

Dariusz KOSIŃSKI

KIEDY SŁOWO JEST ŻYWE?

Droga do doświadczenia duchowego wiedzie nie tylko przez Mickiewiczowskie widzenie ducha w natchnieniu, ale także przez wypowiedzenie – więc praktyczną pracę artystyczną, a nawet wręcz rzemieślniczą, której efektem jest powtórzenie doświadczenia twórcy, powtórzenie spełnionego przezeń aktu zdobycia słowa. Wynika stąd, że słowo zapisane może stać się przewodnikiem czy też – by użyć poręczniejszego tu terminu Petera Brooka mówiącego o pracy Grotowskiego – sposobu osiągnięcia określonego stanu rozwoju duchowego.

Słowo stało się ciałem, żeby na nowo
Ciało twoje, człowieku, powróciło w słowo.
Adam Mickiewicz, *Słowo i ciało*

We współczesnym teatrze polskim, a właściwie w tym, o czym się wokół niego myśli i mówi, żywe słowo funkcjonuje jako pojęcie mityczne. Po wszystkich przemianach, rewolucjach, aktach prowokacji i burzycielstwa, jakie wypełniły dzieje teatru w dwudziestym wieku, jest to bodaj jedyny mit zachowujący swoją siłę atrakcyjną, stanowiący wyzwanie, wskazujący drogę w nieznaną, a zarazem obiecujący odkrycie wielkich skarbów. Żywe słowo jawi się jako wspaniała wyspa, która niegdyś była w ludzkim posiadaniu, lecz została utracona, a drogi do niej – zapomniane. Marzenie, by je odnaleźć, wciąż żyje i powraca w wypowiedziach i próbach wielu twórców o bardzo odmiennych poglądach, doświadczeniach i przekonaniach.

Z jednej strony o „żywym słowie” mówią wciąż teatralni konserwatyści, nie tylko ci, którym marzy się powrót do rzekomo dobrych, dawnych czasów, kiedy teatr był wyróżnioną i szanowaną sztuką, związaną z literaturą i jej służącą, ale także ci, którzy uznając jego swoistość i autonomię, z nieufnością podchodzą do rozmywania granic między działalnością artystyczną a polityczną czy terapeutyczną. Niezależnie od różnic, kręgom tym wspólna jest krytyka głównego nurtu współczesnego teatru, który na pierwszym miejscu zdaje się stawiać cielesność i energię scenicznej obecności. Oczywiście w praktyce na nurt ten składają się strategie bardzo różne: od postbrechtowskiego budowania dystansu do podejmowanych działań i nieustannego poddawania ich krytycznej refleksji (co czynią Paweł Demirski i Monika Strzępka¹), przez głębokie i radykalne eksplorowanie

¹ Strategia ta najlepiej widoczna jest, moim zdaniem, w przedstawieniu *Niech żyje wojna!!!* (tekst P. Demirski, reżyseria M. Strzępka, Teatr im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, premiera 12 XII 2009).

psychofizjologii, które odsłania ciemnię Realnego (Krystian Lupa²), a przynajmniej dekonstruuje społeczne persony przyjmujące znamiona naturalności (tu zwłaszcza seksualność – na przykład w dokonaniach Krzysztofa Warlikowskiego), po różnego rodzaju eklektyczne kompozycje mieszczące się w szerokich granicach teatru postdramatycznego. Krytycy tych strategii bardzo często wrzucają je do jednego worka, zwracając uwagę, że słowo i mowa są w nich lekceważone, a literatura istnieje raczej jako pretekst niż przedmiot analitycznego i interpretacyjnego namysłu. Ta dość nerwowa, a czasem wręcz histeryczna krytyka ma niestety wiele słabych punktów. Przede wszystkim opiera się na uogólnieniach i uprzedzeniach, często przemilczając fakt, że właśnie w przedstawieniach krytykowanych i zwalczanych reżyserów pojawiają się przykłady głębokiej twórczej pracy nad słowem, jak monologi w *Factory 2* Krystiana Lupy³ czy całe przedstawienia Jana Klaty⁴ i Michała Zadary⁵ – czołowych przeciwników teatralnych konserwatystów, którzy właśnie słowu poświęcają wiele uwagi i w zakresie pracy nad nim mają spore osiągnięcia. Ponadto konserwatyści pozostają w sidłach nostalgii, wskazując na jakąś bliżej niesprecyzowaną tradycję jako na dowód, że polski teatr ma się w kwestii żywego słowa do czego odwoływać. Oczywiście ma i spróbuj pokazać, jak bogata i cenna pod tym względem jest jego tradycja, ale akurat do tej konserwatyści się nie odwołują, mówiąc raczej o teatrze literackim i intelektualnym, w którym – jakoby – ceniono żywe słowo. Moim zdaniem jest to historyczna fikcja i bardzo trudno byłoby w tym kręgu wskazać przykłady podejmowanej w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat konsekwentnej i wspieranej przez środowisko pracy nad żywym słowem lub choćby piękną sceniczną mową (jedno nie jest tożsame z drugim). Świetnym i często przywoływanym przykładem są dokonania Kazimierza Dejmka, który jako dyrektor Teatru Narodowego proponował nawet (przy wsparciu profesora Zbigniewa Raszewskiego) powołanie przy tej instytucji specjalnej szkoły pięknej scenicznej polszczyzny. To prawda, że na przeszkodzie realizacji jego planu stanęły wydarzenia polityczne (przede wszystkim marzec 1968 roku), ale też jest prawdą, że Dejmek nie znajdował dla tej pracy zrozumienia w środowisku aktorskim, które deklarując troskę o „żywe słowo”, jednocześnie wyśmiewa jako anachroniczne tak podstawowe zasady scenicznej polszczyzny, jak troska o realizację głosek nieistniejących

² Zwłaszcza *Persona. Marylin*, scenariusz i reżyseria K. Lupa, Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy im. G. Holoubka, premiera 18 IV 2004.

