

**A R T Y K U Ł Y I R O Z P R A W Y**

KAZIMIERZ KOWALEWICZ  
Uniwersytet Łódzki

**POMIĘDZY TEATROLOGIĄ A ANTROPOLOGIĄ TEATRU**

„Wylania się nowe przedstawienie. Czasem jest jak duch ze starymi zardzewiałymi łańcuchami, ospały i przygniatający. Innym razem to migoczące oświecenie, przeźroczyście niczym pergaminowa skóra starczej dłoni”.

Torgeir Wethal

**ZARYS TERYTORIUM**

Wraz z powstawaniem kolejnych przedstawień składających się na tzw. Wielką Reformę Teatru powoli narastało przekonanie, że teatr jest sztuką autonomiczną, różną od literatury. Związane z tym było dążenie do powołania nowej dyscypliny badawczej, której przedmiotem byłaby sztuka teatru. Było to — i być może nadal jest — zadanie dość złożone, bo teatr stanowi przedmiot zainteresowania wielu dyscyplin, co potwierdza większość podręczników teatrologii. Jednakże przyglądając się historii tej nowej dyscypliny możemy zauważyć nie tylko granice jej sporu z innymi naukami, ale także wyraźne otwarcie się na niektóre z nich czy po prostu bliskość z nimi. Jest tak obecnie, ale było także wcześniej, choćby w przypadku antropologii czy socjologii. Możemy też się postarać uniknąć fragmentaryzacji teatru polegającej na przeznaczaniu określonych jego obszarów do różnych dziedzin badań szczegółowych. Taką możliwość przedstawia Christopher Balme (2002, s. 12) w swoim wprowadzeniu do nauki o teatrze, gdy pisze: „[...] różne dziedziny można potraktować łącznie pod względem teoretycznym, systematycznym czy historycznym. Jak

się dalej okaże, nauka o teatrze zajmowała się tymi trzema aspektami z różną intensywnością”.

Wolno zatem w obrębie interesującej nas dyscypliny wyróżnić trzy działy: teorię, systematykę i historię, zachowując świadomość, że w pewnym zakresie te pola badawcze przenikają się czy nakładają na siebie. I choć próby ukonstytuowania nauki o teatrze w różnych krajach naszego kontynentu sięgają początków ubiegłego wieku, to pytanie o to, jak należy uprawiać teatrologię, nadal pozostaje zasadne. Marco De Marinis mówi nawet o nowej teatrologii, której początki dostrzega we Włoszech jeszcze w latach siedemdziesiątych minionego wieku. Przy czym niebagatelne znaczenie miało wszystko to, co dokonało się w teatrze w XX wieku. Chociaż nie brakowało prób zrozumienia i określenia tych przemian, to należy powiedzieć, że w gruncie rzeczy teatr ówczesny był postrzegany jako rodzaj Wielkiego Bazaru (lub supermarketu) zawsze otwartego dla swoich postmodernistycznych gości — jak pisze De Marinis. Ma to swoje znaczenie dla analiz historycznych: „Z tej perspektywy jedynie staje się bardzo trudne zrozumienie, co zawiera «wielkie zerwanie» (albo słowami Eugenia Barby *Big Bang*) dwudziestowiecznego teatru” (De Marinis 2011, s. 65).

Rewolucja, która w XX wieku dokonała się w teatrze, nie była rewolucją estetyczną, ale etyczną — stwierdza nieco dalej cytowany autor. Dlatego konieczna stała się nowa teatrologia i narodziły się rozmaite problemy metodologiczne. „Jeśli chodzi o metodologiczne rezultaty, to jestem przekonany — stwierdza De Marinis (2011, s. 66) — że istnieje szeroko akceptowany konsens co do tego, co przez minione trzydzieści lat zostało uznane za przedmiot studiów teatralnych; już nie tekst dramatu, lecz także nie przedstawienie, raczej sam teatr, fakt teatralny, zamierzony (powtórzę sam siebie) nie jako prosty produkt-rezultat, lecz jako kombinacja procesów produkcji i recepcji, które otaczają, fundują i konstruują przedstawienie”.

Autor mówi o konsensie, ale zdaje sobie sprawę, że istnieją kwestie mogące być przedmiotem sporu. O jednej z nich pisze w kolejnym zdaniu swojego tekstu: „Lecz otwarte i bardzo kontrowersyjne pozostaje pytanie, jakie są metodologiczne implikacje rewolucji w studiach teatralnych, których przedmiot zmienił się nie mniej radykalnie — od tekstu dramatycznego do faktu teatralnego” (De Marinis 2011, s. 66).

Stąd także istotne dla refleksji teatrologicznej pytania o relacje między teorią a praktyką oraz między teorią i historią. De Marinis sądzi, że w tym kontekście o ich postrzeganie czy pojmowanie obu tych relacji warto zapytać właśnie ludzi teatru, artystów, praktyków. Niewątpliwie wszyscy oni mogą udzielić istotnych odpowiedzi. Ale wydaje się, że równie ciekawe wnioski mogą się pojawić, gdy spojrzymy w przeszłość, w okolice początków teatrologii. Z konieczności zatrzymajmy się jednak przy pobieżnych czy dość luźnych obserwacjach. Na przykład tych dotyczących związków między teorią i praktyką. Tak, to prawda, wówczas kiedy dyscyplina się rodziła, teatr był inny, ale wezwanie, by nie tracić związków z praktyką, było takie samo. A historycy z różnych krajów

z pewnością pokazałoby, jak często w minionym okresie można było usłyszeć takie postulaty.

