

Ryszard STRZELECKI

Z ZAGADNIEŃ CHARAKTERU W TEORII GRY AKTORSKIEJ

(POLSKIE WYPOWIEDZI Z LAT 1771–1900 – ZARYS PROBLEMATYKI)

Problematyka charakteru pojawiała się w naszych badaniach niejednokrotnie. Szkic obecny pozornie nie zapowiada zatem istotnego novum. Uwagę taką wolno jednak formułować nie bez zastrzeżenia i stosownego wyjaśnienia. Otóż tradycyjnym przedmiotem refleksji był charakter oraz jego pojęciowe i słownikowe powinowactwa – ujmowane w perspektywie wiedzy o literaturze. Natomiast przedmiotem niniejszych rozważań będzie określenie roli i miejsca kategorii charakteru w teorii gry aktorskiej – w dawnych wypowiedziach dotyczących zasad sztuki scenicznej. W większości zaś tych źródeł dominuje aktorski, a nie literacki punkt widzenia. Wymaga to odmiennego – niż w refleksji nad literaturą – ujęcia problemu.

Sytuacja taka rzutuje oczywiście na przydatność dotychczasowych prac nad kategorią charakteru. Skupione, jak zaznaczyłem, głównie na literaturze (dramacie), uwikłane w kontekst historyczny o wyraźnie zakreślonych ramach czasowych oraz tematycznych (refleksja historycznoliteracka!) rozmijają się z naszymi potrzebami. Proponują inne kryteria porządkowania, a z powodu ograniczenia do minimum ogólniejszej refleksji teoretycznej, niewiele poszerzają pole poznawczych odniesień i zakres użytecznych narzędzi badawczych.

Powyższe uwagi niech usprawiedliwią jedynie krótkie zasygnalizowanie istniejących 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

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.

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. Wieloraki stosunek do kategorii typu i charakteru pojawia się w kolejnych pracach po wojnie, co skłania 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 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 kompozycji 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.

Przedmiot mojego 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” niemal nie spotyka się 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 in-

² Henryk Markiewicz w szkicu *Postać literacka i jej badanie* [w zbiorze: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*, Studia pod red. A. Martuszewskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1983] termin „postać” traktuje jako spadkobiercę dawnego – „charakter”, choć w „próbie zakreślenia pola persologii 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.

scenizacyjne – dobór aktora z uwagi na fizjonomię, charakteryzacja, czy kostium, ale w większym jeszcze stopniu wszelkie znaki aktora – osobliwie zaś mimika, gest i ruch sceniczny.

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 pozostawiały nieuchronne 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 problematyzacji.

1

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 wiecie do tego potrzeba sprężyny*⁶. Opozycja zmienności i stałości charakteru powraca w nieco późniejszej wypowiedzi Euzebiusza Słowackiego, choć podjętej z myślą o epice⁷.

⁴ Ogólniej w tej kwestii wypowiada się Joachim Litawor Chreptowicz, kierując całą uwagę na niezmiennosc charakteru: *Rozmaitość charakterów, które poeta udaje, a każdy z nich wyraźny, nieporuszony aż do końca, są 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 znaczący mającym wlewa* (Oświeceni... 1740–1800..., s. 175). Podobne przekonanie znajdujemy u Franciszka Karpińskiego *Utrzymanie charakteru osób w dziełach wymowy przydłuższych znaczną i powszechną zawsze pięknoscia 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 o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1801–1830..., s. 284 – *Reguła ta zupełnej wyciąga dokładności, aby charakter duszy, raz osobie dany, stateczniej w nie 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.)

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 niepodobienstwem moralnym, 2. taki charakter byłby mniej interesującym. Niech tylko będą zachowane celniejsze rysy, czyli sama istota charakteru. Lecz namiętnosc nie może być stateczną. Idzie tylko o to, aby się bez przyczyny i nienaturalnie nie działały nagłe przemiany* (Oświeceni... 1801–1830..., s. 366).

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 procesie określoną logiką, stała zaś pewna psychiczna konstytucja. 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 modyfikacje 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 – na uwagę zasługują tu nie dystynkcje, a raczej ówczesna płynność pojęciowa. Brak wspólnej sfery znaczeniowej 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 dla uchwycenia 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 prawidłowego oddania

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 – Zbiór przymiotów duszy, skłonności, nałogów – zauważa Kopczyński (cyt. za Onufrego Kopczyńskiego *gramatyka narodowa* 3 voll, 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.

owych chwilowych choć uporządkowanych, zmiennych czynników trudne okazało się też ujawnienie stałych aspektów osobowości – i odwrotnie).