³ Scenariusz i reżyseria K. Lupa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 16 II 2008.

⁴ Z ostatnich na uwagę pod tym względem zasługują szczególnie: *Trylogia* według H. Sienkiewicza (Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 21 II 2009) oraz *Utwór o matce i Ojczyźnie* B. Umińskiej-Keff (Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 6 I 2011).

⁵ Przede wszystkim *Odprawa posłów greckich* według J. Kochanowskiego, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 13 I 2007.

już w polskim języku codziennym (na przykład przedniojęzykowego „ł” czy pochyłego „e”). Wzdychający do teatru słowa aktorki i aktorzy – poza nielicznymi wyjątkami – nie czynili i nie czynią żadnych wysiłków dla podtrzymania, a dziś już odnowienia, tradycji polskiej mowy scenicznej. A że tradycja taka istniała, można się przekonać, oglądając nieliczne rejestracje wykonań klasyki polskiej, przede wszystkim Fredry i Słowackiego, realizowanych przez ostatnich wychowanków wielkiej dziewiętnastowiecznej szkoły deklamacji. Szczególnie instruktywny jest tu telewizyjny film o Jerzym Leszczyńskim (dziedzicu – niestety bezpotomnym – wielkiego aktorskiego rodu Leszczyńskich i Rapackich), w którym aktor ów pojawia się jako Cześnik w słynnej scenie pisania listu⁶. Pokazuję ten film studentom i zazwyczaj okazuje się, że ta w sumie prosta, ale mistrzowsko wykonana struktura scenicznej mowy wciąż z wielką siłą działa swoimi jakościami dźwiękowymi. Tę tradycję, która pozwalałaby usłyszeć, jak brzmią Fredro i Słowacki, polski teatr stracił na własne życzenie (żadni komuniści niczego tu nie popsuli – wprost przeciwnie, to za komunistycznych czasów i za komunistyczne pieniądze Leszczyńskiego sfilmowano). W pogoni za „nowoczesnością” i atrakcyjnością, w szukaniu popularności w filmie i telewizji, przy braku dbałości o podtrzymanie tradycji w szkołach teatralnych, aktorstwo polskie pozbyło się własnej przeszłości i pozostaje dziś w dość schizofrenicznej sytuacji: narzeka na upadek żywego słowa, by po chwili opowiadać złośliwe dowcipy o tych nielicznych, którzy zachowywali resztki tradycji i próbowali je przekazywać. Obawiam się więc, że wszystkie te tradycjonalistyczne westchnienia za „żywym słowem” są niestety tylko przykrywką dla tęsknoty za dawną pozycją i świętym spokojem repertuarowego teatru i jego „kapłanów”.

Na szczęście mit żywego słowa ma nie tylko takie, melancholijne, oblicze. Pojawia się on także u artystów poszukujących własnego języka scenicznego, którzy starają się (każdy na swój sposób) uczynić z teatru miejsce ważnych doświadczeń nie tylko estetycznych. Diagnozując współczesną kulturę jako kulturę zakłamanego i powierzchownego widowiska, twórcy ci szukają dróg powoływania w teatrze głębokich i ważnych spotkań między ludźmi i nie tylko – także spotkań z tym, co ponadludzkie. Wielu odwołuje się przy tym do żywego słowa jako do szczególnej wartości.

Punktem wyjścia często jest estetyczna rewaloryzacja słyszalności podejmowana w opozycji do kultury zdominowanej przez obraz. Działania takie prowadzone są szczególnie intensywnie w kręgu tak zwanego teatru muzyczności, zazwyczaj posługującego się jako podstawowym materiałem tradycyjną pieśnią. I właśnie wśród artystów należących do tego nurtu pojawiają się od kilku lat dążenia odnoszące się do słowa wypowiedanego, a nie tylko śpiewa-

⁶ *Mistrzowie polskiej sceny. Jerzy Leszczyński*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, 1956.

nego – jak gdyby doświadczenie związane z pracą nad pieśniami i wartościami słyszalnymi otworzyło twórców na wartości słowa mówionego. Zwrot ten jest zapewne odmiennie motywowany w przypadku Włodzimierza Staniewskiego i jego „Gardzienic”, które od początku dwudziestego pierwszego wieku pracują niemal wyłącznie nad tragediami greckimi⁷, a odmiennie w przypadku Grzegorza Brała i prowadzonego przez Teatr Pieśń Kozła. Bral po wielce udanych przedstawieniach wykorzystujących przede wszystkim materię pieśni, nie rezygnując z niej, zwrócił się ku słowu, inscenizując *Makbeta*⁸.

Jeszcze inne znaczenie ma sięgnięcie przez Jarosława Freta po *Anhellego* Słowackiego, które to dzieło w przedstawieniu *Anhelli. Wołanie* Teatru Zar⁹ zostało przetransponowane na pieśni. Niemniej jednak przejawiane przez tych twórców teatralnych zainteresowanie wibracją słowa mówionego jako szczególną jakością energetyczną, połączone ze zmianą zasad estetycznych, a często także ze swoistym „metafizycznym” otwarciem przedstawień, wskazuje na trzy zasadnicze sfery przyciągające do idei żywego słowa twórców prowadzących własne poszukiwania w kontrze do dominujących form kultury. Są nimi estetyka, fizyka i metafizyka, czy też – by ująć rzecz z innej strony – piękno, wibracja i duchowość. Zgodnie z koncepcją, którą pozwalałam sobie wyprowadzić z obserwacji prac, lektury wypowiedzi i z rozmów z wymienionymi artystami, żywe słowo teatralne ma w ich przekonaniu pozwolić na zmianę zasad estetycznych z literacko-obrazowych na muzyczno-pojęciowe, zapewnić swoistą bezpośredniość oddziaływania dzięki odpowiednio regulowanej sile i jakości wibracji, a w końcu wprowadzić do dzieł teatralnych aspekt metafizyczny, związany z duchowym aspektem ludzkiej mowy.

