

O teatr przyszłości. Zapomniane źródła włoskiego myślenia performatycznego¹

ABSTRACT. Katarzyna Woźniak-Shukur, *O teatr przyszłości. Zapomniane źródła włoskiego myślenia performatycznego* [For the Theater of the Future. The Forgotten Sources of Italian Performance Studies]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 375–385. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.22>

Italian theater studies in 20th century focused on the theater as the art of staging a dramatic text and its analysis. Over the past decade, theater anthropology and performance studies make their way among these relics of the past century slowly but effectively, and the sources of the Italian performance studies are indicated in the 1960s and 1970s. Meanwhile, the interest of Italian researchers in restored behavior is reflected in texts published in-between the two world wars. The subject of the analysis are two texts by Corrado Pavolini who we consider to be a precursor of Italian performance studies.

KEYWORDS: Corrado Pavolini, Silvio D'amico, *performance studies theory*, pre-history of Italian performance studies, Italian popular theater

Zarys problematyki

Z polskiej perspektywy włoska teatrologia stosunkowo niedawno zainteresowała się *performance studies*. W latach 2014–2018 wydawcy starali się nadrobić opóźnienia w przekładach, w niektórych przypadkach sięgające kilku dekad wstecz: w roku 2014 ukazało się włoskie wydanie *Estetyki performatywności* Eryki Fischer-Lichte, w roku 2017 – *Teatr postdramatyczny* Hansa-Thiesa Lehmana, a w roku 2018 – *Introduzione ai performance studies* Richarda Schechnera². Do dzisiaj w języku włoskim nie przeczytamy np. książek Jona McKenziego. Czy brak dostępu do przekładów ma jakiegokolwiek znaczenie w zglobalizowanym świecie nauki, w którym od badaczy wymaga się biegłego posługiwania się językiem angielskim? Skoro zainteresowanie i wzmożona aktywność na polu *performance studies* we Włoszech zbiegają się z datami tych publikacji, to zdaje się, że ma, i to niebagatelne. I tak w roku 2015 z inicjatywy badacza Franca Perrelliego i pod auspicjami Consulta Universitaria del Teatro zorganizowano w Turynie konferencję naukową

¹ Artykuł powstał dzięki kwerendzie przeprowadzonej w Archiwum Tetro Stabile di Torino w ramach projektu „Włochy u Skuszanki, Skuszanka we Włoszech”, dofinansowanego w ramach konkursu Miniatura 5, projekt nr 2021/05/X/HS2/00525.

² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Roma 2014; H.-Th. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola 2017; R. Schechner, *Introduzione ai performance studies*, Imola 2018.

stanowiącą próbę ustanowienia włoskich *performance studies* i wskazania ich korzeni, wychodząc właśnie z założenia, że włoska i anglosaksońska tradycja badań teatrologicznych są sobie obce, w związku z czym celem przyświecającym organizatorom było m.in. otwarcie pola dialogu i wymiany doświadczeń³.

W pierwszej połowie XX wieku we Włoszech badano raczej inscenizacje teatralne w stosunku do ich pierwowzoru literackiego. W okresie powojennym szeroko zakrojona była refleksja nad scenografią (w historii i we współczesności), a w latach 60. dokonano radykalnego zwrotu ku pracy aktora nad sobą. Teatry eksperymentalne i praca kolektywów twórczych, przeciwstawianych teatrom dramatycznym, wyznaczały kolejny obszar poszukiwań. Nie bez wpływu na myślenie o teatrze była antropologia teatralna Eugenia Barby, w której próbuje się dzisiaj wskazywać załączek włoskiej myśli performatycznej. W konsekwencji włoska teatrologia w drugiej połowie XX wieku rozwinęła myśl samodzielną, ale hermetyczną, i pozostała daleko w tyle za dynamicznie rozwijającą się refleksją teatrologiczną w kręgach anglosaksońskich, co teraz próbuje nadgonić. Z kolei odcięcie się od faszystowskich tradycji spowodowało, że badacze niechętnie szukali inspiracji w latach 30. i 40. XX wieku. Choć powstawały opracowania dorobku poszczególnych autorów, nie próbowano wyprowadzić z nich szerszych wniosków i konsekwencji dla opisu performansów. Tymczasem właśnie myśl międzywojenna, oryginalna i – w przeciwieństwie do powojennej – uniwersalna, obejmowała także działanie ludzkie w kontekście codziennym i stanowi zapomniane, ukryte korzenie włoskiego myślenia performatycznego. Tym sposobem zafascynowana teoriami performatywności Schechnera i Fischer-Lichte, pod różnymi względami przebrzmiałymi, włoska teatrologia drugiej dekady XXI wieku zaczęła szukać korzeni swojej tożsamości w doświadczeniach z pogranicza antropologii i teatru, z którymi te teorie były w pewien sposób spowinowaczone (zwłaszcza badania Schechnera), jak wspomniana antropologia teatru Eugenia Barby. Dalej nie sięgano z przyczyn zapewne złożonych, choć patrząc na stan badań nad włoskim teatrem pierwszej połowy XX wieku, można zaryzykować stwierdzenie, iż należały do nich silne powiązanie myśli teatrologicznej w okresie międzywojennym z ideologią faszystowską i zwrot, który nastąpił w zainteresowaniach badaczy po II wojnie światowej, od teorii inscenizacji ku praktyce działań aktorskich i pracy zespołu teatralnego. We włoskiej teatrologii myślenie o teatrze jako sztuce inscenizacji tekstu dramatycznego i koncentrowanie się na analizie poszczególnych „warstw” przedstawienia teatralnego to paradygmat dominujący. Antropologia teatralna i *performance studies* torują sobie drogę wśród tych reliktyw XX wieku