2

Nowsza tendencja, która dała impuls do pełniejszego ukształtowania aktorskiego punktu widzenia odnośnie charakteru była splotem kilku czynników: 1) Pojawienie się gatunków, które ukazują człowieka wedle zreformowanego sposobu myślenia o społeczeństwie i przeniesienie uwagi z wysokich sfer społecznych na cały przekrój społeczeństwa. 2) Zmiana perspektywy patrzenia – z optyki „esencjalnej” (człowieka w ogóle) na ujęcie szczegółowe, ukazujące człowieka w różnorodności i wielości typów, zależnych od różnych czynników i okoliczności. 3) Docenianie wagi walorów zewnętrznych i czynników ekspresyjnych w grze aktorskiej. 4) Przejście od kanonicznej wiedzy o ekspresji (znane schematy wykonawcze do poszczególnych stanów duchowych) – do wiedzy czerpanej z obserwacji („empiryzm” w teorii gry) 5) Sztuka aktorska ma być bezpośrednim naśladowaniem rzeczywistości zewnętrznej, osobowej i społecznej, a nie powielaniem kanonów estetyki i konwencji teatralnej („realizm”).

Zarysy owych przemian widnieją już w pismach księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Jedność i niezmienność natury człowieka – czemu jako klasyk daje wyraz – uzgadnia z jej „lokalnym” typem czy też charakterem narodowym: *Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak i 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 jednak 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 książę 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, ale i dwojakię pojmowanie charakteru. Charakter – jakkolwiek sformułowany obejmuje w przede wszystkim zjawiska „wewnętrzne” – psychiczno-moralne, raz jednak podlegają one klasycystycznemu, raz -

⁹ *Oświeceni... 1740–1800...*, s. 110.

¹⁰ A. K. Czartoryski, Przedmowa do *Kawy, Oświeceni... 1740–1800...*, s. 113.

„empirycznemu” rozumieniu natury. W pierwszym wypadku charakter jest kategorią ponadczasową i ponadhistoryczną (skapstwo 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 zupełnie odmienne zadania.

Uniwersalizm namiętności, ale i charakterów, kształtujących ich wyraz prowadził do wytworzenia się pewnych stałych wzorców ekspresji (co widać najlepiej w teatrze klasycystycznym – wyrazistych i powtarzalnych)¹¹. Wezwanie Czartoryskiego do kultuwowania narodowości miało wspomóc poznawcze i dydaktyczne zadania teatru – powszechne treści, aby były uchwytne, winny być ujmowane w kształtach zrozumiałych – zatem rodzimych, nie obcych. Do tej „semiotyki” narodowości Iksowie dorzucają inne jeszcze czynniki bardziej eksponujące 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 branoby 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 świecie¹². 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, dotyczy też pojęcia roli. *Dawne teatru* – czytamy na przykład w *Dykcjonarzyku – kładły onych następujące rodzaje. Role Amantów i Amantek, Ojców i Matek, Waletów i Subrettek. Lecz role tyle są rozmaite, jak różne na świecie bywają charaktery¹³.* Rola traktowana dotąd dość powierzchownie – podział zadań w zespole dla sprawnego „uscenicznienie” intrygi nabiera teraz wagi poznawczej i artystycznej. Zarówno charakter, jak rola wymagają wnikliwego opracowania szczególnie środków ekspresji oraz wszelkich znaków aktora.

¹¹ Świadome ukierunkowanie na najogólniejsze przymioty człowieka, właściwe dla klasycyzmu posilkowało się najczęściej odniesieniem do kategorii antycznych, ponadczasowych: *Starożytność podaje także obficie przedmioty sztuki tego rodzaju; jest ona własnością wspólną wszystkich ludów i wszystkie równo zajmować może; wiele też osnów sztuk takowych z niej wziętych zostały* (z recenzji *Pan Wilhelm* nr 68, 28 października 1815 r. sobota s., *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.

wyj?

Nie zawsze jednak narodowość i regionalność łączono z geograficzno-kulturowymi osobliwościami samej ekspresji. W pismach dotyczących teatru wymiar narodowy miał być już zapisany w głębi psychiki, dotyczył sfery wnętrza – owych zasadniczych atrybutów przypisywanych naturze ludzkiej w ogólności – 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*.

