

Ryszard STRZELECKI

ANTROPOLOGIA WSPÓŁCZESNEGO TEATRU

W teatrze człowiek jest w sytuacji osobliwej, granicznej, trudnej – dotyczy to twórcy teatru, aktora, widza, ale w równym stopniu antropologa. Badacz sięga ku głębi, ku wymiarom określanym mianem misterium. W istocie więc antropologia, jeśli nie dociera do tego ostatecznie ludzkiego, osobowego bieguna, za którym stoi żywy, konkretny człowiek, nie zastępuje w pełni na miano wiedzy antropologicznej.

Antropologiczny zwrot w myśli teatralnej dokonał się stosunkowo niedawno, sięga ostatniej ćwierci dwudziestego wieku. Źródła tego ukierunkowania są jednak odleglejsze i różnorodne – mieściły się w filozoficznej i teologicznej refleksji nad teatrem, wyrastały z potrzeby uporządkowania pola badawczego oraz metodologii badań teatralnych, były też konsekwencją refleksji kulturowej i społecznej. Niewątpliwie zaważyła tu również praktyka sceniczna, przemyślenia twórców teatralnej awangardy, którzy w człowieku dostrzegają kluczowe odniesienie dla własnej pracy twórczej. W istocie bowiem zarówno dominująca w badaniach problematyka, jak i sam termin „antropologia teatru” eksponuje bardziej człowieka niż teatr. Człowiek jest ostatecznym przedmiotem refleksji – chociaż widziany w perspektywie teatru, w sytuacji, jaką kreuje rzeczywistość sceniczna.

Usytuowanie teatru w tle problematyki człowieka paradoksalnie przyczyniło się do wzrostu rangi teatru. Już na początku dwudziestego wieku twórcy – przedstawiciele wielkiej reformy – w pewnej mierze wypełniali „antropologiczną misję”, próbując włączyć teatr w krąg ludzkiego doświadczenia (prace Adolphe’a Appii czy Maxa Reinhardta). Teatr dwudziestego wieku staje się filozoficzny, zaangażowany, wtopiony w rzeczywistość polityczną (spektakle Erwina Piscatora). Z pietyzmem przygotowywane inscenizacje ukazują człowieka „in extremis”, w obliczu śmierci i Transcendencji. Możliwości teatru okazywały się większe niż wcześniej. To literatura musiała dostosować swoje środki ekspresji do specyfiki teatralnego przekazu, stąd idea dramatu poetyckiego i nowoczesnej formy sztuki religijnej (Thomasa S. Eliota czy Paula Claudela), niekiedy zbliżonej do pierwotnej obrzędowości chrześcijańskiej. Tu słowo podporządkowane środkom specyficznie teatralnym było zdolne przekazywać więcej niż w teatrze typowo „literackim”.

Już wczesne programy reformy, radykalnie zwalczające teatr „literacki” (warto przypomnieć apele Leona Schillera), ujawniły nieodkryte wcześniej możliwości ekspresji scenicznej. Teatr okazał się sztuką wielu kodów, mową

przestrzeni, sztuką rozlicznych szans ujawnianych w kolejnych koncepcjach nowoczesnej gry aktorskiej.

Druga połowa wieku tę unikalną sytuację teatru pogłębia. Pojawia się przekonanie, że teatr jest szczególnie predestynowany do objawienia podstawowego stanu egzystencji, że jest narzędziem niezbędnym i trudnym do zastąpienia w objawianiu prawdy o człowieku. Programowe zstępowanie „do głębi” charakteryzuje formację określaną mianem drugiej reformy. Jej dokonania poprzedza wnikliwa eksploracja ludzkiej natury w aurze „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda, a najwcześniejszą fazę wyznaczają między innymi dzieła Samuela Becketta. W podjętych przez Becketta radykalnych operacjach formalnych została zrealizowana swoista „via negativa”. U kresu ostatecznej destrukcji, w świecie najgorszym z możliwych, u kresu scenicznej acedii człowieka widz zbliża się do mistycznego niemal oczyszczenia. W znakach rozpacz i absurdu wyzwala się ruch przeciwny, skierowany ku nadziei. Podobny program „najgorszego świata” głosi filozofia dramatu Friedricha Dürrenmatta. Status widza zapowiada tu tendencje późniejsze, gdzie jego reakcje, perspektywa poznawcza stają się koniecznym składnikiem procesu autokreacji. Poetyka tych sztuk sprawia, że ich odbiorca jest powołany do samodzielnego pokonania deficytu sensu.

