe ihrer Entstehung und allmählicher Veränderungen (hauptsächlich im 19. Jahrhundert).

Die hier getroffenen methodologischen Entscheidungen und insbesondere das Hervorheben der hintergründigen Idee von analysierten Texten verleihen dem ganzen Vorhaben Merkmale eines anthropologischen Studiums. Dadurch knüpft die Untersuchung an die weitläufige anthropologische Reflexion an, die sich insbesondere in den letzten Jahren in den Kulturwissenschaften und der Humanistik sehr lebendig gestaltete.

Actor and knowledge of man

RESUME

The thesis concerns the theory of acting in Poland in the period from the Enlightenment to the end of the 19th century. It refers only to the most relevant and representative sources. The objective of the thesis was not to comprise all the achievements or to extend the number of the existing records concerning the theory of acting. Therefore, it provides an insight into the most important topics and the main issues referring to the theory of acting at the time under review. This approach determined the arrangement of the issues. The first part concerns the actor's creative process, the second part refers to the kinetic code (mime, gesture), the third part involves the stage figure (i.e. the transformations of the character categories and the ways of expression of an insane character).

Apart from the rules of acting themselves, it was an important issue to present the connection between the analysed texts and the philosophical and scientific (social, psychological, medical etc.) concepts prevailing at the time under review. This required taking into account not only explicit information, consciously addressed to the audience, but also, to an even greater extent, extensive knowledge implicit in those texts. It was the revelation and reconstruction of the basic principles of that knowledge that enabled the author to get an insight into the specific relations between the analysed texts and their cultural background.

Consequently, the thesis provides a different view on the issue of the theory of acting in the past. Instead of the relation between the theory and practice of acting (actual enactment of the principles on stage) it presents the theory in relation to anthropology. As a result of this approach, the thesis supplements the record of historical studies published so far as well as extends the knowledge on the theory of drama at the time under review.

Apart from the content-related aspects of the theory of acting prevailing at the time under review, the thesis provides certain information concerning the way of its arrangement as well as the language of records. Moreover, it presents the process of creation and gradual transformation of the theory of acting (mostly in the 19th century).

The choice of methodological approach as well as the revelation of the hidden dimension of the analysed texts provide the whole study with the features of an anthropological dissertation. Thus the thesis enters the main stream of anthropological reflection, particularly vivid in recent research concerning culture and the humanities.

INFORMACJA DLA ZAMAWIAJĄCYCH

**Zamówienia hurtowe i detaliczne
na publikacje przyjmuje
WYDAWNICTWO
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
WRZESZOWIE**

ul. Rejtana 16B

35-310 Rzeszów, skr. poczt. 155

tel. (017) 862 56 28, w. 1043

faks (017) 852 20 44

e-mail: wydaw@univ.rzeszow.pl

<http://www.univ.rzeszow.pl>

oraz

Księgarnia Akademicka „Libra”, ul. Rejtana 16C

- Publikacje Wydawnictwa WSP można nabywać bezpośrednio w siedzibie Wydawnictwa
- Przyjmujemy zamówienia telefonicznie, faksem, pocztą elektroniczną i przez Internet
- Prowadzimy sprzedaż wysyłkową
- Przy większych zamówieniach jednego tytułu udzielamy rabatu



792

Strzelecki, Ryszard.
Aktor i wiedza o
człowieku :
teoretyczne wypowiedzi

Studium Ryszarda Strzeleckiego jest niezmiernie cennym wkładem w teatrologię polską zarówno ze względu na rozległy zasób źródeł, jak i nowatorskie – semiotyczne i antropologiczne – ujęcie. Autor prezentuje w nim poglądy na aktorów i ich zadania na przestrzeni dwóch wieków (XVIII i XIX), kiedy to rodziła się i dojrzywała refleksja o istocie powołania i zadaniach aktora. W pracy spotykamy omówienie dokonań wielkich ludzi – teoretyków teatru: W. Bogusławskiego, J. N. Kamińskiego, H. Meciżewskiego czy A. Trapszy, ale szczególnie cenna jest analiza – teoretyczna i historyczna – takich zjawisk jak kod kinetyczny czy kod mimetyczny. Świetnym przykładem takiej analizy stało się omówienie „sztuki wyrażania szaleństwa” w pismach krytyków i recenzentów XIX wieku – to jeden z pasjonujących elementów pracy – przybliżenie zjawiska szczególnie przecież aktualnego w literaturze i teatrze fin de siècle’u.

Organizacja bazy materiałowej, ogromnie rozległej i przemyślanej, świadczy już o wielkiej świadomości metodologicznej autora pracy. Ujawnia się ona również w wyborze tekstów, ujęciu kluczowych problemów, jak i w krytycznym uporządkowaniu pojęć – tak niefrasobliwie często używanych. Autor pracy dzięki swej filozoficznej formacji dublującej filologiczną używa bardzo świadomie odpowiednich terminów, szanując ich adekwatność.

Książka wyrosła z ogromnej – w czasie i przestrzeni – kwerendy, co znajduje wyraz w jej merytorycznym bogactwie oraz bardzo bogatej podstawie materiałowej, którą rejestruje bibliografia, obejmująca teksty analizowane, opracowania o teatrze (ogólniejsze), a także materiały do kontekstu antropologicznego.

Z recenzji prof. dr hab. Ireny Sławińskiej

ISBN 83-7262-018-0