

Rozdział VI

Retoryka teatru

– narzędzie kształtowania wrażliwości artystycznej, humanistycznej i społecznej

Andrzej Tadeusz Kijowski na pytanie, co to jest teatr, odpowiedział:

„Potencjalną energią społecznych zmian, instytucją organizacyjną, środkiem upowszechniania emocji zbiorowej, który zawiązując więź emocjonalną sprawia, że zarówno pod względem fizycznym jak duchowym jednostka zespolona z otoczeniem staje się potężniejsza od siebie samej [...] tworzywem teatralnym są przeżycia zbiorowe, które jako mit utrwalają się w rytuale. Jest więc tak pojęty teatr zwornikiem więzi duchowej, zwornikiem kultury, a więc i naszej, ściśle z kulturą związanej cywilizacji”²⁶².

Brett Bailey w *Orędziu Międzynarodowego Instytutu Teatralnego na Międzynarodowy Dzień Teatru 27 marca 2014* napisał:

„Gdziekolwiek na Ziemi mieszkają ludzie, rodzi się tam niepowtarzalny Duch Teatru. Pod drzewami w małych wioskach, a także na nowoczesnych scenach światowych metropolii; w szkolnych korytarzach, na polach i w świątyniach; w slumsach i na miejskich placach, w domach kultury i piwnicach biedaków, ludzie zbliżają się do siebie, by współuczestniczyć w efemerycznych światach teatralnych, które tworzą, by wyrazić swą ludzką złożoność, różnorodność, słabość, w żywym ciele, w oddechu, w głosie. Spotykamy się, by szlochać i by pamiętać; by śmiać się i rozmyślać; by uczyć się, by zaświadczać, by marzyć. Spotykamy się, by zamyślić się nad zręcznością techniki i by ucieleśnić bogów. Aby wspólnym westchnieniem zachwycić się pięknem, połączyć współczuciem, czy przerazić złem. Przychodzimy po energię i siłę. By uczcić bogactwo naszych kultur i wymazać granice, które nas dzielą.

Gdziekolwiek na Ziemi mieszkają ludzie, rodzi się tam niepowtarzalny Duch Teatru. Zrodzony ze wspólnoty, przebiera się w przeróżne maski i kostiumy naszych tradycji. Zapręga nasze języki, rytmy i gesty, by oczyścić przestrzeń pośród nas.

I my, artyści obcujący z tym pradawnym Duchem, czujemy się zobowiązani przekazywać go poprzez nasze serca, nasze umysły i nasze ciała, by ukazywać nasze realia w ich codzienności i tajemnicy.

²⁶² A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny*. Wyd. Tower Press, Gdańsk 2000 [online] [dostęp: 28.01.2014]. Dostępny w World Wide Web: <http://WWW.kijowski.pl/chwyt.pdf>. s. 93.

Jednakże dziś – gdy miliony ludzi walczą o przetrwanie, cierpiąc pod władzą reżimów lub drapieżnego kapitalizmu, uciekając przed wojną czy ubóstwem; dziś, w świecie, w którym nasza prywatność jest naruszana przez tajne służby, a nasze słowa są cenzurowane przez wścibskie władze; gdy lasy są unicestwiane, gatunki skazywane na wyginięcie, a oceany – zatrutowane – co winniśmy przekazywać?

W świecie nierównych sił, gdzie hegemoniczne rozkazy próbują nas przekonać, że jedna narodowość, jedna rasa, jedna płeć, jedna orientacja seksualna, jedna religia, jedna ideologia czy jeden szablon kulturowy jest ponad innymi – czy w takim świecie naprawdę da się bronić wolności sztuki od porządków społecznych? Czy my, artyści scen, przystajemy na zdezynfekowane żądania rynku, czy też korzystamy z naszej władzy, by oczyszczać serca i umysły, gromadzić ludzi wokół nas, inspirować, oczarowywać i komunikować, aby stwarzać świat z nadziei i szczerego współdziałania?”²⁶³.

