

RYSZARD STRZELECKI

## ANTROPOLOGIA TEATRU

### I

Idea antropologii teatru dojrzywała w badaniach I. Sławińskiej przez wiele lat. Pierwsze wyraźne świadectwa tego ukierunkowania sama autorka odnosi do rozpraw publikowanych już w latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych na temat dramaturgii C. K. Norwida<sup>1</sup>. Uwrażliwienie na problematykę człowieka przejawiało się zresztą w jej pracach zawsze – od zarania twórczości aż do dziś. W studiach o dramacie i teatrze, ale też o prozie i eseistyce zakorzenionej w religijnych tradycjach Europy koncentrowała się wokół problematyki wolności, transcendencji osoby, sytuacji egzystencjalnej człowieka. Jednak w tamtym okresie ukierunkowanie antropologiczne jej prac przejawiało się głównie w postaci dominanty tematycznej i aksjologicznej albo też w sposobie problematyzacji jej interpretacji i analiz. Status koncepcji osiąga wraz z ogłoszeniem książki *Współczesna refleksja o teatrze* o podtytule *Ku antropologii teatru*<sup>2</sup>, późniejsza jej redakcja pojawia się w wersji francuskiej *Le théâtre dans la pensée contemporaine*<sup>3</sup>, a następnie po zmodyfikowaniu i zaktualizowaniu znowu w wersji polskiej *Teatr w myśli współczesnej* zaopatrzonej również w podtytuł *Ku antropologii teatru*<sup>4</sup>. Bardziej jednoznaczny, ale i pełniejszy obraz przynoszą wykłady i publikacje późniejsze. Cenne świadectwa koncepcji znalazły się w dwu książkach wydanych w tym samym czasie: *Moja*

---

<sup>1</sup> W związku z Norwidem Autorka wskazuje tu na studia: *Znaki przestrzeni teatralnej w „Krausie” Norwida*, w: *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971 oraz *Kropla czasu w teatrze Norwida*, w: *Cyprian Norwid w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1971.

<sup>2</sup> Kraków 1979.

<sup>3</sup> Rzecz wydana w Louvain-la-Neuve w 1985 r.

<sup>4</sup> Warszawa 1990.

gorzka europejska ojczyzna i *Odczytywanie dramatu*<sup>5</sup>. W pierwszej autor-ka zawarła prace o związkach myśli teatralnej z teologią oraz doniosłe studium *Świat jako spektakl* (pierwotnie referowane w TN KUL w 1977 roku); druga – obejmowała studia i analizy dotyczące kluczowych kategorii antropologicznych: słowa, gestu, przestrzeni i czasu oraz artykuły podejmujące ważne aspekty antropologicznie zorientowanej lektury dzieła teatralnego, m.in. *Ku definicji dramatu poetyckiego; Teoria rzeczywistości i znak teatralny* oraz *Dramat religijny: jego wyróżniki i paradygmaty*. Zamyśl antropologii teatru zaznaczył się wówczas wyraźnie w jej dydaktyce uniwersyteckiej, był przedmiotem konwersatorium prowadzonego na KUL w latach 1988-1989. Zagadnienie antropologii znalazło się niebawem w wykładzie wygłoszonym na sesji teatralnej w Hawanie, opublikowanym na miejscu w języku hiszpańskim: *La antropologia del teatro*<sup>6</sup>: Pełniejszą wykładnię tej problematyki zawiera z kolei wykład z filozofii teatru, wygłoszony na seminarium doktoranckim w UMCS w Lublinie w roku 1993. Wreszcie syntetyczną prezentację swojej koncepcji zawarła prof. Sławińska w referacie wygłoszonym na sesji poświęconej antropologii teatru w 1996 roku – tekst referatu został zamieszczony w zbiorze posesyjnym: *Antropologia teatru*, Białystok 1996. W tymże roku jego zmienioną wersję zamieszczono w periodyku Międzynarodowego Towarzystwa Historii Porównawczej Teatru Opery i Baletu<sup>7</sup>. Autorka po latach działalności badawczej formułuje tam swoje stanowisko wprost, choć czyni to w formie syntetycznego szkicu. Można by oczywiście wskazać i inne pozycje świadczące o antropologicznym ukierunkowaniu myśli profesor Sławińskiej. Poprzestańmy jednak na tych najbardziej znamienych.

Znakiem szczególnym dorobku Ireny Sławińskiej jest pełne akceptacji otwarcie na rozliczne wątki refleksji antropologicznej i teatralnej. W jej dokonaniach badawczych natrafiamy na żywe przejawy antropologicznej koncepcji – zawsze już jednak wtopionej w pewien materiał badawczy, naznaczonej konkretnym zadaniem – prawie nigdy danej wprost, prawie nigdy w oderwaniu od badań przedmiotowych. Już we *Współczesnej refleksji o teatrze* określenie własnych założeń Autorka oddała na czas późniejszy. Nie przywiązywała wagi do metodologicznych precyzacji czy globalnych konstrukcji teoretycznych (z pasją tworzonych przez semiotyków

<sup>5</sup> Obydwie książki: *Moja gorzka europejska ojczyzna i Odczytywanie dramatu* wydane zostały w Warszawie w roku 1988.

<sup>6</sup> Wykład: tłumaczenie: Maryre Roig Redolta, *La Gaceta de Cuba*, 1990 enero [styczeń] s. 24-25.

<sup>7</sup> I. Sławińska, *L'anthropologie du Théâtre*, „Theatre. Opera. Ballet. Revue Européenne Bilingue”, 1996, nr 2, s. 103-111.

teatru w tamtym czasie). Gdy po kilkunastu latach ogłasza oczekiwane założenia własne, ograniczy się do kilku spraw najważniejszych, które stanowiły *credo* jej postawy badawczej od dawna. W sposób jawny, programowy uzależnia swoje stanowisko od antropologii filozoficznej (w wyraźnej opozycji wobec innych antropologii, mniej globalnych czy tzw. ekologicznych – wywiedzionych z badań kulturowych). Równie stanowczo upomina się o zmianę statusu terminu „antropologia teatru”, który w powszechnej opinii reprezentuje praktyki teatralne J. Grotowskiego, E. Barby i ich kontynuatorów. Badania akademickie z racji ich kultury poznawczej, wielonurtowego światowego zaplecza i antropologicznej tradycji już w samym XX wieku niezwykle bogatej, a sięgającej przecież antyku, wymagają odrębnej determinacji terminu. Tym bardziej zaś wymagają wydzielenia z kręgu inicjujących go poczynąń poznawczych i uwolnienia od pierwotnych konotacji. Szacunek dla świata nauki, „prawdziwych” antropologów – to jeden z powodów owego terminologicznego zainteresowania Profesor Sławińskiej. Inny – to nazbyt szybkie, ostentacyjne zrywanie „teatru źródeł” z rodzimymi, europejskim źródłami kultury. Prawdziwą jednak troskę, prowokującą do szybkiego przemianowania „antropologii teatru”, budziła w niej – jak niejednokrotnie podkreślała – sprawa człowieka. Teatralne badania – w jej przekonaniu – potrzebowały antropologii, która roztacza się nad całą rzeczywistością ludzką – i w jej osobowym wymiarze, i w wymiarze społecznym, uniwersalnym. Zapewniała to – wspomniana przed chwilą – myśl filozoficzna, głównie przecież do takiej uniwersalności aspirująca, ale i jej rozległa kulturowa recepcja. Sprawa człowieka, powszechnie ważna, zachowuje swoją wagę i w teatrze, gdzie staje się nadrzędnym celem badań teatralnych. Pierwszoplanowa rola antropologii teatru jest tu więc oczywista. Ale i skala poznawczych i aksjologicznych zobowiązań, jakie się przed nią wyłaniają, i jakie w tej sytuacji na siebie bierze jest ogromna. Podejmowane w tym zakresie badania dotyczą prawdy o człowieku w teatrze, z uwzględnieniem filozoficznych i kulturowych perspektyw.