³ *Thinking the Theatre. New Theaterology and Performance Studies. Atti del convegno internazionale di studi Torino, 29–30 maggio 2015*, red. G. Guccini, A. Petrini, Dipartimento delle Arti e ALMADL, Bologna 2018, <http://amsacta.unibo.it/5781/> (dostęp: 14.06.2022).

jako wyrastająca z doświadczeń teatralnych tego wieku dyscyplina akademicka mozolnie, acz skutecznie, dopiero w ostatniej dekadzie⁴.

Tymczasem zainteresowanie włoskich badaczy „tym, co robią ludzie, kiedy to robią” znajduje swoje odzwierciedlenie w tekstach dużo starszych, jak choćby publikacje Silvia D’Amica z lat 30. XX wieku. Analiza działań w codzienności w okresie faszystowskich Włoch jest jednak brana w nawias ideologicznego formowania nowego człowieka. Powiązanie kultury z polityką wydawało się we Włoszech oczywiste tak przed II wojną światową, jak i po niej. Świadomość złożonej natury zjawisk i procesów kulturotwórczych sprzyja jednak wychodzeniu poza schematy zero-jedynkowe, by nie odrzucać *a priori* propozycji, które pojawiły się w historii włoskiej refleksji rozwijanej w środowisku teatralnym i teatrologicznym w burzliwym okresie międzywojennym. Przedmiotem tekstu jest analiza dwóch publikacji futurysty, krytyka i praktyka teatru Corrada Pavoliniego (8 stycznia 1898 – 10 kwietnia 1980), poświęconych widowiskom i performatywnym aspektom przedstawień teatralnych.

Corrado Pavolini urodził się w rodzinie o bogatych tradycjach humanistycznych i naukowych. Jego ojciec, Paolo Emilio Pavolini, był cenionym filologiem i tłumaczem, wybitnym znawcą kultury skandynawskiej i orientalnej. Z kolei brat Corrada, Alessandro, dziennikarz i publicysta (związany m.in. z dziennikiem „Corriere della Sera”), był faszystowskim hierarchą, ministrem kultury ludowej Królestwa Włoch, a w kolejnych latach sekretarzem Włoskiej Partii Faszystowskiej i uczestnikiem tzw. marszu na Rzym w 1925 roku, współzałożycielem organizacji Littoriali della cultura e dell’arte. Po upadku faszystowskiego rządu współtworzył aparat militarny Włoskiej Republiki Socjalnej. Pojmany w 1945 roku, zginął z rąk partyzantów. Z kolei syn Corrada Pavoliniego był członkiem Komunistycznej Partii Włoch, członkiem władz partii i posłem na sejm. W latach 60. i 70. kierował komunistycznym dziennikiem „Unità”. Był też wydawcą pism księdza Lorenza Milaniego, zakazanych we Włoszech ze względu na krytykę chrześcijańskiej demokracji. Drugi z synów, Francesco (*vel* Francesco Savio), był cenionym krytykiem filmowym i historykiem kina. Nie ulega wątpliwości, iż trzy pokolenia rodziny Pavolinich wywarły znaczący wpływ na kulturę Włoch. Wkład Corrada Pavoliniego był znaczący zwłaszcza w obszarze krytyki i teorii teatru. Autor dążył do zbudowania ontologii teatru jako samodzielnego dzieła sztuki, wykluczając z domeny teatralnej wszystko to, co w jego rozumieniu teatrem nie jest. Zaproponowany przez niego podział na teatr i widowiska (także życia codziennego) był oryginalny i pod wieloma względami wyprzedzał włoskie myślenie o teatrze i performansie o całe dekady.