Nie chcę się zbyt zagłębiać w meandry różnic między artystami z kręgu teatru muzyczności a innymi polskimi reżyserami pracującymi nad nowoczesnym teatrem słowa (tu jako najważniejszych wymienilibym Jana Klatę, Michała Zadare i Barbarę Wysocką¹⁰). Przywołuję, z konieczności upraszczając i syntetyzując, moje rozumienie ich usiłowań, by pokazać, jak rozległe i różnorodne znaczenie ma owo mityczne żywe słowo, o którym tak często słyszy się w polskim teatrze. Z jednej strony chodzi po prostu o piękną mowę sceniczną, a więc mowę wyrazistą, technicznie bezbłędną i podporządkowaną określonym konwencjom, także historycznym. Z drugiej – o mowę muzyczną

⁷ Kolejne realizacje według tragedii Eurypidesa reżyserowane przez Staniewskiego to: *Elektra* (premiera 18 I 2004), *Ifigenia w A.* (premiera 10 IV 2007), i *Ifigenia w T.* (premiera 24 VI 2011).

⁸ *Macbeth* według W. Shakespeare’a, reżyseria G. Bral, Teatr Pieśń Kozła, Wrocław, premiera 14 I 2008.

⁹ *Anhelli. Wołanie*, reżyseria J. Fret, Teatr Zar, Wrocław, premiera 15 IV 2010.

¹⁰ Na uwagę zasługują w tym kontekście dwie jej realizacje: *Kaspar* P. Handtkego (Teatr Współczesny im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu, premiera 14 III 2009) oraz *Szosa Wołokołamska* H. Müllera (Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 30 IX 2010).

odznaczającą się nie tyle jakimś konwencjonalnym pięknem, ile siłą bezpośredniego oddziaływania. Oba te wyobrażenia i różne ich stopnie mają zaś jako swoisty fundament (niekiedy dobrze ukryty) chrześcijańskie wyobrażenie o słowie jako wartości i rzeczywistości istotnej, przynależnej Bogu i od Niego pochodzącej.

Mityczny sposób, w jaki w dzisiejszym teatrze polskim obecne jest wyobrażenie o żywym słowie, nie pomaga w zorientowaniu się w złożoności tego pojęcia. Pozwala to na posługiwanie się nim w sposób metaforyczny – bardzo wygodny w dyskusjach i krytycznych polemikach, ale niekoniecznie najlepszy, gdy chodzi o zdanie sobie sprawy, o czym właściwie jest mowa. Sądzę, że w tej sytuacji dobrze będzie przyjrzeć się temu, co już w kwestii „żywego słowa” w polskim teatrze powiedziano i zrobiono, bo skoro tak chętnie powołujemy się na tradycję, to warto ją poznać, by uniknąć pomyłek w formułowaniu celu poszukiwań i ich przebiegu. Warto takie rekolekcje zrobić także dlatego, że – jak się okazuje – dzieje polskiego teatru żywego słowa są bogate i niezwykle ciekawe, choć zarazem wcale nieoczywiste. Pisałem już o nich kilkakrotnie¹¹, ale uwagi te albo były rozproszone, albo stanowiły część rozległych opowieści poświęconych innym historiom, sądzą więc, że warto je raz jeszcze syntetycznie zebrać w jednym miejscu i przedstawić czytelnikom, zwłaszcza że mam nadzieję, iż artykuł ten trafi również do ludzi niekoniecznie zajmujących się teatrem, a zainteresowanych szerszą problematyką żywego słowa.

W dziejach polskiego teatru „specjalistyczne” rozumienie żywego słowa jako szczególnej odmiany mowy scenicznej obecne jest jako niewielka i wcale nienajważniejsza część projektów zakrojonych o wiele szerzej i sięgających o wiele głębiej. Zawdzięczamy to w dużym stopniu Adamowi Mickiewiczowi, który stoi u początków oryginalnej polskiej tradycji przedstawieniowej. Wbrew temu, czego można by się spodziewać, pierwszeństwo Mickiewicza w zakresie teatru żywego słowa wiąże się nie tyle z jego genialną twórczością literacką, ile z tym, co starał się realizować, gdy już przestał pisać, a zaczął „robić poezję”¹². Chodzi o wciąż dość tajemnicze, a dla wielu mocno podejrzane działania, które w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku Mickiewicz podejmował jako natchniony wykładowca w Collège de France i faktyczny przywódca towiańczyków z Koła Sprawy Bożej. Od lat działania te i stojące za nimi idee bada szczegółowo i głęboko Krzysztof Rutkowski, zainteresowa-

¹¹ Zob. np. D. K o s i ń s k i, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN–Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2010, s. 152-158 (rozdział zatytułowany „...słowo stające się ciałem”).

¹² Według relacji Aleksandra Chodźki, Mickiewicz miał się do niego właśnie zwrócić z wezwaniem „Czas, bracie, robić poezję!” (relacja przywołana przez Władysława Mickiewicza w: *Żywot Adama Mickiewicza*, t. 3, nakładem autora, Paryż 1894, s. 319). Cyt. za: A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 235.

nych odsyłam więc do jego prac¹³ oraz do prac innych badaczy¹⁴, sam zaś tylko pokrótce przypomnę najważniejsze elementy usiłowań autora *Dziadów*.