Widząc, jak profesor Sławińska przywołuje w swoich książkach wielkie doktryny oraz wszelkie koncepcje metodologiczne łatwo ulegamy wrażeniu, że obecny w nich wątek strukturalny i narzędziowy pozostanie wartością nadrzędną. Wszelako uwrażliwienie metodologiczne – przeniesienie uwagi na wielość metod (sprawa chwalebna i ważna) wywoływało wyraźną rezerwę wobec wyłaniającej się w ten sposób globalności jej koncepcji. Nie dostrzegano w niej projektu dogłębnej harmonizacji różnych typów wiedzy o człowieku i teatrze, raczej – publikacji jej studium towarzyszyło przekonanie, że to konstrukcja wstępna, pozbawiona czyteln-

nego określenia co do zakresu i przedmiotu badań – jak w pewnym momencie zawyrokował S. Świątek. Jako autor diagnozy stanu polskiej teatrologii<sup>8</sup>, chłodno ocenia absolutną globalność przedstawionej koncepcji. Apelując o poszerzenie perspektyw metodologicznych teatrologii, nie dostrzegł szans, jakie od dawna przecież oferuje studium profesor Sławińskiej. Zawarty tam program „absolutnego” otwarcia na konteksty badawcze zaskakuje odwagą i wychodzi naprzeciw dzisiejszym staraniom o przebudowę nauki o teatrze, przełamania ograniczeń i teoretycznych stereotypów.

Już w latach siedemdziesiątych Uczona podkreślała scalającą rolę antropologii teatru, refleksji, która umożliwia optymalne korzystanie z dorobku nauk, pozwala też efektywnie stosować dostępną wiedzę do badań teatralnych. Być może właśnie antropologia teatru, sformułowana w taki sposób, wyraża właściwą dla naszych czasów naukę o teatrze. Podobną rolę antropologii – mimo pewnej nieufności wobec propozycji autorki – zakładał ówczesny recenzent książki A. Kijowski. Nikły status teatrologii i wówczas budził przecież niepokój, a antropologia teatru – refeleksja tak rozległa i gruntowna – miała temu zaradzić. Nic dziwnego, że z uwagi na ten jej charakter ani wówczas, ani dziś nie może być sytuowana „obok”, jako dopełnienie innych antropologii teatru. Wiadomo, że nawet filozoficzne ugruntowanie refleksji nie wyklucza tendencji specjalizacyjnych, gdzie ogólność w miarę dojrzewania koncepcji staje się niepożądana i musi podlegać istotnemu zawężeniu. Jednak ten rodzaj refleksji antropologicznej nigdy nie był przez profesor Sławińską poważnie formułowany.

W myśl dotychczasowych uwag koncepcja profesor Sławińskiej jest akademicka i teoretyczna; globalna, co do statusu przedmiotu i potencjału metodologicznego; otwarta – nie wykreśla z góry żadnej propozycji, wnosi postulat akomodacji, istotny w kontekście „odkrywania” rzeczywistości kulturowej, jej żywych i zmiennych inspiracji; przeniknięta fascynacją i szacunkiem wobec rozumnych i dojrzałych dokonań innych badaczy: filozofów, antropologów, teologów. W istocie też we własnej praktyce badawczej Autorka rezerwuje miejsce wyłącznie dla tego typu poznawczo zaawansowanej refleksji.

W swoim programie prof. Sławińska mierzy zatem wysoko, w stronę szkół, badaczy, doktryn, które legitymują się wysokim standardem akademickim – z tego też punktu widzenia ocenia wszelkie próby badań nad teatrem – i z tego zapewne powodu mniej uwagi poświęca antropologii uprawianej przez artystów: Brooka, Grotowskiego czy wspomnianego

<sup>8</sup> „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4.



wcześniej E. Barbę. Formacja uniwersytecka, którą w swojej wieloletniej pracy kultywowała i współtworzyła, przynosi dostateczne uzasadnienie takiej postawy.

Świadomość tych realiów nakazuje daleko idącą rozwagę w prezentacji jej dokonań. Owe lata pracy i rozległe kompetencje mają niewątpliwie swój udział w ujmowaniu i rozstrzyganiu przez Autorkę kwestii naukowych. Tym większej nabiera więc wagi pytanie o jej pryncypia badawcze, pytanie tym bardziej uzasadnione, że sama rzadko wskazywała na elementy własnego dyskursu badawczego, a i w ogóle rzadko podejmowała rozważania czysto metodologiczne. W kształtowaniu koncepcji relacje między przedmiotem i metodą mogą układać się w różnie, i co do akcentów położonych na któryś z tych czynników, i co do aktualnej roli inspirującej i korzyści rozważań przedmiotowych, metodologicznych bądź kontekstowych. Profesora Sławińska utworzyła koncepcję akademicką, w której tak przedmiot, jak i metoda zostały potraktowane z najwyższą uwagą. W każdej z jej prac, zarówno we wspomnianych książkach, jak i w późniejszych pracach, obydwa wymiary dają się dostrzec. Jednak w książkach ów aspekt metodologiczny jest wyraźniejszy, w artykułach zaś i wykładach z lat dziewięćdziesiątych – przeciwnie, autorka eksponuje aspekt przedmiotowy, skupia się na filozoficznych ujęciach człowieka. Mimo różnic i przemieszczeń, kształt koncepcji w kolejnych etapach jej funkcjonowania jest podobny czy wręcz taki sam, różnie jedynie, z różnych punktów widzenia naświetlany.

Projekt akademickiej antropologii teatru – zamierzony wówczas – niósł ze sobą ważne konsekwencje. Otwierał szeroką perspektywę konfrontacji wiedzy o teatrze z licznymi dyscyplinami myśli humanistycznej. Uwalniał od presji praktyki teatralnej, utrudniającej dogłębne spojrzenie na teatr – obiektywne i z dystansu. Autorka postulowała poszerzenie pola refleksji głównie w kierunku antropologii filozoficznej, kulturowej, biologicznej, socjologii oraz innych nauk podejmujących problematykę człowieka.

Korzyści metodologiczne były niewątpliwie pierwszym i jednocześnie zasadniczym efektem antropologicznego ukierunkowania *Współczesnej refleksji o teatrze*. Dzisiaj łatwiej ocenić dalekowzroczny i nowatorski charakter tego posunięcia. Zakreślone wówczas perspektywy badań, ich zasięg oraz postulat dynamicznej adaptacji wielorakiej wiedzy wyznaczały optymalne warunki rozwoju myśli teatralnej, a w dalszej perspektywie dawały być może szansę wzmocnienia statusu poznawczego całej dyscypliny.

Efektom jej zabiegów było zarówno wielowymiarowe ujęcie teatru, jak też znaczne poszerzenie kontekstu badawczego, wywiedzionego z różnych dyscyplin. Tak szerokie spektrum odniesień wносиło na grunt myśli tea-

tralnej składniki odmiennych, a często antagonistycznych doktryn badawczych. Możliwość ich uzgodnienia, wzajemnego zestawienia, zaświadcza twórczość Autorki, jej praktyka badawcza, głównie zaś antropologiczna interpretacja dzieła.

O tożsamości omawianej koncepcji decyduje przedmiot (człowiek w perspektywie teatru), decyduje sposób problematyzacji, wreszcie założenia metodologiczne – wszystkie te wymiary będą w niniejszym szkicu przedmiotem uważnej refleksji. Ale ową tożsamość kształtują też osobiste motywy badacza – złożone z prywatnych przeświadczeń, światopoglądowych przekonań, kulturowej tradycji. Niewątpliwie więc wiele tłumaczy osobowość profesor Sławińskiej, jej duchowe uкорzenie i doświadczenie intelektualne. Wiele tłumaczy trwała więź między zespołem przekonań, postawą poznawczą i badawczym warsztatem. Oczywiście nie zawsze te osobiste, podmiotowe względy odciskają tak wyraźny ślad na postawie badacza i nauczyciela akademickiego. Jednak profesor Sławińska należy do mistrzów i współtwórców naszej humanistyki, u których tych zależności nie powinno się lekceważyć, a zapewne uczyni to jej koncepcję bardziej zrozumiałą i wiarygodną.