Doznanie negacji stało się doświadczeniem fundamentalnym filozofii nowoczesnego teatru i niezmiernie przyspieszyło antropologiczne ożywienie w myśli teatralnej ostatniego ćwierćwiecza. Pojmowanie człowieka jako bytu permanentnie zagrożonego wpisuje się w przekonanie o kryzysie i upadku zachodniej kultury i zaniku podstawowego układu odniesienia w planie ontologicznym oraz aksjologicznym. Otóż – jak wskazał Patrice Pavis¹ – w odpowiedzi na ów kryzys pojawiły się we współczesnym teatrze dążności do odrodzenia kultury poprzez czerpanie sił z praktyk ezoterycznych i szukanie duchowych inspiracji w odległych i pierwotnych kulturach. Poszukiwania drugiej reformy szczególnie w fazie teatru wspólnoty i nowego rytuału miały na celu zgłębianie wcześniej przez teatr pomijanych sfer ludzkiej wrażliwości, w szczególności przekraczanie ograniczeń poznania racjonalnego oraz uruchamianie przeżyć związanych z bezpośrednią, osobową więzią ukształtowaną w sytuacji teatralnej. Kolejnym doniosłym świadectwem antropologicznych poszukiwań w teatrze było stworzenie języka skutecznie wyrażającego całość doświadczenia wpływającego z najbardziej pierwotnych pokładów osobowości i duchowej głębi.

W działaniach artystycznych wcielających w życie idee drugiej reformy pojawiają się uniwersalne problemy filozoficzne czy religijne od dawna znane tradycji teatralnej. Druga reforma wnosi jednak istotne novum. Kształtując ją twórcy teatralni starali się owe najogólniejsze prawdy uczynić przedmiotem

¹ Swoje rozumienie antropologii teatru zawarł Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* jego autorstwa (tłum. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 43n.).

totalnego doświadczenia. Teatr zorientowany antropologicznie jest nie tylko językiem i poznaniem, ale też doznaniem, udziałem, zaangażowaniem. Staje się wspólnotą, rytuałem, rodzajem doświadczenia, które urasta do rangi przeżycia religijnego, jak w antycznych misteriach czy w przenikniętym głębią wiary liturgicznym obrzędzie chrześcijańskim. Metodyka teatralna sprawia, że działania teatralne stają się częścią życia, miejscem antropologicznego eksperymentu – począwszy od osiągnięć Reduty Osterwy i Limanowskiego, poprzez późniejsze dokonania teatru studyjnego, laboratoriów i praktyk teatralnych Jerzego Grotowskiego oraz pokolenia jego kontynuatorów. W tej tradycji teatralnej mieszczą się prace Eugenia Barby, Ariane Mnouschkine, Petera Brooka, ewoluujące później w stronę teatru międzykulturowego, który kontynuuje ambitne poszukiwania antropologiczne, w opozycji do doraźnych praktyk artystycznych orientacji postmodernistycznej.

Myśl teatralna wywodząca się z eksperymentów Grotowskiego, rozwijana również przez Barbę, który od roku 1980 prowadził swoje badania w ramach Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatru – nie wykraczała poza refleksję nad technikami aktorskimi.

W latach dziewięćdziesiątych pojawiają się badania Eriki Fischer-Lichte i Pavis, którzy wysiłek praktyków nowoczesnego teatru (dotyczący głównie teatru międzykulturowego) czynią przedmiotem szerszej refleksji akademickiej. Zagadnienie istoty teatru było również podejmowane w myśli teoretycznej Richarda Schechnera i Victora Turnera. W naszej tradycji badawczej antropologiczne aspekty teatru omawiają na przykład Zbigniew Osiński i Leszek Kolankiewicz.

Wobec istniejącego potencjału badań nad człowiekiem, osiągnięcia antropologii uprawianej w ramach teatrologii są znikome. W niewielkim też stopniu wykorzystuje się wyniki osiągnięte w innych naukach, chociaż ich potencjał poznawczy w tym zakresie jest niewątpliwie znaczny. Ta dysproporcja sprawia, że nie sposób ograniczyć prezentacji problematyki człowieka w teatrze do istniejących koncepcji czy też ujęć opracowanych przez samych teatrologów.