Nie, nie ma to być argument przeciw stanowisku De Marinisa, raczej ukryta sugestia, by znów rzecz nie skończyła się na prezentacji pomysłów, które — jak okaże się za jakiś czas — nie zostaną zrealizowane. A wówczas kolejne pokolenie badaczy zdecyduje się na ponowne wezwanie, by łączyć teorię i praktykę. Podobnie jest z przekonaniem, by podejmując teatrologiczną robotę spojrzeć w przeszłość. Posłużmy się jeszcze raz tekstem włoskiego badacza: „W istocie właściwe pytanie dotyczy nie tego, czy jest to możliwe i pożyteczne, by studiować przeszłość, lecz jak ją studiować, to znaczy, które sposoby podejścia do przeszłości są użyteczne i żywe, a które nie są” (De Marinis 2011, s. 70). Proponuje on, by zastanowić się nad tym, jak studiowano dokonania mistrzów dwudziestowiecznego teatru. Stwierdza przy tym: „Pytam samego siebie (retorycznie, oczywiście): czy myślimy, że możemy poważnie tworzyć teorię (i historię) o wielkich mistrzach XX wieku ograniczając się do czytania i powtarzania ich pism?” (De Marinis 2011, s. 70). Odpowiedź, jak to zwykle bywa, może być dość prosta: że nie wolno do tego się ograniczać, albo raczej nieco pokrętna, kiedy powiemy, że to zależy od tego, kto czyta i w jakim celu. A może — udzielając odpowiedzi na to pytanie warto byłoby rozważać, jak czytane są pisma wielkich mistrzów dwudziestowiecznego teatru zawarte w serii Routledge Performance Practitioners redagowanej przez Franca Chamberlaina. Jednym ze stałych elementów poszczególnych tomów są uwagi o kluczowych tekstach danego artysty. Powinniśmy zresztą poznać nie tylko to, jak dzieła poszczególnych artystów są czytane, ale także jak wpływa to następnie na interpretację ich przedstawień przez krytyków.

Ale można też wyobrazić sobie jeszcze inną sytuację. Można spróbować spojrzeć na którąś z tych historycznie zaistniałych książek mistrzów teatru z perspektywy określonych dokonań teatralnych. Marco De Marinis jest przekonany, że warto to zrobić. Jego zdaniem, na przykład do historycznego zrozumienia pracy Konstantego Stanisławskiego (De Marinis 2011, s. 71) są niezbędne książki Thomasa Richardsa (2003, 2008). Cały problem w tym, jak to zrobimy. Z jednej strony jest coś, co można określić mianem paradoksu Pana Jourdain, i tego oczywiście należałoby uniknąć. Dlatego ciekawa wydaje się druga możliwość — gdy zadanie takie staje się praktyczną realizacją myśli-(nie)sentencji Eugenia Barby (2007, s. 66): „Dziedzictwo jak wiedza tajemna, łowi swoich spadkobierców”. Wydaje się, to drugie spojrzenie lepiej odpowiada temu, co znajdujemy w książkach Richardsa.

W pewnym momencie uwagi te zaczęły odnosić się do związku między teorią a praktyką. De Marinis w swojej propozycji uprawiania teatrologii wiele miejsca poświęca także „robieniu” teatru, jest więc zrozumiałe, że przykład Richardsa jest tu zupełnie na miejscu. Mimo woli zarysowały się zatem dwie „drogi” postępowania, jedna bierze pod uwagę trzy działy teatrologii — teo-

rię, systematykę i historię (Balme), druga — teorię, historię i praktykę (De Marinis).

Zgodnie z sygnalizowanym ruchem ku przeszłości skorzystajmy z tej pierwszej propozycji. Musimy jednak dokonać ograniczenia, są to przecież olbrzymie działy, których nawet krótka charakterystyka nie jest ani potrzebna ani możliwa. Z pola systematyki wybieramy tylko jeden dział — analiza i krytyka dzieła teatralnego. Dodatkowo pamiętać będziemy o antropologii teatru. To w tym obszarze — analiza i krytyka — zastanowimy się nad dwoma „zagubionymi”, chyba właśnie w praktyce „analitycznej”, pojęciami: rytm i montaż. Przy czym nie możemy zapominać o poczynionej przez De Marinisa uwadze o metodologicznych implikacjach tego, co stało się w teatrze XX wieku, przede wszystkim w pierwszej części zaproponowanego ciągu — nie o tekst chodzi, lecz o przedstawienie (powiniennem dodać, że o teatr, ale są może jakieś powody, by przekłamanie to zostało wybaczone).

#### WYCHODZĄC OD RYTMU I MONTAŻU

Przekonanie o przedstawieniu jako autonomicznym dziele sztuki według Eriki Fischer-Lichte (2000, s. 79) „fundamentalnie redefiniuje dynamikę między teatrem literackim i przedstawieniem”. W ten sposób — zaznacza to sama autorka — tekst staje się materiałem wśród innych materiałów tworzących dzieło sztuki.

Badając tę dynamikę warto byłoby pamiętać, a może nawet zweryfikować słowa wypowiedziane przez Wsiewołoda Meyerholda (1988, s. 37): „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury. W łamaniu istniejących form dramatycznych główna inicjatywa należała zawsze do literatury. Czechow napisał *Mewę* przed założeniem Teatru Artystycznego, który ją wystawił”. Starając się spojrzeć z perspektywy literatury na to, co stało się w teatrze w XX wieku, należałoby właśnie uwzględnić całą literaturę, a nie tylko kurczowo trzymać się dramatu. Wydaje się, że takie zadanie badawcze jest jeszcze przed nami, choć oczywiście istnieją setki prac, w których próbuje się „wpisać” dramaty w historię dwudziestowiecznego teatru. U Meyerholda znajdujemy uwagę jeszcze ważniejszą dla nas, dotyczącą tekstu: „Powinniśmy nareszcie zrozumieć, że istnieją utwory dramatyczne, które — podobnie jak utwory muzyczne — mają ściśle określony rytm, od którego zależą bezpośrednio wszystkie ich elementy” (Meyerhold 1988, s. 239). Meyerhold pokazuje, jak duże znaczenie dla Teatru Artystycznego, posługującego się nastrojem, miało właściwe odczytanie sztuk Czechowa. Stwierdza: „Tajemnica nastroju Czechowskiego polegała na rytmie jego języka. Ten właśnie rytm odkryli aktorzy Teatru Artystycznego pierwszego przedstawienia. Posłyszeli go dzięki swojej miłości do autora *Mewy*. Gdyby Teatr Artystyczny nie odkrył rytmu utworów Czechowa, gdyby nie potrafił oddać tego rytmu na scenie, nie posiadałby tej swojej drugiej twarzy, dzięki której zyskał reputację teatru nastroju. To była

jego własna twarz, a nie maska, przyjęta od Meiningerów” (Meyerhold 1988, s. 35).