Ale uwzględnienie tej podmiotowej sytuacji ma jeszcze inny ważny powód. Zrozumienie dla podmiotowych uwarunkowań czy punktu widzenia Uczonej ułatwia skonstatowanie opinii o jej dorobku, nie zawsze przecież trafnych, uczciwych, dostatecznie wnikliwych, często też wynikających z odmiennych przeświadczeń i proklamacji. Okazuje się też pomocne w odniesieniu do uprawianej przez nią antropologii, do stanu nauki, dyscypliny czy też obowiązujących paradygmatów (tak często dziś mówi się o ich zmianie, również na terenie teatrologii). Ten z kolei kontekst ułatwia dostrzeżenie w koncepcji aspektów słabo przez Autorkę uwyraźnionych, a ujawniających swoją wagę w konfrontacji z żywą współcześnie problematyką metodologiczną. Chodzi o odtworzenie i tych mniej jawnych walorów jej dyskursu badawczego. Przede wszystkim jednak o bardziej czytelną eksplikację realizowanego przez nią w ciągu lat antropologicznego zamysłu, gdzie cała jej refleksja – jakże metodologicznie i epistemologicznie złożona – osnuta wokół kluczowej idei człowieka w teatrze, pojawia się – jak konstatuje autorka – w okalającej całość filozoficznej ramie. Natomiast metody, szkoły, doktryny omawiane we *Współczesnej refleksji o teatrze* nie zostały przywołane jedynie dla ich prezentacji jako grunt przyszłej antropologii teatru – jak mniemał J. Kłossowicz<sup>9</sup>. One już tę koncep-

<sup>9</sup> J. Kłossowicz, „Literatura” 1979, nr 22, s. 12.

cję współtworzyły, a co najwyżej stanowiły punkt wyjścia dla jej dalszych transformacji, przemieszczeń – zawsze możliwych, bo tego rodzaju dynamika też stanowi inherentną cechę jej propozycji. Autorka w różnych miejscach wspomnianej książki wyraża swoje stanowisko, własnymi sądami, własną perspektywą ogarnia prezentowane prace i doktryny. Jej koncepcja była więc w znacznej mierze czytelna. Choć ostateczną wykładnię i ostateczną prezentację pozostawiła Autorka na czas późniejszy. Gdy po latach formułuje swój pogląd w referacie *Antropologia teatru*, potwierdza wyrażone wcześniej myśli i to głównie w stosunku do filozoficznych pryncypiów, które uważała zawsze za sprawę kluczową. Te zaś elementy jej koncepcji, w których określiła swój stosunek do wszelkiej wiedzy naukowej, uzyskały najpełniejsze sformułowanie już we wspomnianych książkach do roku 1990.

Z satysfakcją spostrzegamy, że po dwudziestu kilku latach ówczesna inicjatywa antropologii teatru uderza świeżością i aktualnością. Wprawdzie od tamtego czasu zmieniały się treści, straciły wagę zawarte w książce sądy, tematy, a na skutek szybkich przemieszczeń w myśli światowej – uległa też zmianie geografia badań i konfiguracja problemów. Niezmienną aktualność zachowuje natomiast ów globalny projekt badań, w których respekt wobec filozoficznych pryncypiów łączy się z otwartością wobec wszelkich wątków badawczych i różnych antropologii. Profesor Sławińska nie ogranicza się do refleksji nad fundamentami i kontekstami antropologicznych badań teatralnych. Uprawiana przez nią antropologia w równej mierze dotyczy teorii dzieła dramatycznego i teatralnego, jak i przesłanek praktyki interpretacyjnej, w której te konteksty odgrywają rolę kluczową. Zgodnie z wcześniejszą uwagą główne założenia koncepcji scharakteryzujemy od strony przedmiotu badań, kluczowych problemów i założeń metodologicznych.

## II

Pierwszy wymiar, przedmiotowy – dotyczył człowieka, stawianego od razu w wysokim planie bytu i wartości. Standardy, którymi kieruje się profesor Sławińska w kształtowaniu kontekstu teoretycznego odpowiedniego dla rangi i statusu osoby ludzkiej są jasne – oparte na filozofii klasycznej, maksymalistycznej, realistycznej i personalistycznej, wywiezionej z tradycji chrześcijańskiej, z preferencją nurtu arystotelesowsko-tomistycznego, dominującego w bliskiej jej duchowo i biograficznie filo-

zoficznej Szkole Lubelskiej. We wcześniejszych pracach owe postulaty filozoficzne formułuje Autorka w sposób ogólniejszy, w terminach obejmujących różne tradycje filozoficzne, wolne wszak od redukcjonizmu, aspektowości służącej ideałom wiedzy szczegółowej. W latach dziewięćdziesiątych w sumujących studiach i wykładach wyraźniej określa swój punkt wyjścia. Jest nim przedmiot ogniskujący całą refleksję w zgodzie z antropologią o. Mieczysława A. Krąpca, z jego dziełem: *Ja – człowiek*. Dzieło to artykułowało jej potrzebę głębokiego – jak sama mówi – „widzenia antropologii jako nauki o pełnym człowieku, i nie tylko jego społecznym kulturotwórczym życiu, ale także o jego intelektualnych możliwościach i życiu duchowym, które każą transcendować doczesność”<sup>10</sup>. Ten wymiar jest formułowany często wprost, zawiera w sobie sygnał natury metodologicznej o stworzeniu dla podmiotowości człowieka generalnych ram, dobrze określonych na drodze refleksji filozoficznej.

Przywołanie filozofii ma przede wszystkim zapewnić właściwe rozumienie człowieka, dostatecznie głębokie i tworzące fundament dla innych typów refleksji. Sławińska nie zagłębia się w strukturę filozoficznego dyskursu, w odmienności stanowisk czy szczegółową problematykę podejmowaną przez adherentów tego typu refleksji. Liczy się jedno – odpowiednie, wzmocnione autorytetem myśli filozoficznej, poparte jej gwarancjami poznawczymi ujęcie człowieka – w zasadzie nie więcej, a jednak dużo! O osobowym, personalistycznym ujęciu teatru rozstrzyga – ceniony przez Uczoną – H. Gouhier, autor *Filozofii teatru*. Podobnej rekomendacji udzielają inni filozofowie. Wspomniany ks. M. A. Krąpiec najpełniej charakteryzuje człowieka. Sławińska wylicza za nim najważniejsze cechy bytu ludzkiego: rozumność, wolność, niepowtarzalność, jedność duchowo-cielesną oraz predestynację do afirmacji Absolutu. Inną, szeroko omawianą na wykładach postacią (bliską sztuce teatru) jest G. Marcel. Jego podstawowe rozróżnienie „być” i „mieć” stosuje się też do teatru („mieć” charakteryzuje „teatr akcji”). W centrum tej filozofii mieści się problematyka osobowych relacji wobec „ty” i „Ty” transcendentnego, również problematyka „my” – kontekst wszelkich doniosłych pojęć: zawierzenia, nadziei, miłości, komunii, obecności, wreszcie i tajemnicy. Wiele uwagi poświęca poglądom M. Bubera – preponenta filozofii dialogu, relacji „ja” i „ty” – gdzie człowiek staje się osobą dopiero po spotkaniu z jakimś „ty”. Sprawa osobowości, którą objawia wobec pełni, wobec twarzy „Innego”, przejawia się też w przywołanych poglądach E. Levinasa, wyraziciela tzw. filozofii spotkania. Tajemnica twarzy jawi się w kontekście kategorii etycz-

<sup>10</sup> *Filozofia teatru*, 25.04.1993 r.

nych, ale i religijnych: twarz „Innego” jest śladem nieskończoności, transcendencji. Napotyamy w jej wykładach również innych przedstawicieli filozofii o wyraźnych duchowych rysach: F. Rosenzweiga, F. Ebnera, J. Madera oraz J. Tischnera, twórcę *Filozofii dramatu*. Podstaw filozofii człowieka szuka Profesor w pismach najważniejszych postaci filozofii XX wieku – E. Husserla, M. Heideggera, M. Schelera, E. Mouniera, J. Maritaina, P. Teilharda de Chardin, P. Ricoeura, w pismach Hansa Ursa von Balthasara i in. Kondycję teatru na tym podstawowym poziomie wyznaczają przede wszystkim filozofowie, znawcy kluczowej problematyki człowieka. Ponadto badacze odpowiedzialni za pełny i adekwatny opis rzeczywistości ludzkiej i jej przejawów – przedstawiciele nauki i środowisk akademickich – w drugiej zaś dopiero kolejności teatrolodzy!

Konsekwencje tych decyzji były doniosłe, wręcz rewolucyjne. Antropologia teatru, a ściślej jej wymiar przedmiotowy to, jak czytamy we wspomnianych już wykładach – „punkt wyjścia i zarazem punkt docelowy wszelkiej refleksji o teatrze. Bo chodzi przecież o człowieka – zauważa Autorka i dodaje – «Nostra res agitur», jak mawiali Rzymianie. 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”<sup>11</sup>.