Punktem wyjścia koncepcji głoszonej i realizowanej przez Mickiewicza w latach czterdziestych była radykalna krytyka literatury i wszelkiej doktryny sformułowanej, które uznawał za martwe. Żywe, jego zdaniem, może być tylko słowo wcielone. Dokładniej mówiąc, żywe słowo to w rozumieniu Mickiewicza człowiek uosabiający ideę czy też – jeszcze radykalniej – człowiek całkowicie i totalnie, w każdym swoim działaniu (łącznie z najbardziej powszednimi) realizujący to, co głosi. Nie chodzi tu nawet o to, że ów człowiek – wcielone słowo – nigdy i niczym nie sprzeciwia się własnym ideałom, ale o to, że istnieją one w pełni tylko w nim, słowa je ujmujące zaś pojawiają się albo w ścisłym powiązaniu z jego działaniami (są więc aktami mowy zakorzenionymi w akcjach ciała), albo też pojawiają się po zakończeniu jego działań, jako wspomnienia, komentarze, interpretacje (w jakimś sensie konieczne, choć zarazem drugorzędne).

Jako najwyższy wzór takiej postawy Mickiewicz wskazywał Jezusa Chrystusa: „Jezus Chrystus nie jest twórcą żadnej doktryny ani żadnego prawodawstwa w pospolitym tego słowa znaczeniu: nie ustanowił żadnego systematu, nie pozostawił ni praw, ni nawet ułamków praw, słowem, niczego, co by mogło być roztrząsane gromadnie; wiernym swym dał coś bardziej rzeczywistego, pozytywnego, a zarazem bardziej wymagającego, to znaczy swoją o s o b ę, swój żywot, swoje dzieje. Jest to jedyna księga praw, jaką ustanowił; streszcza się ona w tym jednym przykazie: pójdźcie za mną!”¹⁵. Jezus jest więc wzorem „Słowa ucłowieczonego”, że posłużę się trafnym określeniem Krzysztofa Rutkowskiego¹⁶. Podobne poglądy Mickiewicz głosił już wcześniej, na przykład w finałowej strofie niesłusznie zapomnianego wiersza *Arcymistrz*:

Jest mistrz wymowy, co bożą potęgę
W niewielu słowach objawił przed ludem,
I całą swoich myśli i dzieł księgę

¹³ Por. m.in. K. R u t k o w s k i, *Przeciw (w) literaturze: esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 65-116; zob. też: t e n ż e, *Kiedy ciało było słowem. Kilka uwag o czynieniu poezji*, „Kresy” 1998, nr 2(36), s. 72-100; t e n ż e, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

¹⁴ Zob. m.in. A. W i t k o w s k a, *Towiańczycy*, PIW, Warszawa 1989; t a ż, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997; t a ż, *Ton i bic. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990; E. H o f f m a n - P i o t r o w s k a, *Teatralizacja życia w Kole Sprawy Bożej*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 30(1996), s. 131-150.

¹⁵ A. M i c k i e w i c z, *Wykład XIII*, w: tenże, *Dzieła*, t. 10, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 162n.

¹⁶ Por. R u t k o w s k i, *Przeciw (w) literaturze*, s. 106-110.

Sam wytłumaczył głosem, czynem, cudem;
 Dotąd mistrz nazbyt wielkim był dla świata,
 Dziś świat nim gardzi poznawszy w nim brata¹⁷.
 w. 13-18

Idąc za wzorem tego Arcymistrza i za wskazaniem zawartym w cytowanym jako motto do niniejszego tekstu fragmencie *Zdań i uwag...*¹⁸, prawdziwy poeta, a zarazem prawdziwy i pełny człowiek, dążyć powinien nie do tego, by „język giętki wyraził wszystko, co pomyśli głowa”, ale do tego, by całe jego życie stawało się ucieleśnioną i żywą poezją, a podział między ciałem, głową i językiem zupełnie zaniknął. Owocem tej pracy ma być człowiek całkowity, który zarazem będzie *ż y y m s ł o w e m*.

Łatwo powiedzieć, ale jak to zrobić? Mickiewicz od dawna znał cel, ale nie znał dróg jego realizacji. W ich znalezieniu pomógł mu Andrzej Towiański ze swoją ideą tonu. Ten niezwykle termin powstał przez zastosowanie pojęcia muzycznego do określenia koncepcji antropologicznej o charakterze performatywnym. W użyciu Towiańskiego i Mickiewicza oznaczał on określony stan psychofizyczny – odmienny nieco dla każdej jednostki – którego znalezienie i utrzymanie było podstawowym zadaniem towiańczyków jako ludzi dążących do przemiany i mających działać jako przemienieni w świecie. Ton jest stanem obudzonego, pobudzonego ducha, który całkowicie przenika i ogarnia człowieka, a zarazem wpływa na otoczenie. Ten zewnętrzny aspekt tonu był dla Mickiewicza bardzo ważny, czego dowodzą rady udzielane Sewerynowi Goszczyńskiemu: „Ton jest nie tylko wewnątrz człowieka. Człowiek dopiero wtedy jest w tonie, kiedy to zewnętrznie znać na nim. Ton powinien objawiać się w głosie, w każdym słowie, w każdym spojrzeniu, w każdym ruchu, w całej powierzchowności człowieka; jest to cała siła ducha na wierzchu. Siła twoja wewnętrzna powinna z ciebie strzelać na wszystkie strony i wciąż. Do tego się doprowadź! Jesteś zdolny do wybuchu i w tym wybuchu wszystko byś złamał siłą ducha, ale potem zamykasz się cały wewnątrz. Tymczasem trzeba być ciągle całym na wierzchu. Nad tym pracuj przede wszystkim”¹⁹.