Podobne przekonanie wyrażała Irena Sławińska, autorka niezwykle cennych studiów, określających perspektywy akademickiej refleksji nad teatrem². Wykonała ogromną pracę, śledząc współczesną światową myśl teoretyczną (aż po lata osiemdziesiąte). Omówiła nie tylko nieliczne ujęcia teatrologów zajmujących się tematyką człowieka, lecz uwzględniła wyniki uzyskane w różnych

² Uczona dokonała tego w kolejnych książkach prezentujących stan światowej teorii teatru, oznaczanych konsekwentnie podtytułem „Ku antropologii teatru”: *Współczesna refleksja o teatrze* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979); *Le théâtre dans la pensée contemporaine* (tłum. F. Rosset, Armand Delcampe, Louvain-la-Neuve 1985); *Teatr w myśli współczesnej* (PWN, Warszawa 1990), oraz w artykule: *Antropologia teatru* zawartym w tomie posesyjnym *Teatr i antropologia. Materiały z sesji „Antropologia teatru jako wydarzenie na pograniczu kultur”* (red. M. Gawrychowska-Sowul, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Białystok 1996).

dyscyplinach wiedzy, zakładając ich przydatność w dalszym rozwoju badań teatralnych. Jej podejście badawcze jest zgodne z dzisiejszym pojęciem poetyki antropologicznej, eksponującej związek porządku formalnego dzieła ze strukturą człowieka. W swojej definicji pojmowała antropologię właśnie jako odniesienie teatru do metafizycznej i egzystencjalnej sytuacji człowieka, do problematyki jego słowa, gestu, przestrzeni, czasu.

Kolejne lata pokazały, że postulat metodologiczny szerszego otwarcia na myśl antropologiczną okazał się trudny w realizacji, badania teatralne przebiegały wytyczonymi wcześniej szlakami. Zarazem propozycja Ireny Sławińskiej, trwale związana z tradycją kultury chrześcijańskiej, nie wszędzie spotykała się z aprobatą. Nie dostrzeżono dwojakiej intencji zawartej w jej koncepcji. Z jednej strony Sławińska zmierzała ku sformułowaniu programu totalnego otwarcia na wieloraką wartościową myśl o człowieku. Z drugiej – bliska założeniom tomistycznej szkoły lubelskiej i refleksji personalistycznej – broniła wysokiego statusu człowieka w planie bytu i wartości. Wedle słów uczoney, obrona ta była wyrazem „widzenia antropologii jako nauki o pełnym człowieku i nie tylko jego społecznym kulturotwórczym życiu, ale także o jego intelektualnych możliwościach i życiu duchowym, które każe transcendować doczesność”³.

Nieufność wobec wyraźnej deklaracji po stronie klasycznej, maksymalistycznej koncepcji człowieka wśród zwolenników badań szukających inspiracji poza tradycją kultury europejskiej sprawiała, że nie dostrzegano wagi ówczesnych propozycji – trafnego już przed laty wskazania owocnej drogi badań.

Sugestie te nie do końca odczytał również zdeklarowany zwolennik otwarcia teatrologii na wszelką dostępną metodologię Sławomir Świontek⁴, w ostrych słowach krytykujący monizm metodologiczny o proveniencji jeszcze strukturalistycznej, skupiony na celebrowaniu autonomii przedmiotu, ochronie badań immanentnych, eksponujących odrębność estetyczną sztuki scenicznej i usilnie podtrzymywaną metodologiczną odrębność nauki o teatrze. Idea „zamkniętej twierdzy” teatrologii okazała się istotnym i dostrzegalnym problemem dyscypliny pod koniec wieku.

Rozumienie antropologii teatru, które pozostawało bliskie aspiracjom poznawczym Ireny Sławińskiej, towarzyszy również refleksji podjętej w niniejszym szkicu. Podejście takie dotyczy w równej mierze uobecnionej w teatrze idei człowieka, jak i jej scenicznego wyrazu – dwóch stron tej samej rzeczywistości teatralnej. Przesłanie teatru bądź dokonujące się w nim samorozumienie człowieka zależy całkowicie od środków ekspresji, możliwości języka teatralnego, czyli – jak to zauważył niegdyś Henri Gouhier – zdolności teatru do spełnienia

³ I. Sławińska, „Filozofia teatru”, wykład na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej z 25 kwietnia 1993 roku (tekst wykładów znajduje się w Katedrze Dramatu i Teatru KUL, jest dostępny w formie maszynopisu zredagowanego z nagrania dokonanego na UMCS).