Antropologia teatru stanowi podstawę wszelkiej myśli teatralnej, wszelkiej teatrologii. Może się jednak zrodzić wątpliwość – jeżeli pośrodku owej refleksji postawimy sprawę człowieka, refleksję nad samym człowiekiem (domena antropologii), co stanie się z teorią teatru w jej tradycyjnym kształcie, gdzie tu jej miejsce? Faktycznie, w ważnych publikacjach Autorki problematyka człowieka przysłania zagadnienia czysto teatralne, zagadnienia scenicznej estetyki i teatralności. Ta odmienność w postrzeganiu dyscypliny jest bardziej radykalna niż można by sądzić. I błędem byłoby zapewne traktować orientację antropologiczną jej prac jako dopełnienie refleksji teoretyczno-teatralnej bądź jako odrębny wątek tej refleksji. Dominacja zagadnień antropologicznych w jej dorobku nie podlega dyskusji. Z kolei darmo będziemy tam szukać jednoznacznej, klarownej formuły sztuki scenicznej, skoro od lat dystansuje się od strukturalnej ortodoksji i ogólnie obowiązujących definicji teatralnych.

Dominacja antropologii niesie też bardziej zasadnicze skutki. Uzależnienie podstaw refleksji od antropologii poza tym, że osłabia rangę tradycyjnych kategorii teoretycznych, prowadzi też do zmiany ich pozycji w obrębie całej koncepcji. Metody i ujęcia badawcze, które uwzględnią

<sup>11</sup> *Filozofia teatru* (26.05.1993 r.).

w swoim studium, rzutuje wprost na – kluczowe w jej rozumieniu – zagadnienie człowieka w teatrze. I tu dopiero, w kontekście antropologii, na jej podłożu pojawić się mogą, niejako wtórnie, zagadnienia teoretyczne (w związku z istotą teatru, znakiem teatralnym czy strukturą widowiska). Nie mają one jednak odrębnego statusu, rzadko też są traktowane samodzielnie (np. w omówieniach semiotyki teatru). Typowa zależność: przedmiot–teoria–metoda przekształca się w zależność: przedmiot–metoda–teoria.

Nie wyklucza to oczywiście zasadności zabiegów mających na celu wyodrębnienie samych teoretycznych wymiarów koncepcji. Uwagi w tym względzie poczyniła E. Wolicka – jedna z pierwszych czytelniczek *Współczesnej refleksji o teatrze*. Jej zdaniem teatr w przedłożonym tam rozumieniu dotyka sfery osobowej, konkretnej, sięga wymiaru społecznego – tak realizuje się jego znakowy i komunikacyjny charakter. Spektakl jest zdarzeniem historycznym, faktem interkomunikacji i partycypacji. Nawet zatem w pojęciach teoretycznych, wyodrębnionych z materiału omawianego studium, niezmiennie dominuje ów czynnik antropologiczny.

Sama zaś antropologia teatru, będąca propozycją badawczą profesor Sławińskiej, uzyskuje swoją pełną wykładnię na poziomie omawianych kolejno problemów, gdzie kulturowe aspekty teatru splatają się z uniwersalną tematyką człowieka. Tej właśnie sprawie przyjrzymy się dokładniej w dalszej części szkicu.

### III

W podsumowaniu *Współczesnej refleksji o teatrze* znalazło się często cytowane stwierdzenie, że antropologiczną orientację pracy rozumie Uczona „jako odniesienie teatru do metafizycznej sytuacji i egzystencjalnej problematyki człowieka, jego słowa, gestu, przestrzeni, czasu”. Wymienione problemy, jak i szereg innych, np. obecność–nieobecność, zamaskowanie, wyobcowanie, alienacja, dystans, milczenie, dialog, spotkanie, komunikacja, sytuacja, rola, w planie owej metafizycznej i egzystencjalnej perspektywy prowadzą w głąb wymiarów ostatecznych – transcendencji i tajemnicy osoby ludzkiej, chociaż pełną determinację uzyskać mogą dopiero w oparciu o potencjał epistemologiczny nauk szczegółowych. Profesor uwzględnia treści i ustalenia nauk społecznych, psychologicznych, wielorakich antropologii, nauk o kulturze, nie wyłączając też wiedzy biologicznej czy matematycznej.

Ujęcie kluczowych problemów w całości kontekstu kulturowego musi być wolne od „redukcji” jakichkolwiek badań. Wszelkie zawężenia uderzałyby bezpośrednio w przedmiot refleksji, w jego kulturową złożoność. Tak zarysowana perspektywa badawcza odpowiadała programowi pluralizmu i otwartości w zakresie interpretacji, odpowiedzialności za wynik refleksji. Przesłanki tego programu zostały wyłożone już w 1974 r. w artykule *Czytanie dramatu*, gdzie Profesor wykluczyła dyktat uprzywilejowanych -izmów i -logii. Jednak wymagane tu łączenie ujęć badawczych może rodzić obawę, że myśl antropologiczna odniesiona do badań teatralnych pozostanie w rozproszeniu, w swoistej „dysocjacji”. W istocie procedury metodologiczne przenoszone na grunt kluczowej problematyki teatralnej tracą macierzyste, systemowe uwarunkowania, czy zyskują nowe? Profesor nie poprzestaje oczywiście na zwyczajnym zestawieniu problemów, szuka dla nich kryteriów porządkujących. Jednak roli arbitra swej koncepcji nie powierza jakiejś supermetodologii czy nawet wyróżnionej refleksji antropologicznej. Jedynym arbitrem jest tu aktualny stan kultury naukowej i artystycznej. To kultura podsuwa problemy, sugeruje ich konfiguracje, określa priorytety, wyznacza analogie, opozycje. Zarówno współczesne „spory i rozdarcia”, jak i deklarowane przez Uczoną „powiązanie zjawisk na poziomie ogólniejszych syndromów kultury” – nadaje koncepcji rysy całościowe i usprawiedliwia czynności integracyjne.

Kolejne nauki odsłaniają wielorakie aspekty człowieka bez naruszania respektowanych przez Autorkę założeń klasycznej i maksymalistycznej filozofii – takie operowanie kontekstami teoretycznymi we *Współczesnej refleksji o teatrze*, a i w późniejszych wypowiedziach, jest praktyką typową. Znamiennym przykładem niech będzie tu problematyka sytuacji i postaci. Autorka uwzględnia przeciwieństwo ujęcia strukturalnego i egzystencjalnego. Pierwszorzędną wagę przypisuje oczywiście wykładni filozoficznej, podkreślając, „jak bardzo analiza dramatu i inscenizacji zależy od tych pierwszych przesłanek filozoficznych”<sup>12</sup>. Przesłanek tego typu dostarcza G. Marcel w ramach pojęcia sytuacji metafizycznej, będącej układem danych najpierwotniejszych, których nie można zmienić, a które nas przekraczają – Profesor ten moment transcendencji podkreśla w sposób szczególny. W tym rozumieniu sytuacja dotyczy autentycznych osób, mowa tu o postaciach, które nad-egzystują, a ich najwyższy status bytowy ciągle mamy w pamięci, ciągle w sobie odczuwamy. Potwierdza to H. Gouhier, a o najwyższym statusie niektórych postaci wspomina też E. Souriau w ramach swojej matematycznej i strukturalnej metody rozważań nad posta-

<sup>12</sup> *Filozofia teatru* (24.03.1993 r.)



ciami w dramacie. Autorka, nie zaprzeczając niewątpliwiej tu niewspółmierności założeń, wskazuje na możliwość czerpania korzyści z różnych stanowisk metodologicznych stosownie do ich zasięgu i epistemologicznej wydolności. Świadczy o tym konsekwentne omawianie owych różnych ujęć w sposób łączny, z intencją szukania między nimi zbieżności i wspólnego osiągania korzyści poznawczych. Podobna złożoność ujęć dotyczy też problemów dialogu (od komunikacji aż do zawierzenia i komunii) czy zamaskowania (tak gruntownie opracowanego pierwotnie na terenie psychoanalizy i psychologii humanistycznej). Wywiedziona z kształtu współczesnej kultury problematyka ujawnia też nadrzędność niektórych tematów wobec innych: nieobecności wobec obecności, kryzysu języka i dominacji środków pozawerbalnych, zwrot ku przestrzenności przeciw czasowi, panowanie horyzontalności nad wertykalnością, doniosłość zjawiska milczenia, dystansu.