Ton jest więc obecny tylko wtedy, gdy jest uzewnętrzniany czy też – bardziej precyzyjnie – gdy przepaja całkowicie działania, stając się nieodłączny od nich, i jako taki jest postrzegany przez świat zewnętrzny. Pojęcie to zatem zawiera wszystkie trzy główne aspekty żywego słowa, o których była mowa wcześniej:

¹⁷ A. M i c k i e w i c z, *Arcymistrz*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 326.

¹⁸ Z o b. t e n ż e, *Zdania i uwagi z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-Martena*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, s. 377-404.

¹⁹ Słowa Mickiewicza według relacji Seweryna Goszczyńskiego. Cyt. za: *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 318.

estetyczny (ton nadaje ludzkim działaniom walor uporządkowanej kompozycji), fizyczny (ma określoną jakość energetyczną) i metafizyczny (jest stanem i objawieniem pobudzonego ducha). Jednocześnie ma charakter performatywny, bo nie tylko umożliwia działanie w świecie, ale wręcz stanowi narzędzie wpływania na innych nie przez pośrednictwo słów zapisywanych i interpretowanych, ale w sposób bezpośredni: „To nie słowa bowiem działają na ludy, nie sens zawarty w jakimś wyrażeniu. Sens tworzy tylko jego [szkielet], natomiast ton nadaje mu ciało, życie. Rzecz to znana wszystkim; mówi o tym nawet przysłowie ludowe: ton stanowi o pieśni. Wiadomo, że te same słowa, co wygłoszone przez generała dowodzącego armią – wzniciłyby zapał, powtórzone przez dziecko – obudziłyby śmiech. Ton zatem jest rzeczą istotną, jest życiem. Może być doarty tylko z głębi ducha mającego życie wyższe niż duchy, którymi chce rządzić”²⁰.

By mieć możliwość takiego oddziaływania, trzeba (z)dożyć ten zasadniczy ton, który – jak wynika z powyższego cytatu – jest częściowo związany z zajmowaną pozycją i niejako stanowi skutek talentów i wymagań stawianych osobom aspirującym do jej zdobycia. O ile jednak można sobie wyobrazić (i to nawet dość precyzyjnie), jakie walory psychofizyczne trzeba mieć, aby być generałem czy profesorem, o tyle już o wiele trudniej jest sformułować warunki bycia kimś niepowtarzalnym i jedynym – sobą. Dotykamy tu pewnego paradoksu, który obecny był w myśli i praktyce Mickiewicza, a potem powracał na przykład w myśli Jerzego Grotowskiego – życie niepowtarzalne i całkowicie własne nie jest czymś, co otrzymuje się w chwili narodzenia i co każdy z natury swej ma, ale czymś, co się zdobywa i tworzy, podejmując wysiłek samorozwoju. Inaczej mówiąc, ton własny otrzymuje się nie przy narodzeniu, ale w efekcie długotrwałej i uporczywej pracy. Otrzymuje się go zaś właśnie jako słowo: „Owóż duch, który pracuje, który się podnosi, który nieustannie szuka Boga, otrzymuje przez to samo światło wyższe, tak zwane s ł o w o; a człowiek, który je otrzymał, staje się objawicielem. Nie systemat ukazuje się nagle oczom człowieka, ale – jakeśmy powiedzieli – s ł o w o. [...] To światło boskie, któremu dość jednego człowieka, aby się objawić, rozwija się później, bo jest to słowo żyjące; rozwija się w systematy, w szkoły, a nade wszystko w czyny: świadczy ono o samym sobie; nie dyskutuje, nie wykląda obszernie swych systemów, nie zapowiada nawet z góry, co ma zrealizować; przemawia i realizuje się jednocześnie”²¹.

To ostatnie zasługuje na szczególną uwagę w interesującym nas tu kontekście: przemawianie i jednoczesne realizowanie, czyli – bo tak to chyba należy rozumieć – czynne formułowanie, formułowanie w czynie, ma cha-

²⁰ A. Mickiewicz, *Wykład XXXIII*, w: tenże, *Dzieła*, t. 9, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1997, s. 422n.

²¹ T e n ż e, *Wykład II*, w: tenże, *Dzieła*, t. 10, s. 18n.

rakter performatywny, jest par excellence aktem mowy, czynem spełnianym przez wypowiedzenie. W tym sensie stanowi akt twórczy, najbardziej zbliżony do teatru, ale nie takiego, jaki rozwijał się bujnie w czasach Mickiewiczowi współczesnych – poddanego zasadzie iluzji i regułom konwencjonalnej estetyki, lecz teatru jako akcji dramatycznej i przedstawieniowej o rzeczywistych skutkach społecznych, czyli takiego, jaki wieszcz sam stworzył w *Dziadach*.

Nic powinno wobec tego dziwić, że według Mickiewicza, wobec diagnozowanego przezeń upadku duchowości Zachodu, jedyną sferą, w której może jeszcze dojść do opisanego wyżej objawienia słowa, jest sztuka: „Wśród rozkładu wszystkich rzeczy ducha, czego jesteśmy świadkami, jedynie sztuka zachowuje jeszcze pewne znamię uduchowienia. Ma ona swe uroki i tajemnice, których umysł nie zdołał wytłumaczyć. Dla niektórych ludzi sztuka jest jeszcze obrzędkiem religijnym, jedynym obrzędkiem, jaki śmiać spełniać. Wielcy artyści, ci nawet, co jawnie wyznają materializm, zachowują przecież odczucie czy też wspomnienie zasadniczych prawd religii. Wierzą w udzielny byt duszy, w jej nieśmiertelność i działanie. Wolno filozofom i ideologom w te prawdy wątpić, artystów uważa się za wierzących w nie. W swych posągach i obrazach nie przedstawiają nam kształtu jakiejś nieokreślonej duszy powszechnej i panteistycznej, ale starają się ukazać nam duchy indywidualne, duchy jednostek. Gdzież są te duchy? Gdzież więc jest kraina, w której przebywają, zanim zstąpią do pracowni artysty? i po co artysta je sprowadza? [...]