Społeczne funkcje współczesnego teatru nie mogą ograniczać się jedynie do realizacji przedstawień teatralnych, prowadzenia działalności impresaryjnej, edukacji teatralnej. Społeczna rola teatru to oddziaływanie na świadomość kulturową, polityczną, kształtowanie wrażliwości społecznej i humanistycznej, a nie jedynie schlebianie gustom szerokiej publiczności, pojmującej obowiązek chodzenia do teatru w kategoriach konsumpcji produktów przemysłu kulturowego. Społeczna rola teatru to przekazywanie doświadczeń całych pokoleń twórców teatralnych i wychowywanie w duchu istotnych zadań, jakie ma do spełnienia sztuka w ogóle, a nie tylko sztuka teatru.

Przykładem teatru ważnego dla spraw publicznych był Teatr Powszechny²⁶⁴ w Warszawie za czasów dyrekcji Zygmunta Hübnera. Rolę teatru Zygmunt Hübner określał tak:

„Sensem istnienia teatru jest jego służba społeczna. Nie bardzo lubię mówić o »zadaniach wychowawczych« teatru, załatuje to bowiem »drętą mowę«. Wiadomo, że widz przychodzi do teatru zabawić się, przychodzi po przeżycia artystyczne, a nie po naukę. Zgoda. Ale teatr nie tylko gra dla widza – on gra z nim o niego. Czasem także przeciw niemu”²⁶⁵.

Dzięki temu Teatr Powszechny kształtował nie tylko kulturalny gust publiczności, ale spełniał istotną rolę w formowaniu i kształtowaniu wzorca polskiej inteligencji. Janusz Majcherek we wspomnieniowym artykule o Hübnerze jako dyrektorze, reżyserze i aktorze napisał:

„W eklektycznym teatrze Hübnera zawsze chodziło o współczesność, nigdy jednak o płaską, publicystyczną aktualność – to był teatr, który chciał pełnić funkcję, nazwijmy to,

²⁶³ B. Bailey, *Orędzie Międzynarodowego Instytutu Teatralnego na Międzynarodowy Dzień Teatru 27 marca 2014*, (tł.) P. Paszta [online] [dostęp: 28.03.2014]. Dostępny w World Wide Web: http://WWW.e-teatr.pl/pl/img/oredzie_2014.pdf.

²⁶⁴ Obecnie Teatr Powszechny im. Z. Hübnera.

²⁶⁵ J. Majcherek, *Notatki o Hübnerze*, „Dwutygodnik.com”, nr 124/2014 [online] [dostęp: 2.03.2014]. Dostępny w World Wide Web: <http://WWW.dwutygodnik.com/artykul/4993-notatki-o-h%C3%BCbnerze.html>, s. 1–9.

obywatelską, ale w formie artystycznej; na pewno nie teatr-gazeta ani teatr-trybuna; raczej teatr – szkoła myślenia”²⁶⁶.

Niestety, nie wszyscy z tzw. młodego pokolenia reżyserów i aktorów potrafili to zrozumieć. Ocenił to również Janusz Majcherek:

„Od czasu do czasu ktoś, przeważnie ze starszego pokolenia, powołuje się na Hübnera jako przykład prawego człowieka i wzorowego dyrektora teatru. Poza nostalgią nic z tego nie wynika: formacja, do której należał Hübner – owa inteligencja *par excellence* – zeszyła ze sceny, nie tylko teatralnej, lecz także dziejowej. Na tę formację składały się dom, wychowanie, kultura, tradycja, wykształcenie, doświadczenie historyczne, postawa moralna, sposób bycia, maniery, język... Zmiany, które zaszły, są nieodwracalne i nie warto patrzeć za siebie – tam już nic nie ma. Młodzi następcy Hübnera, którym nie tak dawno, w sezonie 2006/2007, powierzono kierownictwo Teatru Powszechnego, przedstawili na wejściu swoje zasady. Jedna z nich głosiła: »Pierdol naszego szanownego patrona. Młody jebie starego«”²⁶⁷.

Przykładem nowoczesnej prospołecznej i proobywatelskiej działalności jest Fundacja Teatru Myśli Obywatelskiej im. Z. Hübnera powołana w 2013 r., a jej celami są:

„Propagowanie i upowszechnianie idei i misji Teatru Myśli Obywatelskiej, wyrażonej przez Zygmunta Hübnera w Jego działaniach i dokonaniach artystycznych, promowanie podstawowych wartości Teatru Myśli Obywatelskiej, to jest odpowiedzialności zawodowej twórcy, rzetelności, uczciwości, pracowitości, wszechstronności w działaniu na gruncie teatralnym, wspomaganie i propagowanie inicjatyw literackich, artystycznych, edukacyjnych i naukowo-badawczych, związanych z Teatrem Myśli Obywatelskiej, rozpowszechnianie wiedzy o twórczości i praktyce teatralnej Zygmunta Hübnera, w szczególności związanej z doświadczeniem dyrektora teatrów oraz wiedzy o Jego dorobku artystycznym, literackim, publicystycznym i dydaktycznym”²⁶⁸.