Dla wnikliwego ujęcia owej problematyki potrzebna jest też teoretyczna i historyczna wiedza o teatrze, poparta znajomością europejskiej sztuki scenicznej od jej zarania, właściwej jej tematyce, przesłaniu, metafizycznym korzeniom. Antropologia teatru swój konkretny kształt osiąga na przecięciu kultury pozateatralnej (z zastrzeżeniem, że dotyczy to kręgu europejskiego) z kulturą zrodzoną w obrębie sztuki scenicznej. To powiązanie na poziomie przedmiotu obowiązuje też w planie refleksji badawczej. Dotyczy wspólnoty pojęć, terminologii, kryteriów porządkujących, które wyodrębnione i opracowane tworzą sieć kluczowych kategorii poznawczych i metodologicznych. Związki między rzeczywistością i teatrem, teorią kultury i teatru sprawiają, że kategorie teatralne mają głębokie odniesienie do rzeczywistości ludzkiej, antropologiczne zaś stosują się wielorako do sztuki scenicznej. Zanim do sprawy tej wrócimy, przyjrzymy się uważniej niektórym zagadnieniom metodologicznym antropologii teatru, decydującym o jej kształcie globalnym.

#### IV

Ani kluczowe problemy, ani też związana z nimi zazwyczaj myśl metodologiczna, w wieloraki sposób uwzględniona i rozwijana przez profesor Sławińską, nie tłumaczą trafnie i wystarczająco idei antropologii teatru, jaką Autorka zawarła w swoich pracach. Niewątpliwie należy uwzględnić także te aspekty i rozwiązania, w których miała bardziej osobisty udział, które powstały niezależnie od tradycji badawczej – w nich bowiem najlepiej przejawia się metodologiczna dojrzałość i poznawcza ranga całej

koncepcji. Nie ustrzeżemy się w tym miejscu od pewnych powtórzeń. Powrócimy m.in. do sprawy metodologicznej integracji antropologii, w sposób jednak bardziej gruntowny – szukając potwierdzenia w perspektywie epistemologicznej badacza, znacznie głębiej uzasadniającej porządek koncepcji niż sam przedmiot badań i jego kulturowe sprobematyzowanie.

W metodach, które oferuje świat myśli współczesnej, dostrzegła autorka ów czynnik „antropologiczny”, humanistyczne nachylenie wszelkich badań. To właśnie uznała za przesłankę podejmowanej niegdyś syntezy światowej refleksji nad teatrem. I skłoniło to ją nawet do świadomej, celowej antycypacji dostrzeżonych tendencji antropologicznych.

Właśnie w sposobach tej antycypacji najpełniej widać oryginalność koncepcji profesor Sławińskiej, rozległość jej metodologicznych horyzontów i proklamacji. Podstawą owych zabiegów był wspomniany już stan przedmiotowy – rysujące się w ramach kultury współczesnej porządku problemowe ujawniające jej wewnętrzne związki i wartości. Problematyzację tę przeprowadza Profesor zarówno w perspektywie wiedzy naukowej, antropologicznej, empirycznej, formalnej, jak i filozoficznej. Czyni to przekraczając znacznie zasięg aktualnej refleksji teatrologicznej, co mogło być – jak sama przyznaje – powodem zdziwienia bądź zarzutów.

Koncepcja profesor Sławińskiej, w sposób znamieny dla oryginalnych, naukowych rozwiązań obejmuje dwa wymiary: przedmiotowy – zobiektywizowany w kulturze i podmiotowy – zależny od indywidualnej decyzji Autorki, jej intelektualnego doświadczenia i osobowości. Propozycję Uczonej wyróżnia rozległość odniesień i inspiracji, swobodna konfrontacja myśli teatralnej z możliwościami współczesnych metod – czy to „rozumiejących” czy wyraźnie „scjentyficznych”. Nie waha się łączyć poznania opartego na autorefleksji, analizie „świata przeżywanego” czy doświadczeniu spotkania z poznaniem uzyskanym drogą empiryczną z zastosowaniem instrumentów formalnych. Chociaż podejście „rozumiejące” „zawiesza” korzyści poznawcze dyskursu instrumentalnego, analitycznego i odwrotnie. Przeciwnością prawdy przeżycia i wyników metod naukowych nie ominęła studium Ireny Sławińskiej, ale uległa tam istotnemu osłabieniu. Miejscem, gdzie wszelkie typy poznania ujawniają swoje humanistyczne i antropologiczne znaczenie jest sfera ludzkiej intencjonalności. Zarówno rozumienie, jak i formalne, „scjentyficzne” zabiegi służą w ostateczności człowiekowi. Nie darmo Uczona pojmuje człowieka i jako obiekt poznania, tak przecież zróżnicowanego, i jako podmiot, który stoi przed wszystkim, poprzedza wszelkie zachowania poznawcze, jest suwerenny wobec stosowanych metod. Człowieka przecież – wokół którego koncentrował się cały jej wysiłek badawczy – w podsumowaniu studium

określi twórcą znaków i znaczeń, twórcą symbolicznego uniwersum, wyrażającego świat ludzkich wierzeń i nadziei. W tym określeniu mieści się też status badacza, intencjonalnego podmiotu kultury, który wszelkie czynności, najbardziej nawet instrumentalne i formalno-rzeczowe inicjuje i sprowadza do wymiaru własnych duchowych projektów i wartości. Sławińska zdaje się przypominać, że każde poznanie (również naukowe) ujmowane w szerszej perspektywie – zawsze posiada ów czynnik wysoce humanistyczny. W tym zwielokrotnionym wymiarze intencjonalności mają szansę zniknąć metodologiczne dylematy, związane z obecnością w jej studiach i wykładach tak różnych typów poznania, łącznie z tym najbardziej instrumentalnym. Jest też z kolei szansą odsunięcia zastrzeżeń wobec uprawiania szczegółowej refleksji pod presją filozoficznych i antropologicznych założeń.

Jak widać konflikt prawdy przeżywanej i laboratoryjnej metodologii nie dotyczy jej badań, jednak poza łagodzącym wszelki radykalizm przedmiotowym i podmiotowym kontekstem kulturowym przejawia się wyraźnie w myśli europejskiej – znaczony pracami H. G. Gadamera czy P. Ricoeura, a jeśli sięgniemy głębiej w przeszłość również pracami E. Husserla. Poznanie naukowe nie można lekceważyć – stanowi ono ważny składnik kultury intelektualnej, a dla Ireny Sławińskiej, profesora i badacza, stanowi nadto nieodzowne potwierdzenie racjonalnych, metodologicznych aspiracji. Jej krytyczny i chłodny stosunek wobec poglądów praktyków teatru jest tego zrozumiałym potwierdzeniem.

Czy wszystkie inspiracje, doktryny, metodologie są traktowane z jednakową aprobatą? Oczywiście szacunek, jakim prof. Sławińska darzy liczne i różne poglądy, nie wyklucza żywionych wobec nich intencji wartościujących, mniejszej bądź większej aprobaty udzielanej teoriom, szkołom i stanowiskom badawczym. Autorka promuje te, które harmonizują z innymi i prowadzą w głąb rzeczywistości kulturowej i osobowej. Przypomnijmy wyrażone już w tym szkicu opinie o obojętności, a nawet rezerwie (wprost nieujawnionej) wobec definicji teatru formułowanych i skoncentrowanych na kategoriach estetycznych, osadzonych w kręgu immanentnych rozważań, wirtualnych obiektów dzieła i takichże przedmiotów badawczego oglądu. Zgodnie z tym w obszarze badań semiotycznych szczególną wagę przypisuje nurtom, które w miejsce relacji znak-znak, wprowadzają relację znak-rzeczywistość. Z tych samych względów z uznaniem odnosi się do hermeneutyki ogarniającej zagadnienia żywego odbioru, lektury, realnego przekazu, a nawet aktu uczestnictwa czy komunii (P. Ricoeur, W. Iser).