⁴ S. Świontek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (perspektywy i ograniczenia)*, „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4, s. 50-68.

heroicznego celu, jakim jest ukazanie osoby, a zatem przeżycia cierpienia, nieodwracalności zdarzeń, kresu i śmierci, ale też nadziei i subtelnych doznań religijnych, doświadczenia łaski, wolności czy miłości. Cechy te, mimo różnych konotacji ideologicznych, mają sens uniwersalny, niezależnie od tego, w jakim teatrze, w jakiej epoce zostały przywołane – w teatrze tradycyjnym czy awangardowym.

Teatr, który osiąga ten wysoki status aksjologiczny, staje się obrońcą bytu, żywym, nieskażonym żadnym filozoficznym schematem, autentycznym świadectwem egzystencji. Ta szczególnie wysławiana (głównie wśród personalistów i myślicieli z kręgu chrześcijańskiego egzystencjalizmu) godność teatru zależy od języka, od środków formalnych, które kształtują „faktyczną” czy też „empiryczną” stronę teatru. Czynniki formalne muszą posiadać realną zdolność ewokacji owych wysokich treści i wartości. Czy cechują się one jakimiś szczególnymi walorami oraz czy można wskazać jakieś kluczowe czynniki decydujące o zdolności owej specyficznie teatralnej ewokacji? Pytanie to w istocie dotyczy kategorii teatralności: Co jest istotą teatru – co sprawia, że teatr pełni swą misję? W przyjętym wyżej rozumieniu jest to misja wybitnie antropologiczna. Zatem i teatralność trzeba rozumieć przede wszystkim w tym właśnie antropologicznym sensie. Pojęcie teatralności miało niegdyś nieco inny kontekst teoretyczny. Był czas, że teoretycy teatru zmięrzali do zdefiniowania tego pojęcia w oparciu o kategorie artystyczne przez wskazanie cech konstytutywnych dzieła teatralnego. Prym wiodła fenomenologia, a następnie bogata, myślowo zróżnicowana semiotyka teatru. W tych poszukiwaniach teatralności człowiek pozostawał na marginesie badań, jako instancja odbioru, uczestnik procesów komunikacji. W badaniach antropologicznych jest jasne, że pełne uchwycenie problemu człowieka wymaga jednak analizy teatru właśnie jako fenomenu wybitnie antropologicznego – wskazania cech, które owej antropologicznej misji dzieła sztuki, faktu czy też zdarzenia teatralnego są w stanie sprostać. Pojawia się jednak pytanie, w jaki sposób zmienne, arbitralne, konwencjonalne formy teatru mogą pełnić ową ważną antropologiczną funkcję? Pewną szansę stwarza tu zapewne odwołanie do kategorii ogólnych, ogarniających wszelkie formuły teatru. Jednak możliwość posługiwania się nimi wobec wagi i złożoności problematyki człowieka w teatrze musi budzić uzasadnione obawy.

Aby uniknąć ryzyka uproszczeń, problem teatralności w antropologii należy postawić inaczej. Teatr jest sztuką, w której sprawa człowieka zostaje ujęta w sposób unikalny, poza teatrem nieosiągalny. Zatem pytanie o osobliwość teatralnej ekspresji nabiera dla antropologa szczególnej wagi. Siłą rzeczy bowiem wszelka antropologia – niezależnie od jej ideologicznej czy teoretycznej orientacji – musi zmierzyć się z pytaniem o naturę teatru, o teatralność, która sprawia, że staje się on medium uprzywilejowanym, zdolnym ujawnić częstość zakryte wymiary rzeczywistości ludzkiej. Być może w człowieku samym

znajduje się konstytutywna własność teatru – świadectwo jego istoty. W kręgu refleksji antropologicznej musi znaleźć się nie tylko objawiony w teatrze człowiek, ale również forma ekspresji teatralnej, język i działanie teatru. Zagadnienie człowieka ogarnia więc wszelkie istotne sfery problematyki teatralnej – i tylko w takim sensie można mówić o wyraźnym zwrocie w myśli teatralnej ku antropologii.