Meyerhold podkreśla, że duże znaczenie dla poczynionych wyżej „odkryć” mógł mieć właśnie sam Antoni Czechow, który przychodził na próby i rozmawiał z aktorami. „Twórcami nowego oblicza teatru — stwierdza reżyser (Meyerhold 1988, s. 35) — była grupa aktorów, którzy zyskali w zespole nazwę «aktorów Czechowowskich». To oni grając niezmiennie we wszystkich prawie sztukach Czechowa decydowali o kształcie scenicznym tej dramaturgii. Ta właśnie grupa powinna być uznana za twórców rytmu Czechowowskiego”.

Wyszliśmy od uwag dotyczących tekstu dramatycznego, a nieoczekiwanie wkroczyliśmy na obszar teatru, co pośrednio ujawnia także wspomnianą dynamikę relacji między tekstem a przedstawieniem teatralnym. Zrozumienie rytmu słów, tekstu danego dramaturga ma znaczenie nie tylko dla scenicznego bytu takiej czy innej postaci. Istotna jest przy tym kwestia przekładu. Posłużmy się fragmentem dotyczącym dorobku Dario Fo, którego twórczość postrzega się jak teatr polityczny, choć — jak stwierdza Ron Jenkins (1986, s. 171) — „To ograniczone spojrzenie eliminuje subtelniejsze wymiary tekstu Fo. W swojej oryginalnej wersji sztuki Fo są pełne gier słownych, wizualnych odniesień do malarstwa średniowiecznego i wyszukanych rytmicznych struktur, które tracane są przez tłumaczy i reżyserów skupiających się wyłącznie na Fo jako politycznym klaunie”.

Poprzez te dwa przykłady dotarliśmy właściwie już do progów teatru, zajmijmy się więc rytmem, a następnie montażem w tym obszarze. Świadomie unikam w tym momencie odniesienia obu pojęć do kwestii dramaturgii, w szczególności w takim jej rozumieniu, jakie przedstawił ostatnio Eugenio Barba (2011). Jest to zagadnienie, które zasługuje na oddzielne opracowanie, a przedstawione dalej uwagi wydają się w tym pomocne. Wyjaśnijmy, że dla uproszczenia nie rozróżniam tutaj montażu aktorskiego i montażu reżyserskiego (Barba 2005, s. 107–113). Biorę pod uwagę właściwie tylko drugi.

W zgodzie z naszym wychyleniem ku przeszłości raz jeszcze rozpoczniemy od Meyerholda. Omawiając jego teatralne dokonania angielski badacz Robert Leach jeden z rozdziałów swojej monografii poświęcił pojmowaniu i wykorzystywaniu przez tego reżysera rytmu w teatrze. „Melodia i harmonia, do których Meyerhold porównywał grę aktorską i inscenizację, nic nie znaczą bez rytmu. I uwaga skierowana na rytm była być może dla Meyerholda główną zasadą prowadzącą [...]” — stwierdza Leach (1989, s. 112). Rytm przez długie lata zajmował Meyerholda, a początki tych zainteresowań cytowany autor widzi w znanych już nam uwagach na temat rytmu w sztukach Czechowa. Leach pokazuje też, że w przedstawieniach Meyerholda zmieniał się stosunek do rytmu, a właściwie samo jego rozumienie. Początkowo reżyser traktował rytm jako ekspresyjny element rządzący się swoimi własnymi prawami. „Później, w latach po rewolucji, zaczął myśleć o rytmie w teatrze podobnie jak

formalistyczni krytycy myśleli o nim w poezji: jako o najważniejszym środku służącym artystom do «deformowania» subiektywnej materii. Każdy składnik jest podporządkowany rytmowi, który nie tylko jest czynnikiem organizującym, ale ma bezpośredni wpływ na znaczenie” (Leach 1981, s. 112). Możemy to śledzić zarówno na poziomie inscenizacji, jak i gry aktorskiej. W tym pierwszym przypadku już układ sceny ma istotny wpływ na budowanie dramatycznego rytmu. „W *Rewizorze* (1926) kontrast między scenami granymi na stłoczonych pojazdach i tymi w otwartej przestrzeni łączył dramatyczne rytmy ściśle z rytмами przestrzennymi” (Leach 1989, s. 112). Rytmicznie mogły być komponowane grupy aktorów albo nawet tłum, rytmu można było doświadczać również w przypadku „zamrożonego” bezruchu.

Warto też zaznaczyć, że reżyser wyraźnie rozdzielał rytm od metrum, i jak zauważał jeden z pianistów współpracujących z Meyerholdem, chciał on nie metrum, ale rytmu, rytmu i jeszcze raz rytmu. Często oczywiście to rytmiczna muzyka umożliwiała aktorowi odnalezienie właściwego rytmu. „Użycie przez Meyerholda muzyki było podstawowe dla jego organizacji rytmu” — stwierdza historyk teatru (Leach 1989, s. 118). Przy czym warstwa dźwiękowa w jego przedstawieniach nie ograniczała się do szeroko pojętej muzyki: „Faktycznie przedstawienia Meyerholda miały zawsze mniej lub bardziej złożoną partyturę dźwiękową, która służyła jako podstawowy środek organizacji rytmicznej struktury przedstawienia” (Leach 1989, s. 118).

Po tym historycznym przykładzie zbliżamy się do czasów współczesnych — ponownie do twórczości Dario Fo. Ron Jenkins (1986, s. 174) pisze: „Kiedy Fo prowadzi próby swojej sztuki albo krytykuje prace swoich uczniów, zawsze podkreśla ważność rytmu”. Pisarz i wykonawca dba o zachowanie rytmu w swoich przedstawieniach. Jenkins podaje przykład przedstawienia *Grammelot Zanniego* które jest ustrukturuwane wokół rytmów głodnego czternastowiecznego chłopca. „Chociaż ten fragment jest niezwykle zabawny, nie ma nic niepoważnego w nastroju wywołanym przez rytmy Fo. Nie istnieją żadne wątpliwości, że ten człowiek cierpi, że cierpi nie tylko z braku jedzenia, lecz również z powodu niedostatku godności i sprawiedliwości” (Jenkins 1986, s. 174). Jednocześnie badacz umieszcza spektakl Fo w tradycji sztuki mimu: „Rytmiczna pantomima Fo jest przeciwieństwem stylu takiego wykonawcy jak Marcel Marceau. W przedstawieniu Fo nie znajdujemy nic wyrafinowanego, delikatnego albo spokojnego. Jest pełne surowych dźwięków i ordynarnych gestów wyrażających ludzkie pragnienia i potrzeby. Technika Marceau czystego mimu zwraca uwagę na siebie jak coś, co różni się od codziennego gestu” (Jenkins 1986, s. 175). Muzycznie orkiestrowane rytmy Jenkins (1986, s. 173) zalicza do kluczowych elementów dających charakterystyczną moc przedstawieniu Fo.