Uczulano więc aktorów na rozpoznawanie typów narodowych. W myśl obiegowych przekonań, 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. / Tęgo pycha nadyma, tym porywczosć włada / Ten wszystko oślepi czyni, tym kieruje rada*¹⁵. Późniejsi autorzy podkreślają jednak odmienność charakteru i predyspozycji naturalnych. Charakter w opinii autora wspomnianego *Kalendarzyka* – nie jest ani wrodzony, ani konieczny. Jest to własność woli – czytamy w zamieszczonym tam artykule – *przywiązania się do pewnych praktycznych zasad przez własny rozum nieodmiennie sobie przypisywanych*¹⁶. Autor wręcz zastrzeżę – *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 społecznym*¹⁷.

¹⁴ W podobnym tonie formułował zresztą swoje zalecenia Dmochowski: *Kto więc bawić i karcić 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*, Warszawa 1993, s. 404–405).

¹⁵ *Oświeceni... 1740–1800*, s. 391.

¹⁶ *Kalendarzyk kieszonkowy na rok 1803*, Kraków, s. 28.

¹⁷ Zob. *Kalendarzyk... Zamieszono 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 odmienne obyczaje, przedstawicieli różnych nacji – opis dotyczył głównie cech psychicznych. Hiszpan – dominacja dumy i miłości; Włoch łączy żywość Francuza i powagę Hiszpana – skłonny do uroczystego, publicznego manifestowania uczuć. Francuz żywi uczucie do moralnej piękności – *grzeczny, słodki, ujmujący, szybko staje się poufały... wada jest nieukrócona żywość, która nawet w wyuzdaną swobodę zmienić się może* (38). Anglik – nieufny,

Ku podobnej 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 aktorskiej*¹⁹ – *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 zwyczaje, maniery, przesady, śmieszności zwłaszcza – czytamy w podręczniku – mają oprócz właściwego im ogólnego charakteru, który zależy od miejsca i czasu, również charakter szczegółowy, 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*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 i 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 ujmuje niektóre recenzje Iksów²¹.

pozwala żonie dominować w domu, *nie ma francuskiej grzeczności... nieufny, ale już w przyjaźni wierny* (40); Holender – jak mówi – *ochędźny, pracowity* (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 (41–42).

¹⁸ *Oświeceni... 1801–1830*, s. 247.

¹⁹ Emanuel Murray, *O aktorach i grze aktorskiej*, oprac. Marek Dębowski, Kraków 1991.

²⁰ *Tamże*, s. 42.

²¹ Wrażano 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*

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 odwzorowywać 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, spotykała się ze stanowczym sprzeciwem autora *Uwag...*²² Między znamionami przywar są takie, *którymi* – jak zauważa – *w życiu codziennym nie wolno jednak święcić 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.

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 różnicę 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 – zachowuje jednak typologiczną ogólność. W rozumieniu autora – organizuje całość zjawisk psychicznych, ale też podległa im „mimikę”.

Prawda życia jest związana bardziej z charakterem (pojmowanym jako całość) niż z wiernym kopiowaniem przypadkowych zachowań. Skupienie uwagi

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 1943.

²³ *Tamże*, s. 132.

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, rozwiązości i liberynstwa 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 przywoitości*²⁴. Zatem wierność naturze i roli dotyczy charakteru, zaś sprawa przywoitości odnosi się do form mimiki i pantomimy. Brak uchwytej 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 niosło za sobą zmiany semantyczne? Taką wątpliwość niesie odróżnienie rubaszości karczemnej i teatralnej: *przecież mniemam* – stwierdza autor – *że bez pomówienia o pruderię, można być na scenie rubasznym, bez karczemnego grubiaństwa, swawolnym bez wszeteczności, liberynem nawet bez cynizmu*²⁵. Założenie Meciszewskiego ma sens ogólniejszy – przywoitość należy łączyć z prawdą odzwierciedlenia, między sztuką (teatralną konwencją) a naturą nie może być rozdźwięku.

Podobnie – w takim właśnie ogólniejszym sensie – myśl tę formuluje 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 zachowuje dawne podziały dotyczące typów geograficzno-kulturowych i indywidualizacji postaci, choć posługuje się nazwą obyczaju czy zwyczaju; obyczaj dotyczy narodów, prowincji, plemion. *Zwyczaj, czyli przyzwyczajenie odnosi się wprost do jednego tylko indywidualium* – czytamy w *Dramaturgii praktycznej*, a w tych warunkach podstawowej wiedzy, podobnie jak w przypadku poszczególnych charakterów dostarcza obserwacja²⁶.