Omawiany tu zwrot nie był tendencją zupełnie nową. Próby definiowania teatru poprzez odwołanie się do wiedzy o człowieku podejmowano od początków myśli antropologicznej i społecznej – w końcu wieku dziewiętnastego oraz w pierwszych dekadach wieku dwudziestego. Wówczas właśnie teatr postrzegano w szerokim kontekście społecznym, w planie jego genezy ujawnianej w licznych poglądach antropologicznych: Edwarda B. Tylora, Jamesa G. Frazera, Émile'a Durkheima, Bronisława Malinowskiego, Juliusa Baha, później Mircei Eliadego czy naszych badaczy Tymona Terleckiego, Franciszka Siedleckiego, Wiktora Brumera. Już wtedy próbowano dociekać istoty teatru. Wiązano praktykę teatralną z naturalną dyspozycją człowieka do aktywności mimetycznej, pojmowano jako szansę budowania wspólnoty, miejsce ucieczki przed trwogą, możliwość oczyszczenia, doświadczania sacrum czy też odzyskania harmonii poprzez rytmy kształtujące ekspresję teatralną (np. Rudolf Steiner, Siedlecki). Po drugiej wojnie światowej nastąpił odwrót od antropologii. Aż do początku lat osiemdziesiątych esencji teatru poszukiwano głównie w uporządkowaniach semiotycznych, w poetyce semiotycznej.

Dopiero prace Sławińskiej przywracają antropologii należne jej miejsce. Chociaż, jak zostało już zaznaczone, nie spowodowały generalnych przeobrażeń w badaniach nad teatrem, zmieniły jednak zasadniczo stosunek do kontekstu antropologicznego. Odegrały doniosłą rolę w promocji myśli antropologicznej rozwijanej poza teatrologią. Jest jasne, że wiele nauk tworzy podwaliny pod nowe oblicze refleksji antropologicznej, a badania teatralne winny to wykorzystywać i zmierzać do scalenia ich dorobku. Wszelkie przejawy teatru, w tym i środki formalne, trzeba traktować przede wszystkim jako emanacje człowieka. Przy czym obok zabiegów świadomych, zależnych od decyzji twórcy i konwencji czy okoliczności artystycznych, są też determinanty głębsze, wynikające z wielorakich uwarunkowań ludzkiej natury i przyjmujące postać uniwersaliów kulturowych czy teatralnych. Uchwycenie ich natury stanowi wyzwanie dla badaczy różnych profesji, głównie w obszarze myśli społecznej, kulturowej i filozoficznej, w obrębie różnych dyscyplin, gdzie owe potencjalności teatralne w człowieku są ujawniane przy okazji realizacji innych celów badawczych i – jak zostało powiedziane – rzadko podlegają scalającej refleksji. Zatem umiejętne wykorzystanie wszelkiej myśli teoretycznej właśnie dla całościowego ujęcia człowieka oraz właściwej mu teatralności pozostaje sprawą kluczową. Nie można przy tym pominąć faktu, że większość czynników kształtujących teatralność spełnia się w wymiarze wspólnotowym. Stąd próba postrzegania teatru w planie

nie tylko komunikacji, ale też komunii, możliwość poszerzenia percepcji o uczestnictwo i partycypację, spełnienie rozumienia i interpretacji w procesie autokreacji, a oczyszczenia w metanoi. Teatr ma przewagę nad innymi formami kultury symbolicznej – nie tylko objawia podstawowe sensory, ale wciela je w życie, doprowadza do ich realizacji w działaniach twórców, aktorów, a przede wszystkim odbiorców. Posiada więc wiele wspólnego z innymi praktykami życia zbiorowego, i na ten aspekt kładzie się większy nacisk niż na czynności zmierzające do wydzielenia go z całej mnogości form i działań.

Dociekanie swoistości teatru – sygnalizowane wcześniej – służy celom typologicznym i genologicznym, wyodrębnianiu form teatru, zjawisk pogranicza, parateatru. Definicji tych jest wiele, wyrażają się w nich standardy, głównie estetyczne, obowiązujące w danych warunkach historycznych i kulturowych czy w określonej ideologii teatralnej. W praktyce badawczej ustalenia te bywają niezbędne, jednak myślenie antropologiczne ma za przedmiot nie same wyróżniki, lecz ogół aspektów problematyki człowieka wyznaczający teatralność w sensie szerokim.