Dwa użyte tutaj przykłady analizy, przedstawień Meyerholda i Fo, przekonują, jak się wydaje, że pojęcie rytmu jest istotnym składnikiem interpretacyjnej pracy teatrologa. Ale czy na pewno tak jest. Dobrym materiałem, by się o tym przekonać, może być poświęcona współczesnej inscenizacji książka Patrice’a



Pavisa (2011). Dzięki indeksowi łatwo odnajdziemy wszystkie miejsca, w których pojęcie rytmu się pojawia. Możemy poczuć się zaskoczeni. W książce, w której omawia się dziesiątki przedstawień, występuje ono (wraz z przymiotnikiem „rytmiczny”) osiemnaście razy, nie zawsze zresztą w odniesieniu do przedstawienia, czasem tylko do tekstu. W przypadku przedstawienia bywa tak, że zwrócenie uwagi na rytm po prostu się narzuca. Chodzi o minimalistyczną realizację Phillipa Zarilliego sztuki Oty Shogo *Stacja wodna*, w której obserwujemy osoby zbliżające się do kranu z lejącą się wodą, nie zawsze po to, żeby się napić, niekiedy, by wykorzystać ją w inny sposób. „Najmniejsza zmiana rytmu, celowa bądź przypadkowa, staje się wielkim efektem inscenizacyjnym, dzięki czemu widz — skoncentrowany i cierpliwy — tworzy możliwą opowieść (choć nie potrzebuje do tego jasnego odwołania w samej historii sztuki)” (Pavis 2011, s. 42). W innych przypadkach przywołania rytmu, choć są ważne, nie czynią go istotną kategorią analizy. Omawiając praktykę reżyserską Claude’a Regy autor pisze: „W inscenizacjach Duras, Fosse’a czy Maeterlincka Regy stosuje swoją technikę, polegającą na spowalnianiu rytmu wypowiedzania się i poruszania się (niczym w dawnych inscenizacjach symbolistycznych), a scenę spowija półmrok” (Pavis 2011, s. 41). W jeszcze innym miejscu o wystawieniu innego dramatu czytamy: „Aby wyprowadzić rozróżnienie między słowami pięciu kobiet, inscenizator Stanislas Nordey nie stara się scharakteryzować bohaterek «pod kątem ich zróżnicowania» (przez rozmaite zachowania, kostiumy), ale przez obdarzenie każdej aktorki innym rytmem wypowiedzania (tylż odróżniającym, co kolektywnym). Tekst niesiony jest kolejnymi falami, a ogólny rytm ma coś z muzyki kameralnej” (Pavis 2011, s. 67). Możemy dostrzec, że słowem „rytm” Pavis posługuje się rzadko. Trudno orzec, z czego wynika ten brak. Tym bardziej warto zapytać go, co zmieniłoby się w przedstawionych przez niego typologiach, gdyby pytanie o rytm pojawiło się w opisie większości inscenizacji będących przedmiotem analizy.

Zauważmy, że słowo „rytm” rzadko pojawia się także wtedy, kiedy Thomas Richards opowiada o poszukiwaniach prowadzonych w Pontederze. Punktem wyjścia tej pracy były archaiczne pieśni, a jej performatywny wynik można określić mianem opusu, co mimo woli narzuca skojarzenia z muzyką. Nawiązania do rytmu odnajdujemy jednak w wypowiedziach lidera/reżysera: „Od pewnego czasu rozwijaliśmy w moim zespole sposoby mówienia niektórych z tych tekstów, przetłumaczonych na język angielski, na sposób rytmiczny, jakby rzeźbiąc je, pracując nad rezonansem wypowiedzanego słowa. Innym razem pracowaliśmy nad nimi po koptyjsku (w jednym z języków, w których występują), mówiąc tekst z zachowaniem struktury rytmicznej określonej przez jego syntaksę i znaczenie, podążając w grupie za liderem. Niekiedy dla przetłumaczonych fragmentów tekstu komponowałem bardzo proste formy melodyczne oparte na starych wzorach śpiewu/mowy. Rzeźbiłem rytmy w zgodzie ze znaczeniem tekstów, poszukując sposobów śpiewania/mówienia mających również organiczne korzenie” (Richards 2008, s. 135).

Zapewne można jeszcze odnaleźć w książce fragmenty, w których wspomniano coś o rytmie, ale podejrzewam, że o wiele częściej natrafiłbym na słowo „melodia”, kiedy mowa o pracy z pieśniami wibracyjnymi. A może tu tkwi jakieś rozwiązanie, pieśni wibracyjne działają jak „czarna dziura”, sprawiają, że rytm znika (no, prawie znika!). Ta drobna złośliwość nie przybliży nas jednak do odpowiedzi.

Można zatem dostrzec, że poświęcenie znacznie większej uwagi kwestii rytmu wydaje się niezbędne i na swój sposób oczywiste. Nie jest to przejaw formalizmu albo fetyszowania terminu, ale chyba rzeczywista potrzeba.