Pozostańmy nadal przy problematyce metodologii badań. Dziś w szczególności znaczenia nabiera rozróżnienie między autonomią, w tym wypadku odrębnością wiedzy o teatrze, a jej dezautonomizacją, czyli przeniesieniem badań teatralnych pod dozór innych nauk, a w rezultacie przeobrażanie teatrologii w sumę synkretycznych ujęć badawczych. Schemat owej opozycji odnosi się i do innych typów wiedzy o twórczości, o kulturze symbolicznej. Dotyczy dyscyplin, które przekraczają rewir immanentyzmu, monometodologii czy odsuwają na margines problematyki badawczej zagadnienie „istot” i wyróżników przedmiotu badania.

Czy dokonania naukowe profesor Sławińskiej wpisują się w te rozróżnienia, czy do nich przystają? W swoich deklaracjach teoretycznych Autorka kwestii tej nie porusza. Jednak praktyka metodologiczna jej prac usprawiedliwia podjęcie tego właśnie tematu. Z dotychczasowych ustaleń obecnego szkicu można wywieść wnioski, że omawiana koncepcja unika zarówno skrajnej autonomiczności wiedzy o teatrze, jak i jej dezautonomizacji. Zgodnie z imperatywami dawniejszej humanistyki wskazanie istotnych konstytutywnych cech scenicznego dzieła było sprawą bezspornie potrzebną i ważną. Zadanie to wypełniano w ramach epistemologii semiotyczno-strukturalnej (częściowo też fenomenologicznej). W tym paradygmacie badawczym rozgrywały się sprawy w latach siedemdziesiątych najważniejsze – tematem priorytetowym był status dzieła teatralnego, decydujący pośrednio o kondycji samej teatrologii, jej odrębności w obszarze wiedzy kulturowej czy dyscyplinarnej autonomii. Obok tego uwagę badaczy pochłaniały kontrowersje na temat prawomocności opisu i szans rekonstrukcji sztuk teatralnych, w szczególności zaś problem, czy dzieło teatralne, skoro bezpowrotnie przemija, w ogóle istnieje jako przedmiot badania. Dylematy tego typu przez lata zajmowały kluczową pozycję w teorii teatru. Ideały dyscyplinarnej autonomii, wysoka ocena refleksji zapewniającej swoistość poznania, wreszcie przestrzeganie odrębności metodologicznej miały jednak też niekorzystne konsekwencje – prowadziły do zawężenia spektrum dopuszczanych do udziału w badaniu teatru typów refleksji.

Już w tamtym czasie – w połowie lat siedemdziesiątych – gdy w naszych badaniach rodził się paradygmat przeciwny wszelkiemu immanentyzmowi, dopuszczający koordynację odmiennych typów poznania, Irena Sławińska głosi ideał otwartości dzieła, pochwałę pluralizmu, szansę ujrzenia przedmiotu badań w nowym świetle. Deklarację tę praktycznie potwierdza we *Współczesnej refleksji o teatrze* – zjawisko teatru jawi się tam głównie w świetle aprobowanych nurtów badawczych i atrakcyjnych typów metodologii. Jeżeli Autorka uznaje wartości autonomii, to zapewne

nie za cenę jałowości poznawczej, intelektualnej stagnacji czy wykluczenia współdziałania niektórych dyscyplin wiedzy. A tak dzieje się, gdy obowiązuje nazbyt wąska, restrykcyjna teoria teatru, nazbyt ciasne i sformalizowane jego pojęcie. Czy alternatywą tej sytuacji jest jej przeciwieństwo – dezautonomizacja?

Skoro całej refleksji i stanu dyscypliny nie uzależnia od formalnych, typologicznych definicji sztuki teatru (tak istotnych w semiotyce, np. u E. Fischer-Lichte czy T. Kowzana), tym bardziej takiej uprzywilejowanej roli nie powierza antropologii kulturowej, biologicznej, ekologicznej, psychologii, socjologii czy innej dyscyplinie wiedzy. Skutkująca taką podległością metodologiczną dezautonomizacja jest rozwiązaniem równie niekorzystnym, jak desperacka obrona terytorium badawczego dla podtrzymania jednorodności dyscypliny. W przekonaniu profesor Sławińskiej nauki nie mogą stanowić podstawy antropologii teatru z powodu ich aspektowości i „deterministycznego” podejścia do zagadnienia człowieka, a również z powodu niepełnej wiedzy o człowieku, jaką można przy ich udziale uzyskać. Suma wiedzy osiąganego pod presją celów poznawczych i narzędzi stosowanych w naukach szczegółowych jest pozbawiona kluczowych dla uniwersalnej refleksji nad człowiekiem wymiarów ontologicznych, aksjologicznych czy kosmologicznych, a również ważnych dla Uczonej wymiarów sakralnych, wskazujących na transcendentną perspektywę osoby ludzkiej. Ogłaszając program własnej koncepcji, obok wspomnianych już filozofów zorientowanych na duchową stronę człowieka, przywołuje nazwiska: P. Teilharda de Chardin, M. Schelera, i M. Bierdiajewa. Natomiast ograniczenie antropologicznej refleksji do jedynie naukowego typu poznania uznaje za przejaw redukcjonizmu<sup>13</sup>.

W swoim programie, ale i szerzej w praktyce badawczej, daje obraz teatru wolny od tych zawężeń, redukcjonizmów (czy też poznawczo ułomnego zastępowania jednego redukcjonizmu przez inny). Mimo otwarcia na wszelkie inspiracje, wartościowe treści innych dyscyplin, w odniesieniu do rzeczywistości ludzkiej zachowuje: po pierwsze – odrębność oraz wszelkie przywileje dyscyplinarnej autonomii, po drugie pluralizm i postulowaną od lat metodologiczną elastyczność. Wiemy, że obydwie te warunki jednocześnie spełnia pojęcie teatru – szeroko już w tym szkicu omawiane – wywiedzione z refleksji filozoficznej i antropologicznej, gdzie teatr jest w sposób istotny określony poprzez człowieka, jego metafizyczną i egzystencjalną sytuację, więc w planie determinant najdonioślejszych, a i w sposób dostatecznie ogólny i pełny. Taka refleksja antropologiczna ma –

<sup>13</sup> *Antropologia teatru*, s. 16.

zdaniem Ireny Sławińskiej – „badać człowieka (każdego człowieka) ponad zróżnicowaniem wynikającym z odmienności natury historycznej, ekologicznej, społecznej czy po prostu indywidualnej”<sup>14</sup>. Ale także na gruncie filozofii nie przychyła się Autorka do jakiegokolwiek filozoficznego ortodoksji, konkretnej szkoły czy myśliciela. Nawet z bliskiej jej filozoficznej Szkoły Lubelskiej przejmując jedynie zasadnicze pryncypia – co do maksymalistycznego i personalistycznego ujęcia ludzkiego bytu. Teatr staje się właściwym przedmiotem badania, gdy nie podlega żadnym doktrynalnym ograniczeniom, gdy dorasta do godności osoby ludzkiej i mówi pełnym głosem w jej imieniu. Taki status teatru łączy koncepcję I. Sławińskiej z poglądami przytaczanego już H. Gouhiera. Sprawa autonomii refleksji teatralnej nie musi być równoznaczna z zawężaniem perspektywy, przeciwnie – wymaga poszerzenia horyzontów poznawczych. Dobrze ukazuje to wcześniejsza prezentacja kluczowych problemów, ich stanu, preferencji, wzajemnego uporządkowania, jak i specyficznego układu metod. Liczy się odpowiedni kontekst badawczy, jego ożywienie, majoryzacja, ustawienie we właściwej perspektywie ontycznej. Antropologia teatru w wyniku tych zabiegów staje się pełniejsza, lepiej przygotowana do zadań, jakie teatr w rozumieniu profesor Sławińskiej na nią nakłada – bardziej pluralistyczna, ale i bardziej autonomiczna!

Te wyjaśnienia rzucają też światło na zagadnienie integracji wiedzy. I tej kwestii autorka nie uwyrażnia w swoim dyskursie teoretycznym. Jednak wskazana tu globalność i pluralizm prowokują pytanie o integrację antropologii teatru. Ogniskami integracji są poszczególne problemy. Porządek problemów ujawnia się w pewnej całości kulturowej i stamtąd zostaje przeniesiony na teren samej antropologicznej refleksji nad teatrem. Człowiek bowiem, jak już było tu powiedziane, jest ważnym, konstytutywnym czynnikiem teatru – integracja w tym planie jest wielokrotnie ważniejsza niż źródła spójności dostrzegane w planie estetycznych determinant, formalnych i abstrakcyjnych. Wypowiedziane tu opinie wynikają zresztą z wcześniejszych czynionych rozważań.