W tej sytuacji mniej znacząca okazuje się nawet zasadnicza kontrowersja dzieląca poglądy Waltera Benjamina i Bertolda Brechta, ujęta w pytaniu: czy teatr współczesny zachowuje swój pierwotny rytualny charakter, czy też związek z rytualną genezą już utracił? Brecht tożsamość teatru wiąże właśnie z przekroczeniem, ale i porzuceniem przez teatr jego rytualnej genezy, a zatem i zobowiązań, które wносиła związana z rytuałem religijną wizja świata. Wedle Waltera Benjamina w najbardziej nawet świeckich formach dzieło sztuki pozostaje rytuałem. U swych źródeł kontrowersja dotyczy głównie zjawiska o charakterze diachronicznym – czyli teatru współczesnego. Jednak nawet traktowana ogólnie, z punktu widzenia teorii, wskazuje jedynie na inną konfigurację pierwiastków antropologicznych, kształtujących teatralny porządek dzieła. Zależnie od przesłanek teoretycznych eksponuje się czynnik sakralny, ludyczny bądź inny, co sprowadza się do wyboru odpowiedniego instrumentarium badawczego.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną właściwość omawianej tu refleksji. Domeną antropologii teatru – uprawianej zresztą w różnych orientacjach badawczych – jest szczególnie rodzaj powiązania myślenia ogólnego, bliskiego dyskursowi filozoficznemu czy naukowemu, z myśleniem indywidualnym, jednostkowym, intymnym. Szczególnie w refleksji dotyczącej konkretnych zjawisk, indywidualnych dokonań twórczych, faktów artystycznych antropologia musi brać pod uwagę doświadczenie, które pozostawia trwałe znamię w osobowości uczestnika zdarzenia teatralnego. Tę wyjątkową pozycję antropologii teatru potwierdza Irena Sławińska. Przywołując dawne rzymskie powiedzenie: *Nostra res agitur* – uczona stwierdza: „Tu rozgrywa się nasza sprawa w teatrze, nasza sprawa nie tylko w sensie ogólnym, sprawa człowieka w ogóle, ale sprawa każdego z nas, bo do każdego z nas odnoszą się te problemy, które oglądamy

na scenie”⁵. Teatr mówi o sprawach istotnych dla poszczególnego człowieka – antropologia musi to nastawienie zachować we własnym dyskursie, który w wielu wypadkach schodzi do poziomu narracji, naznaczonej osobistym doświadczeniem badacza. W teatrze człowiek jest w sytuacji osobliwej, granicznej, trudnej – dotyczy to twórcy teatru, aktora, widza, ale w równym stopniu antropologa. Badacz sięga ku głębi, ku wymiarom określanym mianem misterium, tajemnicy, bądź metaforycznym mianem magii teatru. W istocie więc antropologia, jeśli nie dociera do tego ostatecznie ludzkiego, osobowego biegunu, za którym stoi żywy, konkretny człowiek, nie zasługuje w pełni na miano wiedzy antropologicznej i pod tym względem różni się od innych – z założenia bardziej abstrakcyjnych typów refleksji.

Antropolog jest zaangażowany, ale jest też suwerenny w swoich decyzjach poznawczych, w stosowanych metodach. Jako intencjonalny podmiot kultury wszelkie czynności oraz formy najbardziej nawet instrumentalne, formalno-rzeczowe sprowadza do wymiaru własnych duchowych projektów i wartości. Tę sytuację dobrze ilustruje Ricoeurowska próba godzenia praktyk instrumentalnych z prawdą osobistego przeżycia. Im większy udział obiektywnych zewnętrznych metod, tym hermeneutyczne przyswojenie staje się bardziej świadome, gruntowne i poznawczo wartościowe. Szczególnie więc w procesie interpretacji dzieła podejście to wydaje się najbardziej uprawnione.

Traktowanie teatralności jako emanacji człowieka sprawia, że nie ogranicza się ona do teatru, ale przejawia się we wszelkich działaniach wspólnotowych, we wszelkich formach zbliżonych do teatru, ale i w wielu sytuacjach życiowych. To te same dyspozycje, które w nasileniu i odpowiedniej estetycznej konfiguracji stwarzają doskonałe warunki dla powstania teatru, pojawiają się też w innych okolicznościach kulturowych. Rozpoznanie źródeł teatralności w człowieku pozostawiło ślad w refleksji teoretycznej. Lakonicznie ujmuje to hasło Richarda Schechnera: „Tak jak teatr zmierza do własnej antropologizacji, tak antropologia się teatralizuje”⁶. Sławińska przyjmuje je z aprobatą: „To słuszne, jeśli tutaj rozumiemy tę antropologię i proces antropologizacji trochę głębiej”⁷. Wzajemne usytuowania człowieka i teatru uczona widziała bowiem nie tylko w wymiarze społecznym, lecz również w perspektywie metafizycznej i personalistycznej.