Zobaczymy, jak jest w przypadku drugiego pojęcia — „montaż”. Postaram się odwołać do tych samych autorów i tych samych bohaterów ich publikacji. Według Roberta Leacha jednym z bardziej interesujących przedstawień Meyerholda była rekonstrukcja w trzydziestu trzech epizodach naturalistycznego *Lasu Ostrowskiego* opartego na zasadach „montażu zderzeń” Siergieja Eisensteina. W tej rekonstrukcji każda część jest w konflikcie z następną (Leach 1989, s. 118). Taka budowa przedstawienia może posłużyć za najprostszy przykład groteski. Według Leacha, reżyser posłużył się montażem w roku 1911, na długo przed tym, zanim została sformułowana koncepcja montażu. Przytacza on fragment z listu Meyerholda do Czechowa, w którym reżyser stwierdza, że trzeci akt *Wiśniowego sadu* zawiera „zabawę, w której słyszymy dźwięki śmierci” (Leach 1989, s. 129). Może to być dowód, sądzi angielski historyk, na fascynację takimi przeciwieństwami. Z czasem Meyerhold zapragnie zrealizować tę wizję na scenie i dwa lata później, w przedstawieniu *Buda jarmarczna*, rzeczywiście udało mu się wyrazić „dźwięki śmierci w zabawie”. Można sądzić, że Meyerhold w grotesce widział wówczas podstawową cechę charakterystyczną teatru, nie bardzo jednak wiedział, co odróżnia ją od surrealizmu czy parodii, a zarazem wydawała mu się zbyt ograniczona jako kategoria opisu pracy w teatrze. I choć na chwilę zbliżył się do pomysłów formalistów, żadne z ich rozwiązań go nie interesowało. Jak ocenił Leach (1989, s. 121): „To esej Eisensteina o «montażu atrakcji», opublikowany w roku 1923 w „LEF”, czasopiśmie bardzo wyraźnie promującym spojrzenia formalistyczne, skrytykował to, co Meyerhold wówczas robił”. Eisenstein sugerował, że przedstawienie powinno być oparte na sekwencji niezależnych, arbitralnie przyjętych „atrakcji”, „wstrząsów”, które odpowiednio „zestawione” mogą doprowadzić widzów do pewnej konkluzji. „Prawidłowa aranżacja wstrząsów [jolts] była montażem” (Leach 1989, s. 121).

Jak wiadomo, co Leach także przypomina, Eisenstein nie był jedynym artystą myślącym w owym czasie w zbliżony sposób. Z filmowców należy wymienić Lwa Kulesza i Wsiewołoda Pudowkina. „Meyerhold sam czuł, że montaż atrakcji ma wiele wspólnego z montażem kubistycznym, i w praktyce, być może pragmatycznie, oparł na nim wiele w swojej pracy” (Leach 1989, s. 121).

W celu ilustracji warto odnotować, jakie to „atrakcje” widz może znaleźć w przedstawieniu *Śmierć Tarelkina* z 1922 roku. Są to trapezy i rekwizyty cyrkowe. Jak pisał jeden z autorów obserwujących próby prowadzone przez Meyer-



holda: „Każda malusieńka scena tego rodzaju jest cegłą w budowlu gmachu, którym jest cała sztuka” (Leach 1989, s. 121–122). Każda z tych cegieł — albo kolejka (*turn*) — jest rytmicznym elementem, dzięki któremu powstaje zasadnicza konstrukcja rytmiczna, stwierdza Leach. Uważa on także, że teoria montażu atrakcji Eisensteina została wypracowana w czasie jego współpracy z Meyerholdem, który akceptował tę koncepcję, ale istotne znaczenie miała dlań struktura rytmiczna, krócej — rytm.

Do pojęcia montażu odwołuje się też Ron Jenkins w znanym nam już eseju o twórczości Dario Fo. „Przyjemne rytmy stylu Fo są uzupełniane przez jego zdolność do prezentowania opowieści raczej sukcesywnie, z wielu perspektyw, niż z pojedynczego punktu widzenia” (Jenkins 1986, s. 175). Widać to chociażby wówczas, kiedy Fo odgrywa sceny głodnego Zanniego, od początkowej groteskowej sceny o człowieku zjadającym siebie, przez przyjemny sen o wielkiej kuchni, by zakończyć mocnym portretem głodującego mężczyzny jedzącego ptaka. Te zmiany perspektywy są intencjonalne. Fo, podobnie jak Brecht, chciał umożliwić publiczności obejrzenie sytuacji z różnych punktów widzenia, by uniknąć opowiadania się za jednym z nich. „Technika zmiany perspektyw Fo jest ekwiwalentna do montażu filmowego” — stwierdza Jenkins (1986, s. 175). Jednym z bardziej żywych przykładów „opowiadania” z wielu perspektyw jest satyra Fo na próbę zamordowania papieża.

Podsumowaniem tych uwag o Fo może być następujące zdanie: „Wśród kluczowych elementów dających przedstawieniom Fo wyróżniającą siłę są jego muzycznie zorkiestrowane rytmy, jego montaż przypominający użycie wielu perspektyw i intymnie zapośredniczona jakość jego relacji z publicznością” (Jenkins 1986, s. 173).

Zobaczymy jeszcze, jak pojęcie montażu jest stosowane w analizie inscenizacji współczesnej. Znów jako punkt wyjścia obieram indeks z książki Pavis. Tym razem zaskoczenie może być jeszcze większe — w indeksie odnotowano zaledwie dziewięć stron ze słowem „montaż”. I znów słowo to czasem odnosi się do tekstu, nie zawsze do przedstawienia. Pojawia się krótkie odniesienie do montażu filmowego: „Zbliżenie, montaż, montaż równoległy to techniki filmowe, które zostały doskonale przyswojone przez teatralną scenę” (Pavis 2011, s. 192). Prawdopodobnie najciekawsze i najbardziej interesujące dla nas są w tym kontekście uwagi dotyczące spektaklu Ariane Mnouchkine *Efemerydy*. Pytając, czy mamy do czynienia z powrotem do teatru sytuacji, Pavis (2011, s. 264) odpowiada: „Na pewno nie jako realistycznego i homogenicznego spektaklu. Fragmentaryczność, która musi rodzić się z takiego typu montażu, jest zrównoważona jednością toru i tematu — dzięki inscenizacji krótkich scenek, dokonywanej za pomocą różdżki Mnouchkine podążającej za nicią Ariadny”. Druga uwaga jest natury ogólniejszej i choć pada przy okazji tego samego przedstawienia, w istocie odnosi się do montażu w sztuce opowiadania.

I tym razem można zadać pytanie, podobne do postawionego w odniesieniu do rytmu — czy i w jakim stopniu próba lub propozycja klasyfikacji

inscenizacji w sztuce współczesnej, oparta w dodatku na konkretnym materiale, może/powinna/musi pomijać kwestię montażu? Bądź też zbliżone, w jakim stopniu uwzględnienie montażu naruszyłyby poczynione wcześniej ustalenia.