Ale sprawa integracji ma też swój aspekt analityczny, interpretacyjny. Dotyczy przeniesienia owych kluczowych problemów i ich uporządkowań w obręb analizy, dostosowania do aktualnych pytań o przesłanie utworu, koncepcję człowieka i całej rzeczywistości. Poprzedzona więc być musi wedle słów samej Autorki „lekturą empiryczną czy indukcyjną, która wychodzi od samych fenomenów, samych zjawisk teatralnych i prowadzi do

<sup>14</sup> Tamże.



odczytania koncepcji człowieka”<sup>15</sup>. Wszelkie zabiegi rozbioru tekstu i czynności interpretacyjne podejmuje Sławińska z uwagi na filozoficzny i aksjologiczny status zawartego w nim przesłania. Antropologia wyznacza tu szczególne priorytety, odmienne niż w innych typach analiz. Wnosi własną, osobliwą problematyzację, domaga się stosownego do tych zadań rozpoznania porządków strukturalnych i semiotycznych – m.in. w zakresie funkcji znaków: słowa, muzyki, światła, gestu, znaków przestrzeni czy charakteru scenicznych obrazów. Procedurę analizy antropologicznej wspomaga wszelka wiedza teoretyczna: odsłania ukryte wymiary struktury utworu, dostarcza problemów, dystynkcji, rozróżnień, ujawnia nieuchwytnie w potocznej percepcji aspekty problematyki człowieka i rzeczywistości. Dzięki temu przekaz teatralny, zarówno jego bezpośrednie przesłanie, jak i świadectwa artystycznej formy, a ponadto utrwalone w niej ślady ludzkiej biologii, umysłu i ducha mogą być ujawnione z korzyścią dla badania teatralnego. Zastosowanie aktualnej wiedzy naukowej odgrywa w tym oczywiście ogromną rolę. Sławińska wymaga – jak mówi – takiego „szczegółowego dowodu, interpretacji, analizy”. Jej rozległe poszukiwania kontekstów badawczych, poszerzanie instrumentarium, obejmują: – kategorie formalne (matematyka struktur, modeli); – kategorie „empiryczne” (dorobek lingwistyki, teorii informacji, teorii komunikacji także pozasłownej, antropologii kulturowej, wszelkich teorii przestrzeni, czasu, teorii umysłu, psychiki, podświadomości, badań społecznych, etnologii, teorii religii); – ponadto kategorie ontologiczne, aksjologiczne i teologiczne – szczegółowo omawiane w latach dziewięćdziesiątych w ramach filozofii teatru i refleksji nad duchową stroną człowieka. Wszystkie te narzędzia mają zastosowanie w czynnościach analitycznych.

## V

Z zarysowanej dotychczas koncepcji wyłania się teatr głęboko naznaczony obecnością człowieka. I w wymiarze indywidualnego doświadczenia, i w planie relacji społecznych jawi się jako autentyczne wydarzenie, fakt ludzkiej egzystencji, a zarazem manifestacja transcendentnych idei i wartości. Ten sposób rozumienia teatru ujawnia jego *par excellence* antropologiczny charakter. Czy jednak te wszelkie ważne sprawy, o których była dotychczas mowa, wyczerpują intencję znaczeniową *antropologii teatru*, jaką Uczona od dawna z tym terminem wiąże? Otóż nie.

<sup>15</sup> *Filozofia teatru* (wykład z 7.04.1993 r.).



Obok problematyki uobecnienia człowieka w teatrze również i sam teatr znalazł się w polu jej antropologicznej refleksji. Wynikało to z prostego przeświadczenia, że kreowane przez człowieka teatralne formy są emanacją ludzkiej natury, a nawet noszą znamię osobowej tajemnicy. Nie tyle teatralność ujmuje i wyraża prawdę o człowieku, co człowiek całą swoją istotą tłumaczy zjawisko teatralności. Odwrócenie perspektywy jest tu znaczące – skoro w centrum umieszcza Sławińska sprawy dla teatru najistotniejsze: obecność człowieka, jego sytuację egzystencjalną, rolę sprawowaną w świecie w postaci gry bądź twórczości. Antropologiczne ujęcie istoty teatru tłumaczy jego uniwersalność oraz pozwala rozpoznać właściwe związki między teatrem a rzeczywistością, między myślą teatralną a wiedzą o człowieku.

Przekraczanie granic między teatrem i rzeczywistością ludzką przebiega dwukierunkowo. Jeden z kierunków wiedzie od świata ku teatrowi. Tendencja ta – tak charakterystyczna dla koncepcji profesor Sławińskiej – była już w tym szkicu obszernie omawiana. Współcześnie nosi miano antropologizacji teatru i myśli teatralnej. Ale nietrudno dostrzec też kierunek przeciwny – ekspansję pojęcia teatralności w świat rzeczywisty. To ekspansja w istocie metodologiczna – jest środkiem pojmowania i badawczego ujęcia zjawisk szerszych niż teatr. Jednakże zjawisk, które tłumaczą teatr na gruncie szerszej rzeczywistości społecznej i osobowej. A zatem teatralność, która na wzór „literackości” wyodrębniła teatr ze świata, staje się tu wręcz synonimem otwarcia, uniwersalności.

Uzasadniają to dwie grupy problemów. Po pierwsze – kategoria teatru sięga poza dziedzinę sceny, w sferę życia społecznego, politycznego, religijnego, w sferę rozrywki czy podstawowych relacji międzyludzkich; teatr występuje tu w sąsiedztwie widowisk, gier, zawodów, rytuałów, obrzędów, mimetycznych zachowań i wraz z nimi pozostaje w orbicie nauk antropologicznych: antropologii kulturowej, etnologii, socjologii, historii kultury i in. Po drugie – obok poszerzenia przedmiotu badania (teatr, teatralność), na uwagę zasługuje też ogólność i szerokie zastosowanie podstawowych pojęć z zakresu instrumentarium badawczego (scena, rola, sytuacja, osoba, maska, zabawa, autokreacja, rytuał, partycypacja, zdarzenie, dialog, dystans, itd.).

W wykładzie z filozofii teatru<sup>16</sup>, nawiązując do popularnego powiedzenia Richarda Schechnera, Irena Sławińska stwierdza: „Tak jak teatr zmierza do własnej antropologizacji, tak antropologia teatralizuje się” i dodaje: „To chyba słuszne, jeżeli tutaj rozumiemy tę antropologię

<sup>16</sup> Wykład z dnia 24.03.1993 r.

i proces antropologizacji trochę głębiej”. Teatralizacja antropologii, budowanej na fundamencie filozoficznym, nabiera niewątpliwie większej wagi niż Schechnerowskie usytuowanie rozważań w planie społecznym i obrzędowym. Autorka nie poprzestaje na problematyce przenikania się dwóch sfer aktywności kulturowej i intelektualnej: teatru i antropologii. Zmierza do kategorii bardziej jeszcze uniwersalnej, do wspomnianej przed chwilą wielkiej europejskiej idei i zarazem toposu *Theatrum mundi* – teatru świata. Dawna formuła toposu, wnikliwie już przebadana, współcześnie przybiera głównie postać schematu myślowego. W takim właśnie teoretycznym i metodologicznym aspekcie podejmuje ją Uczona w sygnalizowanym na początku artykule: *Świat jako spektakl*. Poza ukazaniem rozległego kulturowego tła toposu, koncentruje uwagę na obecności tej formuły w myśli psychologicznej, socjologicznej i teologicznej. W pracach socjologów E. Goffmana, J. Duvignauda, E. Bursy do głosu dochodzą pojęcia: rytuału (społecznego, religijnego, pierwotnego), obrzędu, zabawy (sfery *homo ludens*), gry, roli, aktora, sceny, kulis, wejść, wyjść, reżysera, spektaklu, itp. Inne uniwersalne kategorie, maski, zamaskowania, dystansu, osoby, gry, wiąże profesor Sławińska z dobrze znanymi poglądami psychologów głębi (K. G. Junga, i A. Adlera), wkracza w podstawowe zachowania społeczne, w życie codzienne. Idee teatru świata pojawiają się też w myśli Hansa Ursa von Balthasara. Wszystkie te poglądy przekonują, że człowiek w swej naturze jest bytem teatralnym, dramatycznym (jak mówi J. Tischner w swojej *Filozofii dramatu*), aktorem w społeczeństwie (E. Goffmann), uczestnikiem dialogu (M. Buber).