⁴ Na marginesie wspomnę, że zupełnie inaczej miała się rzecz z badaniami nad teatrem i rytuałem, rozwijanymi intensywnie zwłaszcza na południu Włoch.

Teatr z ducha i dla ducha, w działaniu żywym, organicznym

W 1934 roku Silvio D'Amico zaprosił grupę teatrologów do wygłoszenia wykładów na temat przeszłości i terażniejszości włoskiego teatru. Te wystąpienia zebrał następnie w książce *Storia del teatro italiano*, opatrzonej wstępem Luigię Pirandella⁵, nieakademickim – jak zaznaczył wydawca – ale cennym ze względu na rangę autora i odważną wizję teatru jako formy życia roztaczaną przez noblistę. Całość zamykał tekst Corrada Pavoliniego – futurysty, dramaturga i krytyka teatralnego – *Per un teatro di domani (O teatr przyszłości)*, obwieszczający śmierć teatru ludowego we Włoszech i opisujący jej konsekwencje dla teatru jako takiego. Myśl Pavoliniego wyprzedzała swoją epokę ze względu na zainteresowanie autora życiem codziennym jako formą działania udratyzowanego⁶, i to w odpowiedzi na „śmierć” tego, co w jego przekonaniu stanowiło istotę teatru.

Ludowość w teatrze włoskim bywa utożsamiana z plebejskością. Autor klasycznej *Storia del teatro popolare romano*, wydanej po raz pierwszy w 1947 roku pod tytułem *Maschere romane*, Anton Giulio Bragaglia⁷, stosuje zamiennie terminy *teatro popolare* i *teatro plebeo*. Tymczasem już przed II wojną światową Corrado Pavolini bardzo precyzyjnie definiował nowoczesne rozumienie ludowości w teatrze. W 1935 roku pisał:

Nie chcemy mówić o teatrze przyszłości językiem biurokracji. Nie chcemy też, by nasze rozważania przypominały wróżenie z fusów. Trzeba nam zatem mówić o teatrze przyszłości językiem ludzi, którzy chcą widzieć wyraźnie, na tyle, na ile to możliwe. Dlatego też musimy szukać przesłanek i przyszłych uwarunkowań teatru przyszłości w tu i teraz. Jednak nie na scenie. Jeśli bowiem prawdą jest, że poetom zdarzało się wyprzedzać swoją epokę i zwiastować przyszłość, równie prawdziwe jest stwierdzenie, że w dzisiejszych czasach świat niestety nie może poszczycić się takimi poetami. Wręcz przeciwnie. Dziś to życie domaga się swoich poetów, lecz ich

⁵ L. Pirandello, *Introduzione al teatro italiano*, [w:] *Storia del teatro italiano*, red. S. D'Amico, Milano 1936, s. 3–29.

⁶ Publikację *Storia del teatro italiano* pod redakcją S. D'Amica uważam za fundamentalną dla polsko-włoskich badań porównawczych teatru ludowego czy szerzej: rozumienia ludowości w teatrze w XX wieku. O trudnościach, jakich nastęrcza pojęcie ludowości w polsko-włoskiej perspektywie komparatystycznej, pisałam w: K. Woźniak, *Teatr ludowy PRL jako przedmiot badań komparatystycznych. Zarys problematyki*, [w:] *Sperimentare ed esprimere l'italianità. Aspetti letterari e culturali*, red. T. Kaczmarek, D. Kobylska, K. Kowalik, S. Cavallo, Łódź 2021, s. 175–184.

⁷ A.G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Seconda edizione aumentata (Prima edizione 1947 sotto il titolo *Maschere romane*), Roma 1958. Korzystałam z egzemplarza nieprzeznaczzonego do dystrybucji z 1958 roku.

nie znajduje. Nasze bogate, także wewnętrznie, życie domaga się, by ktoś podjął z nim dialog, opowiedział je i „wyraził” w Słowie dramatycznym.