Słowo „montaż” trudno znaleźć także, gdy Thomas Richards opowiada o pracy w Pontederze. O projekcie *Most* i obecności w nim widzów mówi on: „Montaż opusu kreowanego w tym projekcie jest częściowo skierowany na percepcję odbiorców, odsłaniając przed nimi rodzaj snu, powiedzmy, prowadzącego ich doświadczenie” (Richards 2008, s. 127). Niezależnie od tego, jak istotna jest ta kwestia dla ostatecznego kształtu omawianego opusu, mamy świadomość, że samo to zagadnienie — montaż — mogłoby być istotnym elementem „relacji” z pracy tej grupy twórców skupionych na włoskiej prowincji. Wiem, że należy uwzględnić fakt, iż jest to praca prowadzona w delikatnej i subtelnej materii, ale prawdą jest też, że „wychodzi” ona na zewnątrz, ujawnia się czy też „materializuje się”, dotyka kogoś innego, wypełnia przestrzeń itd. I choć jest to wyprawa w nieznaną, jakoś można ją obserwować i analizować — tak się przynajmniej na pierwszy rzut oka wydaje.

Zgodnie z założeniem wyszliśmy od pojęć rytmu i montażu, starając się prześledzić, w jakim zakresie są one używane w analizach Pavisa do opisu określonych dokonań artystów teatru — nie tylko reżyserów, także wykonawców (Fo, Richards). Do pewnego stopnia dostrzegamy analogię do sytuacji z początku ubiegłego wieku — z lat dwudziestych, kiedy w filmie amerykańskim traktowano montaż jako coś „niewidocznego”. Krótko rzecz ujmując, wydawał się wówczas zbędny — w znaczeniu, jakim dzisiaj operujemy. Może wydawać się, że i dziś montaż w teatrze przeważnie jest tak postrzegany przez interpretatorów i historyków tej dziedziny artystycznej ekspresji. Do pewnego stopnia dotyczy to także rytmu. To „do pewnego stopnia” może wynikać z historycznych związków między literaturą (słowem) a przedstawieniem teatralnym. Co może trochę nie wprost potwierdza związki między tekstem (słowem) a przedstawieniem.

#### PRZEMIERZAJĄC POBLISKIE TERYTORIA

W dotychczasowych rozważaniach dotyczących kwestii związanych z rodzinami teatrologii i jej współczesnymi zadaniami nieco miejsca poświęciłem także zagadnieniom metodologicznym, a właściwie implikacjom, jakie dla uprawiania refleksji teatrologicznej miały przemiany w dwudziestowiecznym teatrze. Pewne znaczenie może tu mieć sama świadomość wielości spotykanych dzisiaj opcji metodologicznych, które ponadto nie zawsze muszą występować w stanie „czystym”, by tak rzec. Coraz częściej obserwujemy zaskakujące ich połączenia.

Owe opcje metodologiczne w stanie „czystym” występują przede wszystkim w podręcznikach. I w przypadku wszystkich, od psychoanalizy czy hermeneu-

tyki aż po feminizm na przykład, warto byłoby zobaczyć, w jakim stopniu dwa interesujące nas tu pojęcia są „zaangażowane” na ich gruncie w pracę interpretacyjną i analityczną? Jeśli tak nie jest, to w jakim stopniu wyniki poszczególnych studiów uległyby zmianie pod ich wpływem? Ujmując rzecz bardziej konkretnie, jaki byłby wynik analizy semiotycznej (semilogicznej) przedstawienia, jeśli pamiętałoby się o jego rytmach i montażu stosowanym przez reżysera? Albo jak wyglądałaby analiza organiczna Noëla Carrolla, gdyby wprowadził w jej obszar oba te pojęcia. A czy analiza antropologiczna (w dość luźnym sensie tego terminu) może być wolna od tego typu próby? Być może to tylko retoryczne pytania, ale też niewykluczone, że ktoś może nadać im poważny metodologiczny sens.

W celu uniknięcia niejasności i niepewności warto rozejrzeć się, jak oba te pojęcia „żyją” w wydawnictwach encyklopedycznych czy słownikowych. Ograniczmy się do dwóch przykładów. *Słownik terminów teatralnych* Patrice’a Pavisa w oryginale francuskim ukazał się pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku i był parokrotnie wznawiany, także przekładany na wiele języków, w tym na polski. Encyklopedyczne wydawnictwo poświęcone dramатовi i teatrowi jest o kilka lat późniejsze (Oxford Encyclopedia 2003).

W przypadku hasła „montaż” zaproponowanego przez Pavisa już w pierwszych słowach zauważamy to, co jest chyba trwałym elementem rozważań na temat montażu w teatrze — przywołanie filmu. Dopiero w drugiej części autor pisze o montażu w teatrze: „Używany od lat trzydziestych (E. Piscator, B. Brecht) na określenie formy dramaturgicznej złożonej z ciągu następujących po sobie, autonomicznych sekwencji tekstowych lub scenicznych” (Pavis 1998, s. 307). Dopiero w dalszej części hasła pisząc o montażu teatralnym Pavis powołuje się na technikę konstruowania powieści przez wielkich pisarzy (Dos Passos, Döblin, Joyce), potem uwzględnia rozważania Eisensteina o montażu atrakcji oraz montażu intelektualnym. W obrębie montażu teatralnego w hasle został wyróżniony montaż dramatyczny, montaż postaci i montaż sceniczny. Choć to rozróżnienie jest niewątpliwie istotne, w praktycznym zastosowaniu, które nas wcześniej zajmowało, nie było ono widoczne, czasem zaś po prostu nie było konieczne (gdy chodziło o opus albo w niektórych inscenizacjach omówionych przez Pavisa).

Inaczej postępuje Nick Worrall (2003), autor encyklopedycznego hasła na ten sam temat. Po przypomnieniu eseju Eisensteina o „montażu atrakcji” i cyrku jako źródle pomysłów, koncentruje się na montażu w filmach tego reżysera (*Strajk*, *Pancernik Potiomkin*, *Październik*). Worrall wspomina o współpracy reżysera *Strajku* z Meyerholdem i o tym, że techniki montażu są widoczne w przedstawieniach tego drugiego już w latach dwudziestych. (Wyjaśnijmy, że w tekście Pavisa nazwisko Meyerholda nie pojawia się w ogóle).