Ekspansja pojęcia teatralności może być rozważana na dwóch poziomach. Na poziomie przedmiotowym dotyczy teatralności wszechobecnej w kulturze. Kategoria teatru sięga w dziedzinę życia społecznego, politycznego, religijnego, w sferę rozrywki – teatr występuje tu w sąsiedztwie widowisk, gier, zawodów,

⁵ Sławińska, „Filozofia teatru”, wykład z 26 maja 1993 roku.

⁶ Cyt. za: tążę, „Filozofia teatru”, wykład z 24 marca 1993 roku. Zob. R. Schechner, *Environmental Theatre*, Hawthorn Books, New York 1973.

⁷ Sławińska, „Filozofia teatru”, wykład z 24 marca 1993 roku.

rytuałów, obrzędów i innych zbiorowych działań. Z uwagi na potrzebę ujęcia bogactwa aspektów rzeczywistości ludzkiej, co manifestuje się w różnych formach zbiorowych kreacji, pojęcie teatralności – wbrew niektórym propozycjom – traktować należy jako kategorię globalną, eksponującą całą tę złożoność. Toteż i na drugim poziomie – dotyczącym kategorii metodologicznych, należy wskazywać raczej powiązania i sumę różnych perspektyw. Takie pojęcie teatralności nie ma oczywiście charakteru analitycznego, nie może być stosowane jako elementarne narzędzie badawcze. Określa raczej ogólną dyrektywę metodologiczną – przydatną dla dalszego rozwoju antropologii teatru. Łączy się to z przekonaniem, że przesłanek badań teatralnych należy szukać w refleksji obejmującej człowieka oraz wszelkie formy jego aktywności w świecie. Sztuka sceniczna jawi się tu jako część powszechnego teatru społecznego i duchowego. W tej sytuacji myślenie w kategoriach teatru paradoksalnie wyprzedza badania ściśle teatralne.

W dawnej kulturze teatr traktowano jako metaforę dobrze obrazującą doczesną kondycję człowieka. Sięgający antyku topos świata jako teatru, teatru-świata należy do najbardziej znanych figur ludzkiego losu, zresztą ujawnił swoją siłę również w wieku dwudziestym za sprawą dramatów Hugona von Hofmannsthal. Nic dziwnego, że obecność w badaniach antropologicznych i społecznych licznych skojarzeń teatralnych niechybnie przywodzi na myśl wyobrażenie owego toposu. Trzeba jednak zastrzec, że dawna poetycka formuła ma niewiele wspólnego z systematycznie odślanianą w nauce więzią między teatrem a światem człowieka. Miejsce metaforycznej analogii zajmują obiektywne dane. Cała aktywność człowieka – w tym oczywiście także teatralna – podlega tym samym, uniwersalnym syndromom i tym samym coraz wnikliwiej odkrywanych uwarunkowaniom, wynikającym z „empirycznej” oraz duchowej struktury ludzkiego bytu. Im bardziej ujawnia się nieznanne wcześniej wymiary natury ludzkiej, tym ten związek wydaje się silniejszy i coraz pełniej umotywowany krytyczną, teoretyczną refleksją. Wiele pojęć tradycyjnie związanych z teatrem uzyskuje dzięki temu sens ogólniejszy. Dzisiejsza nauka odślania to, co zawsze charakteryzowało związki teatru ze światem i człowiekiem, choć w paradygmatach dawnego myślenia było nieujawniane bądź konstатовane analogią tak ogólną, jak właśnie we wspomnianym toposie. W istocie wiele kategorii teatralnych emancypuje się z tego wąskiego kręgu myślowego, z długotrwałego ograniczenia kanonami dawnej myśli teatralnej i służy ujawnianiu faktycznej kondycji teatru, którą określa współczesna antropologia. Nowa rola tych kategorii obejmuje dwie perspektywy poznawcze: odniesienie do człowieka jako osobowego, indywidualnego źródła kultury oraz odniesienie do wszelkich jego wytworów – form i obiektów kultury. Ten nowy status uzyskało wiele kategorii – wśród nich: scena, rola, sytuacja, akcja, zdarzenie, gra, maska i zamaskowanie, dystans, monolog, dialog, dramat i dramatyczność, kreacja, reżyser, kulisy, a także inne. Są one wyrazem myśli społecznej, antropologicznej,