Zygmunt Hübner był tego typu reżyserem, który – jak powiedział reżyser Piotr Cieślak – „często brał nawet gorszą sztukę, jeśli niosła ze sobą ładunek tematów społecznych. Był wybitnym redaktorem »gazety wydarzeń na scenie«. Chcemy taką postawę kulturową”²⁶⁹.

Tym samym teatr powraca do swoich funkcji społecznych i politycznych, wpisując się w publiczny dyskurs o współczesności.

6.1. Retoryka czy semiotyka teatru?

Widzowie bardzo często bywają nieprzygotowani – w rozumieniu nie wyedukowani – do odbioru znaków, jakie niosą nowatorskie realizacje klasycznych czy

²⁶⁶ Ibidem.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Statut Fundacji Teatr Myśli Obywatelskiej im. Z. Hübnera, R. II, par. 8 [online] [dostęp: 25.02.2014]. Dostępny w World Wide Web: <http://fundacjahubnera.org.pl/statut>.

²⁶⁹ A. Szawiel, *Dyrektor idealny*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 11–12.01.2014, s. 5.

współczesnych dramatów oraz przekazywane w nich treści, kody, znaki. Wiele klasycznych tekstów jest dekomponowanych, uzupełnianych o teksty innych autorów, remontowanych i składanych na nowo nie tylko przez reżyserów, ale i obecnych we współczesnym teatrze dramaturgów. Często widzowie nie rozumieją, co dzieje się na scenie, jak sceniczne znaki i kody, szczególnie w nowych formach teatralnych jak np. *performance*, winni odczytywać. Zdarza się, że widzowie burzą spokój spektakli i wyrażają swoją dezaprobatę, używając retoryki nie licującej z kulturą teatralną. Niewiedza co do tego, czym może być współczesna sztuka i estetyka teatru, czym jest semiotyka i retoryka teatru oraz ich polityczny i społeczny podtekst, brak próby zrozumienia istoty oglądanego przedstawienia jako całości procesu twórczego – reżysera, aktorów i pozostałych twórców i realizatorów – skutkuje niestety brakiem porozumienia między artystami a publicznością, w tym także z krytykami teatralnymi i recenzentami.

Na rozwój semiotyki – teatru i filmu – w ZSRR, a następnie w Rosji, miały wpływ dwie szkoły: tzw. szkoła moskiewska, w której przeważa orientacja lingwistyczna, mitologia, folklor, kultura i różne odmiany komunikacji artystycznej, oraz szkoła tartuska, zdominowana przez literaturoznawców związanych z Uniwersytetem Tartuskim (Estonia), którą reprezentuje przede wszystkim Jurij Łotman. W obszarze badań uczonych ze szkoły tartuskiej znalazł się nie tylko przekaz literacki, ale komunikacja artystyczna, która dokonuje się poprzez sztukę – malarstwo, muzykę, film i teatr. Tym samym badacze dostrzegli w jej rodzajach jedność z resztą komunikacji artystycznej. Rosyjscy badacze zakładają, iż język teatru i filmu można odtworzyć tylko poprzez rekonstrukcję, to znaczy po zbadaniu odpowiednio długiego przekazu teatralnego/filmowego, tym samym sugerując, iż poszczególne przekazy, jak i sama komunikacja artystyczna mają charakter wielojęzyczności. Tak więc na najwyższym, abstrakcyjnym poziomie usytuowany zostaje język uniwersaliów, decydujących, iż np. konkretne przedstawienia teatralne/film zawsze są przekazami nadanymi w języku teatru/filmu. „Język” oznacza więc w przypadku semiotyków rosyjskich: „system znaków i reguł ich łączenia” oraz „system systemów”, „system kodów” i „system podsystemów”²⁷⁰. Pamiętać należy, że język sztuki nie jest zestawem konwencjonalnych jednostek i reguł, ale rozbija on już istniejące konwencje, układając się nie w zdania, ale tworząc nowe systemy, różne od języka naturalnego. Jak napisał Jurij Łotman:

„Język tekstu artystycznego jest w swej istocie określonym artystycznym modelem świata i w tym sensie w całości należy do »treści« – dostarcza informacji”²⁷¹.