W przyszłości warto byłoby zastanowić się, czy pojęcie montażu interesuje nas jako termin czysto techniczny, czy też możemy rozwijać teorię montażu, odnajdując jego „teatralne” cechy.

A jak jest w przypadku rytmu? W słowniku Patrice'a Pavisa hasło jest bardziej rozbudowane i, można rzec, ma wyraźnie „teatralne” piętno. Zwraca on uwagę, że rytm nabral istotnego znaczenia we współczesnej praktyce teatralnej. Mówiąc w pewnym uproszczeniu, po okresie panowania scenografii w grę zaczęły wchodzić inne wyznaczniki przedstawienia teatralnego. „Stać się nimi miały zorganizowane w czasie sekwencje znaczące, czyli po prostu konstrukcja rytmiczna spektaklu” — pisze Pavis (1998, s. 441). Następnie omawia tradycyjne teorie rytmu, opisuje związek rytmu ze znaczeniem — uwzględniając, oczywiście, sztukę teatru. Przechodzi wreszcie do kwestii może dla nas najważniejszej — rytmu inscenizacji, wyliczając jej niezbędne wymiary, odpowiadające poziomom przedstawienia. Bez kłopotów dostrzeżemy też, że Pavis właściwie odpowiada na zgłoszone tu wyżej wątpliwości czy pytania, dotyczące uwzględniania kwestii rytmu w przypadku wyboru takiej a nie innej opcji metodologicznej. W gruncie rzeczy odnosi się on do jednej z wielu możliwych dróg — analiz semiologicznych, które sam z sukcesem podejmował. „Rytm przedstawienia jest bowiem czynnikiem, który ustanawia nowe i unieważnia dotychczasowe znaczenie tekstu, tworzy związki między systemami znaków scenicznych, dynamizuje relacje między zmieniającymi się elementami przedstawienia, wpisuje czas w przestrzeń a przestrzeń wprowadza do czasu” (Pavis 1998, s. 444).

Takie stwierdzenie może zaskakiwać, ale trzeba pamiętać, w jakim czasie się pojawiło — Pavis był wówczas bardzo zainteresowany tego typu refleksją i określał jej kształt. Nie ma jednak powodu, by nie pytać autora o to, dlaczego tak mało uwag o rytmie teraz, przy okazji porządkującego spojrzenia na inscenizację przełomu XX i XXI wieku. O znaczeniu kategorii rytmu w analizach teatralnych jest on z pewnością nadal przekonany, ale czytelne w jego zainteresowaniach przesunięcie akcentu ze znaku na działanie chyba nie pozwala uzasadnić tego w pełni.

W końcowej części hasła „rytm” autor ostrzega, by nie podnosić rytmu do rangi podstawowej kategorii organizującej wypowiedź sceniczną, gdyż stanie się on wówczas kategorią ogólną i płynną, podobnie jak pojęcie struktury. Dodaje jednak: „Nie byłoby jednak właściwe pomijanie rytmu w analizie przedstawienia, to bowiem właśnie analiza rytmu pozwala wyjść poza rozumienie struktury jako zamkniętej i ostatecznej wizualizacji znaczenia” (Pavis 1998, s. 444).

Przez kilkanaście ostatnich zdań towarzyszył nam element zdziwienia czy zaskoczenia. Ale będzie ono większe, jeżeli uświadomimy sobie, że pojęcia „rytm” nie ma w teatralnej encyklopedii, którą wzięliśmy pod uwagę w naszych rozważaniach (Oxford Encyclopedia 2003). Widzimy zatem, że nie tylko opcje teoretyczne mogą różnić badaczy, ale że nawet bardzo istotne pojęcia mogą być obecne w encyklopedycznych wydawnictwach lub zniknąć z nich, co przesłania wybory teoretyczne, nie pozwalając nazwać ich podstawy.

## KU OBRZEŻOM ANTROPOLOGII TEATRU

Pisząc o możliwościach uprawiania nowej teatrologii Marco de Marinis zwraca uwagę, że niezbędne jest przekroczenie przez widza/badacza własnego etnocentryzmu. Eugenio Barba, który ten „etnocentryzm widza” dostrzegł, pisze: „Wśród różnych etnocentryzmów teatralnych, mącających nam wzrok, jest jeden związany nie z obszarem geograficznym i kulturowym, lecz z relacją teatralną. Jest to etnocentryzm, który patrzy na teatr wyłącznie z punktu widzenia widza, to znaczy rezultatu. Zapomina w ten sposób o komplementarnym punkcie widzenia: o procesie twórczym aktorów i zespołu, jaki one tworzą, o całej siatce relacji, wiedzy, sposobów myślenia i przystosowania, której spektakl jest owocem” (Barba 2007, s. 26). Obok postulatów wyjścia poza etnocentryzm De Marinis (2011, s. 70) podaje jeszcze jeden warunek uprawiania dobrej teatrologii — chodzi o wiedzę historiograficzną, której nie wolno pomijać.

Zostańmy zatem przy widzu/teatrologu, który — mając na uwadze proces teatralny — powinien przekraczać własne ograniczenia. Jednak nie samo doświadczenie rozumienia jest najważniejsze, istotniejsze mogą być bowiem różne sposoby robienia teatru (*making theatre*), pojmowane dość szeroko przez włoskiego teatrologa: „[...] teatr może być tworzony nie tylko przez produkcję [*producing*] przedstawień (prace performatywne), ale także przez patrzenie na nie [*looking at them*] lub studiowanie ich, pisanie o nich, przekazywanie ich pamięci, pisanie ich historii, lub badanie ich procesów (De Marinis 2011, s. 68). Po czym zaraz dodaje: „Lecz jeśli patrzenie na teatr jest jedną z wielu dróg robienia go, to «doświadczenie rzemiosła» może znaczyć nie tylko praktykowanie go bezpośrednio, aktywnie, ale także widzenie go, poleganie na jego pamięci, studiowanie go itd.” (De Marinis 2011, s. 68).

Czym zatem jest owo doświadczenie rzemiosła, możemy zapytać.