psychologicznej, filozoficznej czy też teologicznej, czyli uzyskały swoją dojrzałą postać poza teatrologią. Jeśli wracają na grunt badań teatralnych, dokonuje się to już w ramach szeroko zakrojonej refleksji antropologicznej. Ta sytuacja potwierdza tylko ścisły związek teatru z człowiekiem i całością kultury. Do badaczy, którzy bezpośrednio, częściej jednak pośrednio przyczynili się do przewartościowania badań nad teatrem, należą przede wszystkim przedstawiciele antropologii i socjologii: Claude Lévi-Strauss, Erving Goffman, Jean Duvignaud, Elizabeth Burns, Jonathan H. Turner, Harold Garfinkel, Arlie R. Hochschild. Wiele w tym zakresie wnoszą też prace psychologiczne, między innymi Ericha Fromma, Carla G. Junga i Jolande Jacobi, czy też Gordona Allporta i Abrahama Masłowa. W obecnym wyliczeniu trudno pominąć rolę Gabriela Marcela oraz przedstawicieli filozofii spotkania: Martina Bubera, Emmanuela Lévinasa, Franza Rosenzweiga, Johanna Madera, filozofię dramatu ks. Józefa Tischnera oraz teodramatykę Hansa U. von Balthasara. Uznanie teatralności za uniwersalną cechę człowieka i ludzkiej wspólnoty zawdzięczamy badaniu rytuałów (m.in. przez Erica W. Rothenbuhlera) i innych form teatralności życia społecznego.

W tej sytuacji trudno więc mówić o antropologii teatru jako wydzielonej dziedzinie badań. Obejmuje ona wszelką refleksję, która traktuje teatr jako wyraz człowieka, fakt społeczny, formę komunikacji, miejsce indywidualnej i zbiorowej autokreacji, sposób realizacji wartości. Wypada tu powtórzyć – to człowiek jest teatralny, nie sztuka. Przedmiot teatralności jest wszędzie, rozpoznajemy go w obrzędach, folklorze, rytuałach, zabawach i grach, dialogach i zachowaniach społecznych, a nawet w praktykach zawodowych. Rozpознаjemy w języku dyskursywnym, w mimice, geście, w języku ruchu czy też w rytuałach ubioru.

Pole tego typu badań niebywale się poszerza, wymaga wielorakiego instrumentarium, nowych kontekstów. Zmiana, która tym sposobem dokonuje się w badaniach teatralnych, a zarazem badaniach społecznych i historycznych, zasługuje – jak można dziś już sądzić – na miano nowego paradygmatu w nauce. Byłoby jednak niezasadne poszukiwać źródeł tej sytuacji badawczej w myśli teatralnej czy w eksperymentach twórców teatralnych doby dzisiejszej. Proces paradygmatycznych przewartościowań obejmuje od pewnego czasu całą kulturę, dotyczy zmiany priorytetów w nauce, przeobrażeń samej metodologii badań. Na pierwszym miejscu jest człowiek. Tymi nowymi tropami rozwijają się badania wielu współczesnych dyscyplin wiedzy. Rozszerza się też obszar właściwej refleksji antropologicznej. Obok tradycyjnych już nauk: antropologii fizycznej, filozoficznej, kulturowej i społecznej, pojawiają się nowe nurty myśli, między innymi antropologia sztuki, literatury, filmu, mediów, komunikacji, informacji, prawa, historii, psychologii, teologii, ekonomii, biologii, antropologia kognitywna i wiele innych. Wszystko to określa nowe priorytety badań instytucjonalnej sztuki teatru, modyfikując nieustannie jej obraz, stwarzając

asumpt do nowej teorii teatru – co oczywiste – ale i nowej historii sztuki scenicznej, historii kultury teatralnej, socjologii teatru – inaczej już przecież pojmowanej. Estetyka pozostała na marginesie prowadzonych tu rozważań, stanowi przedmiot odrębny. Jednak jej miejsce jest wyraźnie określone – badania skupione na estetyce teatralnej, dotyczące idei dzieła nie mogą być uprawiane w oderwaniu, muszą uwzględniać rozumienie wszelkich aspektów teatru w perspektywie antropologii.