Tak oto potwierdza się, że dzisiejszy Teatr po pierwsze nie jest ludowy, bo nie potwarza uczuć, myśli ani aspiracji, które poruszają zbiorową duszę; po drugie, dostrzegamy pragnienie Teatru, być może większe niż kiedykolwiek wcześniej. Krótko mówiąc, mamy do czynienia ze stanem w sumie idealnym oczekiwania na narodziny nowego Poety dramatycznego i poirytowaniem starymi formułami, nadmiernie eksploatowanymi intrygami, reprezentacją dobrze zdefiniowanych kategorii społecznych, które przestały istnieć w naturze. Jednocześnie jest też potrzeba spotkania w większej grupie (ożywiona przez wiece polityczne i sportowe), by wibrować pod banderą wspólnej wiary czy pasji; wstrętem natomiast napawa nas myśl o tłoczeniu się w zakurzonych, absurdalnie pomyślanych salach, anachronicznych budynkach, otaczania się poblakłym aksamitem. Społeczeństwo podzielone na arystokrację i plebejuszy istnieje i ma się świetnie w naszych teatrach z poprzedniej epoki⁸.

Skomplikowane związki rodzinne Pavoliniego i jego osobiste powiązania z faszyzmem każą przede wszystkim sytuować ten fragment w kontekstach futurystycznego marzenia o nowym człowieku i faszystowskiej propagandy. Pobrzmiewa w nich bowiem zarówno wezwanie do uwzględnienia w teatrze przemian społecznych i gospodarczych, tak bliskie futurystom, jak i nawoływanie rządu Mussoliniego do rewolucji społecznej i kulturowej. Nie zmienia to jednak faktu, iż słowa Pavoliniego, wpisane w toczącą się wówczas debatę na temat włoskiego teatru, stanowią oryginalną myśl przekraczającą myślenie o teatrze jako inscenizacji dzieła dramatycznego i prehistorię włoskiej myśli performatycznej. Wezwanie Pavoliniego, obok postulatów sformułowanych przez Pirandella we wstępie do *Storia del teatro italiano* pod redakcją D’Amica (które sama redakcja tomu uznała za na tyle kontrolerskie czy sprzeczne z wiedzą historycznoteatralną, że opatrzyła je notą edytorską), mogą stanowić podwaliny oryginalnej włoskiej myśli performatywnej takiej, jaką rozumiemy współcześnie, rozwijanej na długo przed antropologią teatralną Barby czy performatyką kręgów anglosaksońskich. Nie chodzi bowiem o tropienie potencjalnych ukrytych źródeł, wskazywanie dalekich powinowactw. Z pism Pavoliniego i Pirandella wyłania się bowiem obraz performansu opartego na działaniu dosłownym i organicznym aktora (performera), które stanowi sedno i esencję teatru. W tym miejscu proponuję analizę propozycji pierwszego z nich.

Postulaty formułowane przez Pavoliniego były duchowe i romantyczne. Autor wiele miejsca poświęcił romantyzmowi jako ostatniemu porządkowi teatralnemu, który – choć ustanowiony przez intelektualistów – przyciągał

⁸ C. Pavolini, *Per un teatro di domani*, [w:] *Storia del teatro italiano*, ed. cit., s. 349–350. Majuskuły w oryginale. O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie K.W.

lud i oddziaływał na ducha⁹. Sprawą ducha miała być też sztuka reżyserii, gdyż dzieło teatralne rodzi się w spotkaniu aktora z reżyserem i ich współ-odczuwaniu. Wszystkie inne elementy inscenizacji są konsekwencją tego właśnie spotkania. Fikcję teatralną należy natomiast „vivere; [...] rednerla «natura» attiva, armoniosa”¹⁰, co w wolnym tłumaczeniu oznacza żywe, organiczne działanie w teatrze dramatycznym. Teatr dramatyczny nie miał być zatem widowiskowy w tym znaczeniu, że scenografię, kostiumy itd. rozumiał Pavolini jako konsekwencję tego, co w teatrze istotne, to znaczy pracy Słowa-Aktora (termin Pavoliniego), który zarazem jest synonimem słowa „teatr”. Wzorcem tak rozumianego teatru była dla niego praca Renata Simoniego¹¹.