„Dla historyka-teoretyka teatru (lub teatrologa) «mieć doświadczenie rzemiosła» oznacza doświadczać jednocześnie:

1. *procesu* teatralnego, co oznacza zarazem (a) wiedzę o pracy aktora (oraz innych) i podążanie za nią; (b) oraz znajomość praktyki pracy aktora (oraz innych);

2. *rezultatu* teatralnego, co oznacza: (a) doświadczenie przedstawienia jako widz; (b) doświadczenie odbioru przedstawienia, badanie widzów” (De Marinis 2011, s. 68).

Autor przez rozmaite zestawienia pojęć stara się określić nową sytuację badacza, który w analizie nie może już ograniczać się do przedstawienia — do rezultatu. W tej nowej, choć mającej dość odległe początki, propozycji włączenia widza/teatrologa w teatralny proces kryje się też pewne niebezpieczeństwo. Można je dostrzec, jeśli pamięta się o tym, co Barba określił jako „dryf” ćwiczeń teatralnych, czyli sytuację, w której stają się one celem samym w sobie. „Od Stanisaławskiego począwszy — pisał Barba (2007, s. 168) — nowe ćwiczenia zaczynają być, dla niektórych aktorów, kwintesencją uprawiania teatru”.



On sam we wnikliwej analizie możliwych konsekwencji takiego postępowania dostrzega także moment, w którym ćwiczenia aktora, jego trening, stają się czymś osobistym, nabierającym autonomicznego znaczenia. Ów „dryf ćwiczeń” nie musi wszakże prowadzić do oderwania się czy zerwania związków z przedstawieniem. Barba widzi tu nawet impuls dla antropologii teatru.

Przechodząc zatem do pojawiających się w obrębie „starej” i „nowej” teatrologii wezwań, by teatrologa zbliżyć do procesów teatralnych, powinniśmy uświadomić sobie, że także na tym obszarze możemy spotkać się z czymś podobnym jak wspomniany przez Eugenia Barbę „dryf” ćwiczeń. Najprościej mówiąc, owo „doświadczenie” teatru pozostanie wtedy celem samym w sobie, czyli — inaczej rzecz ujmując — doświadczenie „praktyczne” to jedno, a rozważania teoretyczne czy historyczne to druga, zupełnie inna kwestia. Zachowanie ostrożności w tej ważnej sprawie jest tym bardziej wskazane, gdy przyjmujemy, że przestrzeń między widzeniem teatru a robieniem go jest dość pojemna, co De Marinis potwierdza. A czy wtedy ożywczy impuls, podobny do tego, jaki prowadził do antropologii teatru, może pojawić się w teatrologii? Kto to wie?

W przekonaniu, że odnalezienie podobnej drogi jest zasadne, utwierdza nas to, że takie prace rzeczywiście powstają. Przykładem jest choćby tekst Vicki Ann Cremony (2011) o *Ur-Hamlecie* w reżyserii Eugenia Barby.

Gdyby jednak ktoś miał wątpliwości, czy zwrócenie uwagi na rytm i montaż to właściwe rozwiązanie, czy też przynajmniej — jak autor tego tekstu — długo wahał się, by o tym napisać, warto przytoczyć słowa Richarda Schechnera, który w jednej z wielu swoich rozmów powiedział do Jamesa M. Hardinga: „Montaż dodać rytuał, dodać pełne użycie przestrzeni, dodać uczestnictwo widzów — to w sumie silna tradycja w awangardzie, której środowisko akademickie nie poświęciło dotychczas wystarczającej uwagi” (Schechner 2000, s. 209). Czyżby zbliżała się właściwa pora?

## BIBLIOGRAFIA

- Balme Christopher, 2002, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. i uzup. Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Barba Eugenio, 2005, *Montaż aktorski i montaż reżyserski*, tłum. Agnieszka Jelewska-Michaś, w: Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. różni, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Barba Eugenio, 2007, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, tłum. Leszek Kolankiewicz, Dagmara Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław.
- Barba Eugenio, 2011, *Spalić teatr. Rodowód reżyser*, tłum. Anna Górka, Instytut im. Jerzego Grotowskiego–Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Wrocław–Warszawa.
- Cremona Vicki Ann, 2011, *Bali and Beyond: Eugenio Barba's „Ur-Hamlet”*, „New Theatre Quarterly”, t. 27, nr 4, s. 341–357.
- De Marinis Marco, 2011, *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, „The Drama Review”, t. 55, nr 4, s. 64–74.

- Fischer-Lichte Erika, 2000, *The Avant-garde and the Semiotics of Antitextual Gesture*, w: James M. Harding (red.), *Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Jenkins Ron, 1986, *Dario Fo. The Roar of the Clown*, „The Drama Review”, t. 30, nr 1, s. 171–179.
- Leach Robert, 1989, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Meyerhold Wsiewołod, 1988, *Przed rewolucją (1901–1917)*, tłum. Andrzej Drawicz, Jerzy Koenig, WAIŃ, Warszawa.
- Oxford Encyclopedia, 2003, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Dennis Kennedy (red.), t. 1 (A–L) i t. 2 (M–Z), Oxford University Press, Oxford.
- Pavis Patrice, 1998, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław.
- Pavis Patrice, 2011, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, tłum. Piotr Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Richards Thomas, 2003, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, tłum. Andrzej Wojtasik, Magdalena Złotowska, Homini, Kraków.
- Richards Thomas, 2008, *Heart of Practice*, Routledge, London–New York.
- Schechner Richard, 2000, *An Interview with Richard Schechner*, w: James M. Harding (red.), *Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Worrall Nick, 2003, *Montage*, w: Dennis Kennedy (red.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, t. 2, Oxford University Press, Oxford.

## BETWEEN THEATROLOGY AND THEATRE ANTHROPOLOGY

### Summary

The author addresses Marco De Marinis' recent proposal for teatrology. Using the proposal as a point of departure he loosely traces the presence, and often rather the absence, of two important concepts, rhythm and montage, in research analyses. His findings indicate a need for teatrology to draw closer to analyses in the field of theatre anthropology, as understood by Eugenio Barba. One of the possible paths for proceeding requires rethinking the position of the spectator/theatrolologist within the theatrical fact and widening the perspective of theatre anthropology.

### Key words/słowa kluczowe

Eugenio Barba; Wsiewołod Meyerhold; theatre antropology / antropologia teatru; teatrology / teatrologia; theatrical fact / fakt teatralny; montage / montaż; rhythm / rytm; performance / przedstawienie; spectator / widz