Ten ideał istnieje tylko w krainie duchów. [...] Sztuka powinna wcielać ten ideał w kształt widomy, powinna dać nam odczuć i widzieć ducha przedstawianej osoby, wyzwalać go z pokrywy ziemskiej, która go przesłaniała, a przywracając mu kształt będący tylko wyrazem jego wewnętrznej istoty, kształt, jaki mógłby i powinien być mieć na ziemi.

Żeby tak wystawić ducha w jego kształcie przyrodzonym, potrzeba go pierwiej widzieć; tak jest, potrzeba go pierwiej widzieć! Sztuka zatem jest pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą²².

Jeśli teraz zebrać to wszystko, o czym dotychczas za Mickiewiczem była mowa, w coś w rodzaju programu, to otrzymamy nakaz pracy nad osobistym rozwojem, którego źródłem jest objawione słowo, a punktem dojścia Słowo wcielone (Jezus i człowiek jak Jezus). W tej drodze decydującą rolę odgrywa sztuka, która polega na zdobywaniu wizji, ucieleśnianiu jej w każdym akcie własnego życia i w ten sposób przekazywaniu innym jako czegoś w rodzaju permanentnego przedstawienia. Choć środki tu wykorzystywane mają charakter bliski teatralnym, to jednak określanie aktów żywego słowa mianem teatru wprowadza niepotrzebne zamieszanie, związane z kulturowym zapleczem tego

²² T e n ż e, *Wykład VI*, w: tenże, *Dziela*, t. 11, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, tłum. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 63-65.

terminu, wlokącym się za nim jak żałobny tren. Dlatego uważam, że lepiej i łatwiej używać bardziej neutralnego słowa „performans” oznaczającego (w myśl też inspirowanych propozycjami amerykańskiej performatyki) każde działanie przebiegające według pewnego wzoru (ale też modyfikujące go), którego efektem jest nie tylko przedstawienie, lecz i spełnienie – zwieńczenie określonego procesu i wywarcie realnego wpływu na życie indywidualne i społeczne.

Tak oto otrzymujemy podstawową ideę żywego słowa, która w kontekście ściśle teatralnym zyskiwała bardzo ciekawe dopełnienie, związane z praktycznym problemem wypowiedzania słów uważanych za natchnione. Mickiewicz tym problemem się zajmował, bo choć stawiał jasno kwestię naśladowania Jezusa jako drogi do zdobycia Słowa i dobycia „tonu”, to zarazem traktował tę kwestię całościowo – antropologicznie i eschatologicznie zarazem. Naśladowanie Jezusa postrzegał w kategoriach Tomasza z Kempis, a więc jako całościowy wysiłek rozwoju duchowego i praktycznego, nie wiązał go natomiast z wypowiedzaniem słów czy też naśladowaniem rozumianym po aktorsku – naśladowaniem konkretnych akcji.

Wydaje się jednak, że odległość między jednym a drugim rozumieniem wcale nie jest wielka i że z Mickiewiczowskiej koncepcji żywego słowa uczłowieczonego wyprowadzić można także koncepcję żywego słowa teatralnego czy też – dokładniej – żywego słowa uczłowieczonego zdobywanego przez praktykę czysto teatralną.

Według artystów, których tak sformułowane zadanie pasjonowało, drogą do tego jest wymowa, zwana w ówczesnym języku deklamacją. Trzeba w tym momencie przypomnieć rzadko przywoływany, a bardzo ważny szkic Cypriana Norwida *O deklamacji*, w którym poeta wykladał oryginalne rozumienie tej sztuki, nieodległe od myśli Mickiewicza, a może wręcz – kto wie? – nią inspirowane. Autor *Aktora* twierdził w nim: „De-klamacja właściwie jest re-klamacją i reklamacji-sztuką zwać by się powinna: idzie albowiem tu po szczególnie właśnie o to, a ż e b y s ł o w a p i s a r z a t a k w y g ł o s i ć, j a k d u c h p i s a r z a o n e g o p o c z y n a ł j e...

De-klamacja właściwa tym sposobem wedle osobnych pojęć moich: z a k l ę c i e m d u c h a j e s t”²³.

Droga do doświadczenia duchowego wiedzie tu już nie tylko przez Mickiewiczowskie widzenie ducha w natchnieniu, ale także przez wypowiedzenie – więc praktyczną pracę artystyczną, a nawet wręcz rzemieślniczą, której efektem jest powtórzenie doświadczenia twórcy, powtórzenie spełnionego przezeń aktu zdobycia słowa. Wynika stąd, że słowo zapisane może stać się przewodnikiem czy też – by użyć poręczniejszego tu terminu Petera Brooka

²³ C. Norwid, *O deklamacji*, w: tenże, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 4, *Proza*, PIW, Warszawa 1971, s. 483.

mówiącego o pracy Grotowskiego – sposobu osiągnięcia określonego stanu rozwoju duchowego. Gdyby na tej podstawie sformułować projekt pracy nad wymową aktorską, czyli sposobem wypowiedzania cudzego słowa, to otrzymamy całkiem klarowną i precyzyjną wykładnię tego, czym może i ma być żywe słowo teatralne. Okazuje się ono mianowicie drogą do doświadczenia niezwyklego stanu duchowego wzbudzenia, jaki legł u podstaw aktu twórczego. W tym sensie Mickiewiczowski nakaz „trzeba widzieć ducha”, przełożyć można na „trzeba ducha usłyszeć i go wypowiedzieć”.