Niewiele nowego wnoszą do tej problematyki zachowane w rękopisach „teorie” Tomasza Seweryna Jasińskiego i Jana 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 oświece-

²⁴ *Tamże*.

²⁵ *Tamże*, s. 133.

²⁶ Emil Deryng, *Dramaturgia praktyczna*, Lwów 1874, s. 15–21.

niowa) – zaś charakter, o którym się zaledwie wspomina, stanowił czynnik modyfikacji. *Charakter* – jak zauważa Jasiński – *głównie wpływa na wydanie uczuć. Skąpstwo, zazdrość, nienawiść, zemsta mają swój właściwy wyraz zadowolenia lub omylnych oczekiwań; chytryść, 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.

4

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 najczęściej jako zjawisko powiązane systemowo z innymi aspektami obejmującymi teatralny obraz człowieka. Jednak mimo wszechstronnego wsparcia ze strony ówczesnej myśli antropologicznej, autorzy najważniejszych prac: Józef Mikulski i Anastazy Trapszo wybrali odmienne drogi.

Józef Mikulski – estetyk, (bliski Kremerowi, Lewestamowi, Kaszewskiemu, Struwegemu) cenił w aktorze talent, uczucie i doświadczenie życiowe. Szukał oparcia w myśleniu pozytywnym (H. Spencer, H. Taine), łącząc – od dawna postulowaną zasadę obserwacji z czynnościami porządkującymi i regułami umożliwiającymi stworzenie jednorodnego obrazu postaci scenicznej. Obserwację poprzedza więc społeczna i psychologiczna wiedza o człowieku, jego zachowaniach, sposobach reagowania na różne sytuacje. Tym podejściem wyraźnie odbiegał od Trapszy, który podstaw wiedzy aktorskiej upatruje przede wszystkim w psychologii empirycznej i fizjologicznym oraz anatomicznym uzasadnieniu ekspresji uczuć, namiętności, nastrojów czy odmian usposobienia.

²⁷ Jasiński, *Teoria sztuki aktorskiej*, 1965, s. 28–29.

²⁸ Bogusławski nie potraktował charakteru jako odrębnego przedmiotu rozważań. Natomiast wielokrotnie wspomina o ludziach „odmiennych”, „lękliwych”, „ambitnych”, których uczucia oraz mimika wymagały odrębnego ujęcia. Charakterologiczne modyfikacje kanonu mimiki były widocznym sygnałem „realizmu” autora podręcznika.

Mikulski domagał się drobiazgowego rozbioru typów ludzkich, które umożliwiają 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 przypisuje różnorodnym uwarunkowaniom człowieka i sytuacjom społecznym (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 psychiczno-moralnych (zbrodniarz, skąpiec, zazdrośnik, człowiek owładnięty miłością własną, człowiek pełen poświęcenia). Kategorie te wyrażają 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, ile składniki biografii, sytuacji życiowych, zdarzeń.

W przeciwieństwie do hierarchii typów ogólnoludzkich, poszczególne przymioty charakteru stają się czytelne właśnie w przebiegu zdarzeń życiowych, wymagają odniesienia do 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 właśnie cechy charakterologiczne motywują ostateczny kształt 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 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

²⁹ Józef Mikulski, *Sztuka aktorska*, Warszawa 1898, s. 130.

³⁰ *Tamże*.

oświecenia, czasu ważnych i odkrywczych przemyśleń 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 o postaci: informacje niezależne od przebiegu zdarzeń, pozwalające odtworzyć typ i informacje o postaci zależne od indywidualnych okoliczności i zdarzeń. Pierwszą grupę tworzą dane wymagające wiedzy ogólnej: historycznej, obyczajowej i społecznej. W ujęciu typologicznym postaci Mikulski wymaga uwagi i wnikliwości. W przygotowaniu roli zaleca wszechstronne badania wedle opisanych przez Taine'a czynników wyjaśniania: *rasy, momentu i środowiska*. Aktor jako „badacz” sensu dramatu nie może ich lekceważyć. Rzetelna wiedza historyczna nie ogranicza się do spraw ubioru i wysławienia – 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 przyjmuje też doniosłość społecznej przynależności postaci scenicznej. Podejmując zaś temat uwarunkowań geograficzno-rasowych, w miejsce dawnych oświeceniowych stereotypów, żąda odrębnych studiów, opartych o prawidła 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 wy pukłości 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 wiedzy i kompetencji aktora. Mikulski uzależnia więc poprawność ekspresji od przygotowania aktora, jego szczególnych predyspozycji, ale i umiejętności typologicznych.