Jeśli przełożyć język Pavoliniego na współczesną terminologię, otrzymamy traktat o spotkaniu reżysera z aktorem, człowieka z człowiekiem w działaniu dosłownym (*natura attiva*) i harmonijnym czy organicznym (*armoniosa*). Takie rozumienie teatru, w połączeniu z uwagami o wspólnocie teatralnej oraz nowych misteriach zawartymi w tekście z lat 30., czynią z autora prekursora antropologii teatralnej i zwrotu performatycznego we włoskich badaniach teatralnych. Trudno w tym miejscu nie postawić pytania o to, czy bliski związek z faszyzmem nie powinien przekreślić pozostałych osiągnięć Pavoliniego. Warto podkreślić, że te dwie retoryki – antropologiczna i ideologiczna – przybierają nieco odmienny kształt językowy i do pewnego stopnia można je w tekstach od siebie oddzielić. Zwłaszcza we fragmentach, gdzie miłośnik i uważny obserwator teatralnego życia i rzemiosła bierze na warsztat współczesne sobie przedstawienia, by przewalczyć myślą wyzwania ówczesnej inscenizacji. Oczywiście Pavolini, podobnie jak D’Amico, Pirandello i inni wybitni intelektualiści epoki, nie prowadził podwójnego życia i trudno spierać się z faktami z biografii. Był też jednak człowiekiem głębokiego namysłu nad teatrem, który jest rzeczą wspólną i wchodzi w żywą interakcję ze zbiorowością. Szczególnie w przypadku Pavoliniego to zagadnienie stanowi oś refleksji teoretycznoteatralnej: zadaniem teatru jest bowiem danie odpowiedzi na to, co w społeczeństwie żywe i aktywne. Teatr nie może być obok życia; nie powinien też być intelektualnym konstruktem. Oczywiście ta odpowiedź musi być budowana na kanwie tekstu dramatycznego¹².

⁹ *Ibidem*, s. 350.

¹⁰ „ożywiać [...]; czynić ją trzeba «naturą» aktywną, harmonijną” (C. Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, Siena 1994, s. 6).

¹¹ Renato Simoni (5 września 1875 – 5 lipca 1952) – reżyser i krytyk teatralny związany głównie z „Corriere della Sera”, współautor (razem z Giuseppem Adamim) libretta do opery *Turandot* Giacoma Pucciniego. Sympatyzował z faszyzmem.

¹² Prymat tekstu to fundamentalny paradygmat włoskiego teatru do lat 50. ubiegłego wieku. Brak tekstu, a szerzej: wyraźnej i precyzyjnej intencji dramaturga był według Pavoliniego przyczyną niepowodzenia faszystowskiego teatru dla masowej publiczności.

Jak już powiedzieliśmy, według Pavoliniego teatr ludowy to teatr życia duchowego, „przecudnie bezpośredni, instynktowny i sangwiniczny”¹³. Te słowa przywodzą oczywiście na myśl Redutę i teatr dla tych, którym nie wystarcza Kościół. W przypadku Pavoliniego chodziłoby nie tyle o to, że Kościół (katolicki) nie odpowiadał na potrzeby duchowe (taka sugestia ani sformułowanie nie pojawiają się wprost w analizowanych tekstach), ile o stwierdzenie faktu, iż teatr włoski, domena intelektualistów, nie może odgrywać roli w młodym społeczeństwie zjednoczonych Włoch, to znaczy we wspólnocie duchowej karmiącej się niedawnym zrywem narodowościowym, wzmocnionym przez imperialne aspiracje faszyzmu. Pavolini postulował teatr, który jest związany ze wspólnotą duchową – z niej i dla niej wyrasta, gdyż wspólnota, która w teatrze – i z teatrem – nie odczuwa powinowactwa duchowego, szybko traci zainteresowanie proponowanym w teatrach repertuarem. Właśnie w zerwaniu więzi duchowej z ludem Pavolini upatruje pierwszej przyczyny kryzysu teatru włoskiego¹⁴.