Idea taka i taki nakaz legł u podstaw praktycznych poszukiwań Juliusza Osterwy i jego Reduty. Tworząc pierwsze polskie laboratorium teatralne, Osterwa i jego najbliższy współpracownik Mieczysław Limanowski głosili idee niemal dokładnie zgodne z koncepcjami Mickiewicza i Norwida, starając się wypracować rzemieślnicze sposoby realizacji tych idei na drodze rozwijania i pogłębiania aktorskiego przeżywania. Mimo licznych przeszkód i niesprzyjających warunków ze swym zespołem działającym w latach 1919-1939 osiągnęli na tej drodze całkiem sporo, ale to dopiero w czasie drugiej wojny światowej pozbawiony możliwości praktycznej pracy Osterwa zdołał w sporządzanych wówczas obszernych notatkach rozwinąć oryginalną koncepcję nowej sztuki, która miała zastąpić teatr, a którą proponował nazwać ni mniej, ni więcej tylko Żywosłowiem.

Jego podstawą było przekonanie, że słowo jest żywe tylko wtedy, gdy jest wymawiane przez obecnego realnie człowieka wobec innych realnie obecnych ludzi, wymawianiu temu zaś towarzyszy ruch. Tak prosto opisana sztuka Żywosłowia nie miała być więc tylko sztuką pięknego mówienia czy deklamacji, ale polegała na kształtowaniu takiej całościowej obecności ludzkiej, w której słowo mówione i osoba mówiąca stawać się będą organiczną jednością. Tylko dzięki stworzeniu takiej jedności możliwe było, zdaniem Osterwy, skuteczne działanie za pomocą słowa, oczywiście nie byle jakiego, ale natchnionego i stanowiącego zapis wyjątkowych stanów i zdobyczy ducha – słowa polskich romantyków i słowa Pisma Świętego. Wierząc, że jest to słowo natchnione, aktualne i bezcenne, artysta deklarował: „Pragniemy temu Słowu – zakłębtemu w Pismo – dać nasze życie, dać nasze ciało, naszą człowieczą myśl, czucie, wolę i przez to pośrednictwo uduchowić to słowo, aby działało na społeczeństwo pol[skie] i je zachwyciło do życia narod[owego] – i je uświadomiło w Ofierze. Naszą pracę uważamy za posłaństwo – i za spełnienie Ofiary dla Piękną Bożego. [...] Nie ma u nas kurtyny – czasem używa się Zasłony, Osłony, Rozsłony. Spełnię dzieli się na ciemnię (gdzie się sadowią przytomni) i na jaśnie, gdzie się za naszym pośrednictwem ukazuje, objawia Słowo – Ducha, nie «poety» – ale przez niego – wyrzeczone”²⁴.

²⁴ J. O s t e r w a, *Przez teatr – poza teatr*, wybór, oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, Kraków 2004, s. 274n.

Analizując ten fragment, zwracam uwagę, że Osterwa dokonuje tu zaskakujących przesunięć i pisze nie o ucieleśnieniu słowa, lecz o jego „uduchowieniu”²⁵. Proponuję to przesunięcie interpretować tak, że „spełnicy” (bo tak chciał Osterwa nazywać artystów Żywosłowia) wrywają słowo z zaklęcia w materialności Pisma i Księgi, dając mu w zamian moc niematerialną, duchową, czyli – odwołując się do greckiej etymologii – pneumatyczną, powietrzną. To moc wypowiedzenia, będąca – fizycznie – mocą wprawienia powietrza w ruch, mocą tchnienia, energii i wibracji, umożliwia słowu dotarcie do innych ludzi i działanie na nich nie poprzez przekazanie jakiejś myśli i nie poprzez jakieś estetyczne czy rzemieślnicze piękno, ale fizjologicznie i muzycznie zarazem. Spełnicy, tak jak wcześniej poeta, służą za pośredników Ducha, którego Osterwa – głęboko wierzący katolik – utożsamiał z Duchem Świętym. Inaczej mówiąc, Żywosłowiu to sztuka, która słowu zapisanemu kiedyś przez konkretnego ludzkiego autora – Ewangelistę lub wieszczą – przywraca podstawową moc bezpośredniego oddziaływania, przyczyniając się przez to do przekształcania jednostek i zbiorowości. Nie chodziło tu więc o żadne „piękne mówienie”, ale o doprowadzenie do ostatecznych artystycznych konsekwencji metafizycznej antropologii słowa wywodzącej się od Mickiewicza.

Niestety nadzieje Osterwy na to, że po zakończeniu wojennej hekatomby dane mu będzie pracować nad realizacją tego projektu, okazały się całkowicie płonne nie tylko ze względu na sytuację polityczną, ale także dlatego, że sam artysta, poważnie chory (zmarł na raka w roku 1947), nie miał już sił pracować tak intensywnie, jak do tego przywykł. Dane mu jednak było uczestniczyć w początkach działalności teatru, który uważany jest dość powszechnie za najpełniejszą realizację idei żywego słowa w dziejach polskiej sceny – Teatru Rapsodycznego założonego w roku 1941 jako konspiracyjny przez Mieczysława Kotlarczyka.

Dzieje tego zespołu, zwłaszcza wojenne i tuż powojenne, są dobrze znane i były wielokrotnie opisywane²⁶, także dlatego, że jego aktorem był w pierwszych latach Karol Wojtyła. Autorytet, jakim dzięki uczestnictwu przyszłego Papieża cieszy się zespół Kotlarczyka, jego heroiczne dzieje i niewątpliwe zasługi nie mogą jednak przesłonić faktu, że w praktyce odchodził on od zarysowanych wyżej koncepcji. Teatr Kotarczyka nie był teatrem wcielonego słowa, ale raczej teatrem ascetycznie rezygnującym z widowiskowości na rzecz pracy intelektualno-etycznej związanej ze słuchaniem i rozumieniem.