Współczesna formuła teatru świata dotyczy głównie teatralności człowieka w świecie, uchwytnej poprzez wyszczególnione przed chwilą kategorie, rzadziej zaś teatralności świata traktowanej globalnie i panoramicznie. Znacznie więcej uwagi poświęca Autorka szczegółowej problematyce roli, maski, sytuacji – obficie reprezentowanej w pracach socjologicznych, psychologicznych, kulturowych, a także teatralnych. Mniej – ujęciom globalnym o niejasnej kwalifikacji i znikomym statusie poznawczym. Czy teatr świata to tylko metafora (świat widziany poprzez analogię do teatru), czy zjawisko o charakterze kosmicznym, obejmujące np. „gry” zwierząt, a może jedynie zjawisko antropologiczne? Profesor wylicza tu różne możliwości. Bez wątplenia jedynie to ostatnie – antropologiczne rozumienie formuły teatru świata – ma pełniejsze i poprawne oparcie w badaniach. Świadczy o tym problematyka teatralności w socjologii, psychologii, w kręgu myślenia filozoficznego czy teologicznego, w sumie tworzy ona rozległy, zróżnicowany kontekst antropologiczny.

Spostrzeżenie to jest o tyle istotne, że teatralność głęboko identyfikowana z człowiekiem, z jego naturą i społecznym sposobem bycia, staje się w gruncie rzeczy kategorią antropologiczną. Dzięki temu i sztuka sceniczna, jako przejaw tej uniwersalnej teatralności, jednoznacznie tłumaczy się powszechną kondycją człowieka. Spełnia się w niej naturalna potrzeba gry, zabawy, zachowań mimetycznych, autokreacji i wszelkich istotnych przejawów teatralności kształtujących oblicze *homo ludens*. Sztuka sceniczna jest częścią powszechnego teatru – społecznego i duchowego.

Teatralność *homo ludens*, wyznaczająca wspólne antropologiczne podłoże świata i teatru, niesie ze sobą ważne przesłanie metodologiczne. Można rozważać, czy teatr czynić wzorcem rozumienia, źródłem konceptualizacji problematyki społecznej i kulturowej, czy odwrotnie – teatralność społeczną uznać za podstawę teoretycznej determinacji sztuki scenicznej. Kwestia statusu stosowanych tu pojęć – bardziej estetycznych, literackich czy też właśnie „empirycznych” – nie jest w tym momencie sprawą najważniejszą. Ważniejsza jest zapewne jednorodność pola badawczego. Wyodrębnienie zespołu problemów i pojęć, które, mimo pewnych odmierności, przejawiają się zarówno w teatrze, jak i poza nim. Obok pierwotnie antropologicznych pojęć, jak: osoba, cielesność, duchowość, wolność, świadomość, godność, zło, dobro, miłość, wierność, a nawet takich, jak przestrzeń ludzka, czas ludzki, antropologia mowy czy gestu, pojawiają się w obszarze antropologicznej refleksji także i te wymieniane już wcześniej, związane wyraźnie z powszechną teatralnością: gra, zabawa, rola, aktor, scena, kulisy, reżyser, spektakl, maska, zamaskowanie, dystans, porozumienie, sytuacja, partycypacja, autodeterminacja, autokreacja, komunikacja, mediacja, zaangażowanie, naśladowanie, oczyszczenie i in. Prowadzi to do wzbogacenia udziału antropologicznej refleksji w badaniach nad teatrem, z zastrzeżeniem, że pewien zakres tej refleksji wywodzi się z przemyśleń nad teatralnością życia. Niewątpliwie więc zanim antropologiczne ujęcie zostanie adekwatnie użyte w refleksji teatralnej już tę teatralność posiada w systemie własnych pojęć dotyczących człowieka i relacji społecznych.

W podsumowaniu francuskiej wersji artykułu Autorka stawia pytanie: „Jak uzasadnić antropologię teatru? Czy wspomaga ona teatr czy filozofię, czy oba te zjawiska? Z jednej strony teatr przyczynia się w zasadniczy sposób do powstania filozofii dialogu, z drugiej strony filozofia wnosi wiele do teatru”<sup>17</sup>. W tej sytuacji antropologia teatru zdaje się być rozpięta

<sup>17</sup> *L'anthropologie du Théâtre*, s. 111.

nad całym tym obszarem, jako jeden ze sposobów uprawiania uniwersalnej refleksji, tak potrzebnej w dzisiejszym świecie.

Antropologiczna koncepcja Ireny Sławińskiej poza omówionymi wyżej studiami, zostawiła swój ślad w wielu artykułach i wypowiedziach. Nie wszędzie oczywiście jej obraz jest równie ewidentny i nie wszędzie jej ogląd był podjęty z równą starannością. W szczupłych ramach obecnego szkicu zabrakło po prostu na to miejsca. Koncepcja Uczonej towarzyszy naszym rodzimym badaniom teatralnym od wielu już lat – blisko ćwierć wieku. Znalazła się też w recepcji zagranicznej, we wspomnianym wyżej francuskim wydaniu jej studium o teatrze współczesnym czy w publikacjach jej licznych referatów wygłaszanych na zagranicznych sympozjach, organizowanych m.in. przez Uniwersytet Paryski (Sorbona IV) i Francuską Akademię Nauk. W pełni zauważano jej twórczą oryginalność, trwałe wartości wniesione do dorobku naszej humanistyki, jej unikalne interpretacje znamienitych dzieł europejskiej kultury – dostrzegano to, co w najwyższym stopniu atrakcyjne i doniosłe. Trochę w cieniu pozostał właściwy klucz do tych odkryć, cennych owoców jej pracy, metoda, która nosi kształt jej twórczej osobowości, twórczego umysłu. Zakryta, rzadko i oszczędnie ujawniana, nabierała wyrazistości w momencie stawiania problemów, dostrzegania istotnych wymiarów badanych obiektów, nieoczekiwanych sugestii. Jej żywa intelektualna intuicja przynosiła rezultaty niezwykle uporządkowane, umotywowane, niewymagające dopełnień i weryfikacji. Logika koncepcji, ujawniająca się w jej licznych pracach, zawsze była niezwykle precyzyjna i doskonała. W znacznej mierze uzasadnia to i usprawiedliwia podejmowane w tym szkicu próby jej odczytania i rekonstrukcji.

Nurty, metodologie, stan wiedzy, który Irena Sławińska czyniła przedmiotem swych badań, w znacznej mierze należą już do historii. Pojawiały się liczne nowe kierunki, antropologie, które zaledwie wyszły z prywatnych warsztatów, etnoscenologia, kognitywizm o szerokim spektrum antropologicznych odniesień, konektywizm, nowe zastosowania matematyki – próby wykorzystania teorii chaosu. Odejście od semiotyki w stronę pluralistycznej antropologii (P. Pavis, E. Fischer-Lichte), idee teatru międzykulturowego i nowa antropologia teatru na Zachodzie, omijająca wieloznaczne tendencje postmodernistycznych. Są i nowe zjawiska – coraz wyraźniejsza komunikacja między antropologią filozoficzną, kulturową i biologiczną czy wielkie tendencje integracyjne wraz z przenoszeniem konceptów nauk przyrodniczych czy formalnych na teren badań humanistycznych.

---

Niezależnie od tych przemian, niezależnie od nowej sytuacji w badaniach, pierwotne przesłanie metodologiczne profesor Sławińskiej zachowuje trwałą aktualność: czy to w odwołaniu do europejskich pryncypiów, jak wiadomo niezmiennych, czy w umiejętnej integracji najszerzej zakreślanych kontekstów badawczych, w trafnym – przed laty już – wskazaniu właściwej drogi teatrologii. Dopiero dzisiejsze przemiany dyscypliny wpisują się w zakreślone wtedy odważnie perspektywy rozwoju i potwierdzają wagę ówczesnej wizji badań teatralnych. Inne walory owego przesłania – które szkic ten miał zadanie ujawnić – również zasługują dziś na baczną uwagę.