Druga dotyczy samego rzemiosła. Teatr włoski – podkreśla Pavolini – to nie tylko tekst dramatu, lecz także aktor i jego praca: „Nie bez przyczyny – pisze – głęboki kryzys współczesnego Teatru, który sprowadza się do odpływu masowego widza z Teatru, to znaczy do osobliwej «nieludowości» teatru – zbiega się z mieszczańskim pomysłem wykształciuchów, jakim jest reżyseria”. Nie chodzi jednak o reżyserię jako taką (Pavolini ceniał wszak Simoniego i sam z powodzeniem wystawiał dramaty, których nie był autorem). W drugim z omawianych tekstów uściśla, że chodzi o taki rodzaj reżyserii, który hołduje zachciankom reżysera. Tymczasem jego rola powinna ograniczać się do nadawania tonu inscenizacji dramatu. O ile bowiem autor (czy raczej intencja autora dramatu) i aktor to podstawa zdarzenia teatralnego, o tyle reżyser powinien przyjmować wobec nich postawę służebną: „Jak świat światem Teatr jest na miarę człowieka i jego namiętności. Nie utkano go z teorii ani tym bardziej z „dobrego smaku”. [...] Nie przychodzi na świat pod chłodnym okiem reżysera. Nie chce przychodzić na świat w klinice, a w zaciszu domowego ogniska”¹⁵. Krytykując ambitne projekty inscenizacyjne intelektualistów, Pavolini domaga się na scenie sztuki aktorskiej i prawdy tekstu. Świadom kontrowersyjności tego sformułowania (dyskusja na temat możliwych interpretacji tekstu dramatycznego i wolności reżysera w przenoszeniu dramatu na scenę była w tym czasie we Włoszech bardzo ożywiona), Pavolini godził wszystkie stanowiska w duchu katolicyzmu i na jego przykładzie:

Mamy do czynienia z pierwszymi próbami definiowania spektaklu teatralnego jako rezultatu działania zbiorowego aktorów, którym kieruje reżyser.

¹³ C. Pavolini, *Lo spettacolo teatrale*, Siena 1944, s. 32.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 33–34.

Skoro jedna jest wiara chrześcijańska, to w istocie swojej chrześcijaństwo św. Pawła i św. Bernarda niczym się od siebie nie różnią. Najpierw bowiem czytaliśmy w listach, następnie zaś w kazaniach słyszeliśmy, że wiara katolicka może przyjmować różne oblicza, tak jak różnią się między sobą ludzkie osobowości. Doktryna jest jedna, wiara zaś przyjmuje zabawienie osobowości ludzkiej. Analogicznie powiedziałbym, że nie powinniśmy zastanawiać się nad znaczeniem tekstu teatralnego, które zostało już zapisane [...]; powinna nas natomiast interesować relacja między tym znaczeniem a kształtem artystycznym, jaki nadał mu autor¹⁶.

W cytowanej powyżej skromnych rozmiarów książeczce *Spettacolo teatrale*¹⁷, wydanej w serii „Problemi di estetica” i dedykowanej powszechnie cenionemu reżyserowi Renatowi Simoniemu, Pavolini językiem mniej nacechowanym ideologicznie niż publikacje przedwojenne, rzeczowo i klarownie ponawia swoje postulaty, formułuje także estetykę teatru opartą na żywym działaniu. Z kolei rozróżnienie między widowiskiem a teatrem i typologia widowisk przywodzą na myśl późniejsze o niemal pół wieku propozycje performatyków i słynne dwa bieguny sztuk widowiskowych, chętnie cytowane przez Jerzego Grotowskiego, z których jeden jest teatrem, drugi zaś rytuałem. Teatr jest widowiskiem – pisał bowiem Pavolini – ale nie każde widowisko jest teatrem. Teatr z kolei nie jest wyłącznie „do patrzenia”, bo to nie elementy widowiskowe stanowią jego istotę.

Swoje rozważania Pavolini rozpoczyna pytaniem o znaczenie słowa „teatr”, a w zasadzie stwierdzeniem jego dwuznaczności. Jest to bowiem, jak powszechnie wiadomo, miejsce, z którego się patrzy, ale i widowisko; współcześnie jednak słowo „widowisko” jest nadużywane: „mówi się nawet: «widowisko wojny»¹⁸ (Wojna widowiskiem?)” – pisze. A za wypowiedzią D’Amica cytuje: „Teatr jest wspólnotą publiczności i żywego widowiska”. Dalej dodaje: „Żywego, to znaczy nie tylko «działań» (Teatrem nie jest próba stolikowa; nie są nim też żywe szopki), ale także i przede wszystkim głębokiej więzi między publicznością a żywymi aktorami”¹⁹ (wspólnota opisywana przez Pavoliniego będzie sednem drugiej rewolucji teatralnej w XX wieku, którą przyniesie kontrkultura). Wyklucza też z teatru wszystko, co nie dzieje się „tu i teraz” (teatrem nie jest oglądanie zdjęć ani filmu w kinematografie, ponieważ nie ma w tym działaniu spotkania dwóch żywych organizmów: widzów i zespołu aktorskiego).