²⁵ Zob. D. K o s i ń s k i, *Żywosłowiu Juliusza Osterwy*, referat wygłoszony na konferencji „Żywe słowo w teatrze” zorganizowanej 20 października 2011 roku przez Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Krakowie; tekst ukaże się w przygotowywanym do druku tomie pokonferencyjnym.

²⁶ Najnowsze opracowanie, zawierające też pełną bibliografię, to książka Jacka Popiela *Los artysty w czasach zniewolenia. Teatr Rapsodyczny 1941-1967* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007).

Przy całym kulcie słowa i trosce o jego wygłoszenie oraz pełną, dźwiękową realizację, nie był to teatr „żywego słowa” w rozumieniu, jakie starałem się tu zarysować, ale teatr idei głoszonych za pomocą mowy scenicznej. Ten specyficzny aspekt teatru Kotlarczyka Karol Wojtyła określił mianem „intelektualizmu rapsodycznego”²⁷. Wiązał się on w dużej mierze z budowaniem dystansu między aktorem a słowem – lokował się więc niejako na antypodach „re-klamacji”: nie chodziło o dojście do źródłowego stanu napięcia twórczego, lecz o pełne teatralne wypowiedzenie idei. Rapsodykom, zgodnie zresztą z ich nazwą, bliżej niż do Mickiewiczowskiego Słowa uczłowieczonego czy Osterwowego spełnika było do – również Mickiewiczowskiego – „ludowego bazarza”, o którym poeta mówił w słynnej „lekcji teatralnej”²⁸. Podobnie jak ów bazarz, Rapsodycy zachowywali dystans do przedstawianej opowieści, nie przeżywając jej, lecz prezentując ją przy pomocy najprostszych środków artystycznych.

Historycznie rzecz biorąc, trzeba też zauważyć, że rezygnując z obrazów i tworząc teatr do słuchania, zespół Kotlarczyka niejako z konieczności skupił się na wymowie, która w efekcie stopniowo stawała się dla niego wartością samą w sobie. Działając w skrajnie nieprzychylnych warunkach, atakowani i likwidowani, a przede wszystkim pozbawieni intelektualnego wsparcia, Rapsodycy stopniowo stawali się artystami pięknej scenicznej wymowy, wcale nieitożsamej z żywym słowem w rozumieniu Mickiewicza i Osterwy.

Historię żywego słowa w polskim teatrze można by jeszcze poszerzyć o sposób, w jaki traktował je Jerzy Grotowski, ściśle wiążąc i słowo, i sposób jego wypowiedziania z całością organicznych akcji aktorów. Wydaje mi się jednak, że dla tematu, którym chciałem się zająć w tym tekście, nie jest to konieczne. Sądzę, że powyższy przegląd najważniejszych, według mnie, idei związanych z żywym słowem pokazał dość jasno zarówno perspektywę, jakie pojęcie to otwiera, jak i niebezpieczeństwa z nim związane. Tak jak sygnalizowałem na początku, siła żywego słowa tkwi w połączeniu estetyki, fizyki i metafizyki, przy czym dzieje polskiej tradycji pod tym względem pokazują, że owa „metafizyka” łączy się bezpośrednio z chrześcijańskim, ewangelicznym rozumieniem słowa jako rzeczywistości duchowej, objawionej i natchnionej. Trzeba powiedzieć jasno, że nie każde słowo wypowiedziane z przekonaniem lub technicznym mistrzostwem jest słowem żywym. Na to miano zasługują słowa posiadające określoną siłę oddziaływania, czerpiące ją ze związku z transcendencją. Sprawa to niełatwa do przyjęcia, a nawet do

²⁷ Cyt. za: M. K o t l a r c z y k, K. W o j t y ł a, *O Teatrze Rapsodycznym. 60-lecie powstania Teatru Rapsodycznego*, oprac. J. Popiel, wybór T. Malak, J. Popiel, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków 2001, s. 274.

²⁸ Tak zwykło się nazywać szesnasty wykład z trzeciego kursu *Literatury słowiańskiej*; zob. A. M i c k i e w i c z, *Wykład XVI*, w: tenże, *Dziela*, t. 10, s. 192-198.

wypowiedzenia w języku współczesnym, pełnym uczonej gadaniny, ale na szczęście sama mowa przychodzi tutaj z pomocą. Koncepcja „słowa żywego” w postaci, w jakiej historycznie istnieje ona w polskiej tradycji teatralnej, jest koncepcją słowa objawionego, epifanicznego. Poza nią można mówić o słowie skutecznym, silnym, wyrazistym, pięknym, ale nie o słowie żywym. Wiąże się to ściśle z realizowaną przez Mickiewicza koncepcją życia słowem, która jako oczywistość zakłada szczególną jakość swej objawionej i objawianej podstawy. Słowem pięknym czy trafnym można się delectować i posługiwać, ale nie można nim żyć.

Sztuka żywego słowa stanowi drogę, na której w praktyce możliwe jest całościowe doświadczenie jego mocy, równie całościowe i dosłowne jego przyswojenie oraz bezpośrednie okazywanie i przekazywanie. Słusznie więc w słowie artyści dzisiejszego teatru dostrzegają szanse na odnowienie jego mocy. Pytanie tylko, czy można je spełnić, nie decydując się na tak całkowite oddanie tej pracy, jak proponowali Mickiewicz i Osterwa? I czy można tego dokonać, trzymając się z dala od gorąca ich pasji i wiary?