³¹ *Tamże*, s. 129.

³² *Tamże*, s. 132.

Przywiązuje wiele uwagi do wiedzy o charakterze i umiejętności jego scenicznego opracowania.

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 – *prawdziwą korzyść z życia praktycznego wyciągnąć może jedynie aktor naukowo przygotowany, obeznany z teoretycznymi poglądami i wywodami, które stanowią niejako klucz do wszystkich tajników życia*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 psycho-fizjologicznych, tyle zasadniczych, co powszechnych. Autor staje się więc wyrazicielem szacownej, XVIII-wiecznej tradycji, uformowanej przez teoretyków aktorstwa, a zarazem „badaczy” ludzkiej natury, szukających niezmiennych prawideł dla sztuki. Trapszo – jak jego poprzednicy – systematyzuje i tworzy kodeks zasad gry, spełniający swoje zadanie na poziomie wymagań ówczesnej nauki o człowieku.

Systematyzacja odzwierciedla aktualny stan nauki o człowieku, *wymaga – jak mówi – coraz nowszych spostrzeżeń z niewyczerpanego źródła natury i coraz głębszych studiów nad życiem człowieka – i dlatego teoria jej nigdy nie może być zakończoną*³⁴.

Teorie 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.

³³ Anastazy Trapszo, *Podręcznik sztuki dramatycznej dla artystów i amatorów*, Kraków 1899 s. 12.

³⁴ *Tamże*, s. 89.

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 dążność³⁵, zaś z powodu siły (większej niż w uczuciu) intensywniej wpływa na całość osobowości.

Oprócz stałości i siły podkreśla Trapszo dynamizm i ukierunkowanie na osiągnięcie określonego przeżycia – co wyraźniej jeszcze nadaje namiętności rys charakterologiczny³⁶. 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 psychologii³⁷. Trapszo ujmuje jednak rzecz prosto. Z emocjonalnym postrzeganiem zjawiska wiązały się – jak zauważa autor – rozliczne nazwy charakterów, odpowiednio do nastroju, np. zły, dobry, nieśmiały, kochliwy, dumny, zazdrosny, itp. Dalej jednak pojęcie charakteru formułuje w większej zgodzie z ówczesnymi teoriami. Kontynuując bowiem rozpoczętą myśl Trapszo zaznacza: *Charakterem więc nazywamy pewną namiętną dążność, przerobioną w umyśle na przekonanie, działające drogą nawyknienia w jednym kierunku*³⁸. Akcent pada tu na właściwości woliwtywno-intelektualne³⁹.

³⁵ Tamże, s. 103.

³⁶ Pojmowanie namiętności w sensie charakterologicznym pojawiło się już w pracy Anny Jabłonowskiej z Sapiechów, będącej przeróbką dzieła Joachima Heinricha Campe (*Fizjologia albo krótko zebrane lekcje elementarne o naturze i własnościach duszy*, Siemiatycze 1786).

³⁷ Zależność między charakterem i namiętnością faktycznie znalazła się poza zasięgiem uwagi. Wskazywano raczej na aspekt ukazujący przeciwstawność obu czynników. Charakter cechuje przede wszystkim jednoznaczność i przewidywalność. Tę – współcześnie podkreślaną – własność opisał już Mikołaj Lipiński (*Zarys antropologii psychicznej, czyli psychologii empirycznej*, Lwów 1867): *Zważając na własności i warunki charakteru, możemy charakter także orzec jako: samodzielność i wynikłość w myśleniu i działaniu* (298). Namiętność zaś wyklucza wynikłość i samodzielność, czyli te własności, które pozostają koniecznym atrybutem charakteru w tej koncepcji.

³⁸ Trapszo, s. 104.