¹⁶ *Ibidem*, s. 45–46.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ W języku polskim przyjęło się mówić „teatr wojny”. Zachowuję w przekładzie obcość włoskiego frazeologizmu, gdyż właśnie ta i podobne propozycje stanowią punkt wyjścia dla rozważań Pavoliniego o widowiskach.

¹⁹ C. Pavolini, *Lo spettacolo...*, ed. cit., s. 121.

Kolejną propozycją Pavoliniego, na którą warto zwrócić uwagę w kontekście performatyki, jest rozróżnienie na teatr i działania w codzienności: „[...] D’Amico opublikował artykuł *Korrída jako Teatr dla masowej publiczności*; pamiętam też tekst Antonia Valentiego pt. *Konferencja jako Teatr*; może jeszcze *Ślub kościelny jako widowisko* albo *Przysięga wojskowa jako Teatr dla 20 000?* Itd.”²⁰. Uwagi Pavoliniego są ironiczne i wymierzone przeciw postulatam znanych kolegów, którzy nie czyniąc refleksji nad istotą widowisk, nazywali teatrem każdy spektakl. Pavolini przyznaje jednak, że część wydarzeń plenerowych organizowanych z inspiracji aparatu partyjnego można nazwać inscenizacjami. Mówienie o *spettacolo della guerra* jest jednak co najmniej nadużyciem.

Kierowany potrzebą definicji o wyraźnych granicach, Pavolini proponuje klasyfikację widowisk w niczym nieustępującą późniejszym propozycjom badaczy z drugiej połowy XX wieku, w tym słynnej definicji Jerzego Grotowskiego, dla którego teatr był niczym niezapśredniczonym spotkaniem aktora i widza. Różnica polega na tym, że dla Pavoliniego teatr jest zdarzeniem zbiorowym. Tym różni się natomiast od innych widowisk, że po pierwsze, „działający [poza zdarzeniem teatralnym] działają jako oni sami (ksiądz podczas mszy)²¹, żołnierz podczas defilady, torreador w trakcie corridy itd.)”, po drugie: „treść podawana jest bezpośrednio, to znaczy nie mamy tu do czynienia z naśladowaniem”²². Zasada *mimesis* określa teatr. Wszystko inne jest – mówiąc współczesnym językiem – performansem, a w języku autora – widowiskiem (podobnie jak w polskiej tradycji kulturoznawczej mówimy nie o performansach, lecz o widowiskach): „W teatrze mamy do czynienia ze zdarzeniem odwrotnym. Po pierwsze: działający nie przedstawiają samych siebie. Po drugie: «treści» zamykane są w fikcji literackiej. W tym tkwi sedno teatru”²³. Istotową cechą teatru jest też świadomość fikcji. Widz teatralny natomiast charakteryzuje się tym, że „czerpie przyjemność z obcowania z fikcją”. Jest też teatr „sztuką życia wyrażoną w jakiejś «konwencji»”²⁴. Akceptujemy konwencję, bo czerpiemy przyjemność z fikcji. Pavolini zdecydowanie sprzeciwiał się zasadzie realizmu w sztuce, która usypiała czujność widzów, odwracając uwagę od treści i spraw ducha. Scenografia i przedmioty miały być znaczące i wskazywać na znaczone, to znaczy na coś poza sobą (np. namalowane na płótnie drzewo – na drzewa, które spotykamy w przyrodzie).

²⁰ *Ibidem*, s. 122–123.

²¹ Oczywiście ksiądz w trakcie mszy działa *in persona Christi*, nie reprezentuje jednak żadnej postaci dramatycznej i o to zdaje się chodziło Pavoliniemu.

²² C. Pavolini, *Lo spettacolo...*, ed. cit., s. 125–126.

²³ *Ibidem*, s. 126.

²⁴ *Ibidem*.

Tytułem podsumowania proponuję wyłaniającą się z powyższych rozważań definicję przedstawienia i teatru dramatycznego. W antropologii teatralnej Pavoliniego „przedstawienie rodzi się tak, jak rodzi się dziecko. Należy tyleż do ojca, ileż do matki, a przez rodziców – także do swoich przodków i misterium świata. Nosi w sobie obraz minionych światów; emocje obcych ludzi, przeżywanie w innych czasach i miejscach, zbiegają się w nim i go określają; zapomniane religie i żywe porywy ducha igrają z jego losem”²⁵. Teatr dramatyczny na miarę czasów to według Pavoliniego sztuka organiczna i samoświadoma, oparta na tekście autorskim, pracy aktora i reżysera-akuszerza (pierwszy niczym guślarz ożywia umarłych, użycza im swego głosu i ciała, drugi zaś wydobywa z tekstu zapisane w nim sensory, a z aktora – jego uśpiony potencjał²⁶), świadoma kształtujących jej tożsamość archetypów i duchowych aspiracji.