Ani widowisko teatralne ani film nie posługują się słowem w taki sposób jak literatura. Gramatyka języka teatru i filmu obejmuje język prymarny, zasady

²⁷⁰ J. Faryno, *Semiotyka radziecka a teatr i film*, „Dialog”, nr 3/1973, s. 127–133.

²⁷¹ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Za: J. Faryno, *Semiotyka radziecka a teatr i film*, „Dialog”, nr 3/1973, s. 127–133.

budowania i odtwarzania świata na scenie i na ekranie, ale to semiotyka jest zespołem operacji, pozwalających przekształcić ów język prymarny w komunikat artystyczny oraz w ich rezultat, jakim jest sam język artystyczny. Weźmy za przykład sztukę E. Ionesco *Łysa śpiewaczka*²⁷². Z punktu widzenia potoczności gesty bohaterów-postaci powinny być naturalne, ale zróżnicowane u każdej postaci. Gramatyka współczesna powoduje, że owe gesty są naturalne dla danej postaci, to znaczy zgodne z ich osobowością czy gestyką pozasceniczną. Ale to semiotyka w przypadku tej sztuki i stylu Ionesco decydować będzie o tym, iż gesty te muszą być maksymalnie zróżnicowane, podobnie jak mimika, aby poprzez wszystkie znaki (scenografia, kostium, sposób mówienia tekstu) zbudować płaszczyznę niemożności normalnego wzajemnego zrozumienia się, atomizacji współczesnego świata. Tak więc:

„Język sztuki teatralnej czy też filmowej jest rezultatem przekształceń – pośrednio – języka naturalnego, a bezpośrednio – języka świata”²⁷³.

Ważnym elementem jest samoświadomość komunikacji artystycznej, czyli pamięci o poprzedzających stanach języka danej sztuki oraz o konstrukcjach przekazów w tych językach nadawanych. Wyróżnia się tutaj dwie postawy:

1. nastawienie na komunikat – dominuje tu przedmiot wypowiedzi artystycznej czyli to, *co się mówi* (przykładem jest np. radziecka ekranizacja *Wojny i pokoju* oraz *Biesy* Janusza Warmińskiego w Warszawie); sprzyja podtrzymywaniu języków już istniejących, ich „rytualizacji”, „skanonizowaniu”,
2. nastawienie na kod – dominuje sposób mówienia, czyli to, *jak się mówi* (przykładem jest np. film *Cienie zapomnianych przodków* S. Paradżanowa i przedstawienie *Biesów* A. Wajdy); powoduje łamanie dobrze znanych, zastanych, żywych, posiadających wysoką wartość w danej społeczności konwencji i prowadzi do formułowania nowych języków (np. Ionesco łamie tradycyjną konstrukcję dramatu, wprowadza dwuznaczne didaskalia, niemotywowany tytuł, wielopostaciowość jednego z bohaterów); owe łamanie konwencji, poprzez „wydawanie” określonej informacji artystycznej jest możliwe tylko wówczas, kiedy odbiorca pamięta lub wie, jak powinien być zbudowany „prawidłowy” dramat i jak „prawidłowo” powinien przebiegać spektakl teatralny. Jeżeli owe języki poprzedzające są nieznane (np. nieznaną gatunek dramatu, nieznaną konwencję, sposób gry) lub zostają „zapomniane”, wszystkie nowe propozycje stają się niekomunikatywne. Ale bywa i tak, że wprowadza się język dawny jako nowy, aby mówić o dawnym świecie i świecie współczesnym (np. przedstawienia K. Dejmką

²⁷² Zob. O. Riewzina, I. Riewzin, *Ionesco jako eksperyment semiotyczny*, „Dialog”, nr 3/1973, s. 112–126.

²⁷³ Za: J. Faryno, *Semiotyka radziecka a teatr i film*, „Dialog”, nr 3/1973, s. 127–133.