³⁹ W 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 obejmuje rozległy obszar zjawisk psychicznych, w świadomości ogółu przysługują mu różne, niekoniecznie powiązane aspekty znaczeniowe. Bywa to określony jako *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* (271). Równie ważne dla intelektualnego tła książki Trapszy jest wypowiedź M. Straszewskiego w *Encyklopedii wycho-*

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. Charakterologia jest tłem teorii namiętności. 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, psycho-fizyczne zależności, wreszcie też konstytucję osobowości związane z pozycją społeczną, płcią, wiekiem czy temperamentem. Do najważniejszych stanów, które potem drobiazgowo dzieli i rozróżnia, zalicza samolubstwo, pijaństwo, szulerstwo, dumę, chciwość, miłość, miłość rodzinną, przyjaźń, miłość do pewnych idei, nienawiść (w tym, np. zazdrość i zawiść). Za tymi określeniami kryją się naturalnie także pewne typy usposobienia.

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 te dane dadzą się przełożyć na użyteczne środki wyrazu. Niektóre, jak cechy fizjonomiczne, tworzą jedynie ogólne sceniczne wrażenie. Informacje o nich miały bogacić aktorską wiedzę, zgodnie z treścią ówczesnych naukowych przeświadczeń. Głównie o tych sprawach traktuje część końcowa szkicu.

5

Oznaczanie cech charakteru na drodze analizy mechanizmu psychofizjologicznego zapewniło typologię zarówno w obrębie świata „wewnętrznego” (systematyzacja), jak i „zewnętrznego” (kodyfikacja). Trapszo przede wszystkim dąży do perfekcyjnego opisu różnych oznak i przejawów charakteru. Bierze

wawczej, 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 o dziedziczności charakteru.

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 – co spotykało się ze zrozumieniem ze strony innych znawców sztuki scenicznej. 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 poprzez 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 odmienność 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 wówczas na ogół 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. Natomiast z wiedzy patognomicznej czerpie, przystępując do opisów ruchomych sfer głowy – oczu i ust, szczególnie gdy stany emocjonalne mają wyraźne odniesienie do charakteru. Popularnością tej tradycji należy zapewne tłumaczyć kanoniczne opisy uczuć i namiętności w podręczniku z lat sześćdziesiątych (u Jasińskiego), zawierającym liczne zapisy wyrazu i kształtu ust oraz oczu.

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 przypominające praktykę fizjonomistów dotyczą jedynie – sprawy budzących 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 twarzy – *musi być wyrazistą, ruchliwą, dostatecznie dużą [...]. Nos za mały więcej szpeci twarz, niż cokolwiek przydługi.* W fachowych wywodach o warunkach zewnętrznych aktora świadomie unika odniesień do lavateryzmu, z ironią odnosi się do naiwnej charakterologii w krytycznoteatralnym świecie:

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 studium⁴⁰.

Przeciwnik fizjonomii 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 Geoga Christopha Lichtenberga, a w przeważającej części przeciwstawne wcześniejszym przekonaniom Lavatera. Nie było to niczym szczególnym, jeśli zważyć dalsze polskie losy fizjonomiki, jej późną, choć znacząca recepcję w okresie romantyzmu i pozytywizmu⁴¹. Proklamacją patognomiki jest np. uwaga Mikulskiego: *W rysach twarzy żłobią się ślady długich przejść, pozostawiając na niej charakterystyczne piętna⁴²*. Innym sygnałem tego typu może być drobiazgowo roztrząsanie charakteru, z uwzględnieniem licznych okoliczności i sytuacji, jak choćby wymienione już wcześniej – sposób zajęcia, choroby, przejścia życiowe, oddziałujące niezależnie na sferę ciała, jak 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. Trapszo – tworząc jedynie podstawowy kanon gry aktorskiej i poprzestając na właściwych fizjonomie ujęciach typowych, nie musiał podzielać wątpliwości i zarzutów Lichtenberga.

Tematyka charakteru ma wielorakie odniesienie do gry aktorskiej. Kategoria ta stwarza dogodne warunki do śledzenia stopniowej emancypacji sztuki aktor-

⁴⁰ Mikulski, s. 70.

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 Tak stanowisko Lichtenberga ujmuje E. Fischer-Lichte: *Nasze ciało zajmuje pozycje między duszą i pozostałym światem pośrodku, 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 czynników nie może służyć jako znak charakteru* (E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, cz. 2, Tübingen 1985, s. 152 i n.).

skiej, ewolucji jej świadomości teoretycznej, 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 odniesieniu gry do rzeczywistości (aktorska *mimesis*). Stąd charakter – w omawianych tu wypowiedziach teoretycznych – zajmuje pozycję dość szczególną. Aktor wykonuje rolę, ale naśladuje rzeczywistość. Ów 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 i ignorancją, objawiającą się skłonnością do prowincjalizmów.