BIBLIOGRAFIA

- Bragaglia A.G., *Storia del teatro popolare romano*, Seconda edizione aumentata (Prima edizione 1947 sotto il titolo *Maschere romane*), Roma 1958 (korzystałam z egzemplarza nieprzeznaczonego do dystrybucji z 1958 roku).
- D’Amico S., *Introduzione*, [w:] *Storia del teatro drammatico*, t. I. *Greci e Roma Medioevale*, red. *idem*, Milano 1950.
- Pavolini C., *Lo spettacolo teatrale*, Siena 1944.
- Pavolini C., *Per un teatro di domani*, [w:] *Storia del teatro italiano*, red. S. D’Amico, Milano 1936, s. 347–369.
- Pavolini C., *Taccuino teatrale*, [w:] *idem*, *Lo spettacolo teatrale*, Siena 1944, s. 141–148.
- Pirandello L., *Introduzione al teatro italiano*, [w:] *Storia del teatro italiano*, red. S. D’Amico, Milano 1936, s. 3–29.
- Storia del teatro italiano*, red. S. D’Amico, Milano 1936.
- Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies. Atti del convegno internazionale di studi Torino, 29–30 maggio 2015*, red. G. Guccini, A. Petrini, Dipartimento delle Arti e ALMADL, Bologna 2018, <http://amsacta.unibo.it/5781/> (dostęp: 14.06.2022).
- Woźniak K., *Teatr ludowy PRL jako przedmiot badań komparatystycznych. Zarys problematyki*, [w:] *Sperimentare ed esprimere l’italianità. Aspetti letterari e culturali*, red. T. Kaczmarek, D. Kobylska, K. Kowalik, S. Cavallo, Łódź 2021, s. 175–184.

Katarzyna Woźniak-Shukur – dr, Uniwersytet Wrocławski, teatrolożka. Zajmuje się komparatystyką teatru. Redaktorka działu zagranicznego czasopisma „Performer”, wydawanego przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Tłumaczka z języka

²⁵ *Idem*, *Taccuino teatrale*, [w:] *idem*, *Lo spettacolo...*, *ed. cit.*, s. 142.

²⁶ *Idem*, *Lo spettacolo...*, *ed. cit.*, s. 61–62.

włoskiego. Autorka monografii *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych* (Kraków 2017). Ostatnio wydała publikację *Tertium datur. Jerzy Grotowski we włoskich świadectwach i komentarzach* (wybór, przekład, redakcja i komentarz K. Woźniak, Kraków 2020). Współredaktorka (razem z Andrea Ceccherellim) włoskiego przekładu *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego (S. Wyspiański, *Akropolis*, przeł. L. Stopponi, red. A. Ceccherelli, K. Woźniak, wstęp A. Ceccherelli, posłowie D. Kosiński – przeł. K. Woźniak, Imola 2021). ORCID: 0000-0002-2683-3217. Adres e-mail: <katarzyna.wozniak3@uwr.edu.pl>.

Katarzyna Woźniak-Shukur – PhD, University of Wrocław, researcher in theater studies, interested in theater comparative studies. Member of the editorial board of “Performer”, theater studies review of Jerzy Grotowski Institute. Italian interpreter and translator. She published *Przed Grotowskim. Przewodnik po Włoszech teatralnych* (Kraków 2017) and *Tertium datur. Jerzy Grotowski we włoskich świadectwach i komentarzach* (wybór, przekład, redakcja i komentarz K. Woźniak, Kraków 2020). Co-editor (with Andrea Ceccherelli) of the Italian translation of Stanisław Wyspiański’s *Akropolis* (Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, transl. by L. Stopponi, ed. A. Ceccherelli, K. Woźniak, introduction A. Ceccherelli, afterword D. Kosiński – transl. by K. Woźniak, Imola 2021). ORCID: 0000-0002-2683-3217. E-mail address: <katarzyna.wozniak3@uwr.edu.pl>.

