

*Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa Mewa
i taniec wyzwolony jako estetyczny kontekst
Wielkiej Reformy Teatralnej*

Mikołajowi

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ NEOFILOLOGII
INSTYTUT FILOLOGII ROSYJSKIEJ

Beata Waligórska-Olejniczak

Sceniczny gest w sztuce
A.P. Czechowa *Mewa*
i taniec wyzwolony jako estetyczny
kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej



POZNAŃ 2009

Przedmowa: Prof. dr hab. Halina Chałacińska-Wiertelak

Projekt okładki: Anna Waligórska-Dzik

© Copyright by Beata Waligórska-Olejniczak, Poznań 2009
© Copyright by Instytut Filologii Rosyjskiej UAM, Poznań 2009

Skład i łamanie komputerowe: Janina Mickiewicz-Turska

ISBN 978-83-904784-2-5

Wydanie I. Nakład 100 egz. Ark. wyd. 7,50. Ark. druk. 8,125.

Drukarnia cyfrowa ESUS
ul. Wierzbicice 35, 61-558 Poznań

Uwagi wstępne

Nasz epokowy czas, upływający pod znakiem twórczych poszukiwań dotyczących parametrów samookreślenia (się) człowieka w przestrzeni dramatu cywilizacyjno-kulturowych rozbieżności, jest szczególnie otwarty na oswojenie generujących miejsc w duchowej kulturze ludzkości. Takich, treściowo pojemnych kontekstów, których immanentna potencja znajduje adekwatne możliwości zaistnienia w nowej formie właśnie teraz. Zatem wymóg chwili epokowego przełomu XX-XXI wieku, kreowanego w sztuce, realizowanego w badaniach naukowych, zwłaszcza we współczesnej humanistyce, orientuje uwagę nie tylko na twórcze asymilowanie bogactwa wielorakich treści, ale – przede wszystkim, na sformułowanie konstant; swoistych modułów mentalnościowej przemiany. Już konkretyzujące się duchowo-świadomościowe zmiany w aktywnej percepcji życia i świata stymulują niezwykle intensywny etap w procesualnej deszyfracji kulturowych kodów. Przebieg odsłaniania ich treści w sprzężeniu ze współczesną otwartością na intertekstualne absorbowanie prowadzi do adekwatnego artykułowania (s-)kumulowanych zasobów wiedzy. Chodzi o taki dojrzały sposób obiektywizowania kulturowych śladów, spontanicznych manifestacji twórczej energii, za sprawą którego ustanawia się nowy paradygmat bycia człowieka we wszechświecie: holistyczne postrzeganie Osoby... Punkt zwrotny w konceptualizowaniu antropologicznego wymiaru bycia – sygnowany nazewnictwem i strategią badawczą takich, z istoty rzeczy częściowo zachodzących na siebie, zakresów semantycznych, jak *wielokulturowość*, *łączliwość*, *integracja*, *procesualność* czy wreszcie *ekologiczny umysł* – określa się poprzez metakontekst *ekologicznej Całości*. Horyzont możliwych realizacji dla tego ekwiwalentu znaczeniowego pola *podmiotu poznającego* w dzisiejszej humanistyce urzeczywistnia się w procesie waloryzowania potencjału fenomenologii artystycznej. Uświadamianie możliwości poznawczej strategii symbolicznego odsyłania-koncentracji jako istoty bycia każdej formy estetycznego wyrazu, orientuje na najbardziej pojemny metakontekst jakim była Wielka Reforma Teatralna na styku XIX i XX stulecia. Idee i eksperymenty artystyczne twórców Reformy, oznaczanej także mianem Europy Teatralnej – ogniskującej jednakże wówczas światowy zasięg idei przemiany widza-współtwórcy spektaklu teatralnego – to wielokulturowy rodzajowo-gatunkowy zaczyn znaczeniowych przyrostów, jakościowych skoków oraz, pozostającej z nimi w nierozzerwalnej jedności, rosnącej świadomości me-

todologicznej; intensywnie adaptowanej przez filozoficzno-teoretyczny dyskurs współczesnej humanistyki. Wszak to fenomenalna decyzja wielkich reformatorów teatru poprzedniego przełomu dotycząca usunięcia rampy zamykającej *scenę pudełkową* niejako ukonstytuowała możliwość wielokierunkowego przepływu energii między sceną i widownią, co było wówczas tożsame z aktem każdorazowego wyniesienia scenicznego dziania się, w jego nierozłącznej interakcji z procesem przemiany wtajemniczonego odbiorcy, do poziomu rytualno-obrzędowego stawania się teatralnej wspólnoty. Innymi słowy, materialne (fizyczne) ograniczenia przybliżały wymiar metafizycznej nieskończoności. Twórcze eksperymenty wcielania tej wysokiej idei w teatrolologicznym dyskursie tamtego czasu odzwierciedlały akty waloryzowania swoistych imion nadawanych tej wszechogarniającej rzeczywistości artystycznej: Teatr Ogromny, Teatr Kulisty, Nadmarioneta...

Powyższy przykład komentującego przekazu, który dotyczy fragmentu monografii „*Sceniczny gest w sztuce A.P. Czechowa „Mewa” i „taniec wyzwolony” jako estetyczny kontekst Wielkiej Reformy Teatralnej* autorstwa Beaty Waligórskiej-Olejniczak niejako uwierzytelnia żywotną otwartość tego fenomenu kultury na procesy wypełniania jego treściowej pojemności, potwierdzając tym samym adekwatność zaproponowanej w rozprawie metodologii. Bowiem konsekwentnie stosowana zasada konstruowania wyводу według klucza wewnętrznej łączliwości zjawisk nie tylko pokrewnych *explicite*, ale również takich, których istotny wkład w budowanie estetycznego metakontekstu Reformy nie był jeszcze wtedy uświadomiony (jak chociażby odkrywca artykulacja *ekstatycznego stylu* Siergieja Eisensteina oraz jego *filozofia montażu*), bądź też tych, które zaistniały w późniejszym etapie historycznego ewoluowania (jak, dla przykładu, wartość *duchowości ciała*, wyeksplikowana przez współczesną nam psychologię egzystencjalną) wytwarza dynamicznie nośne pola sensów. Taki efektywny sposób rozpoznawania różnopościowych przejawów idei *przemienionego współuczestnika* w kontekście sztuki wielkich uogólnień uświadomił ogromne możliwości semantycznego wzbogacania w aktach głębokiej percepcji różnopościowych zjawisk. Taktyka poznawcza B. Waligórskiej-Olejniczak odniesiona do wartości wielotworzywowej integracji, jak można synonimicznie określić Wielką Reformę Teatralną przełomu XIX–XX wieku, ujawniła immanentną naturę, wewnętrzny status omawianego fenomenu: niewyczerpalną produktywność asocjacji. Proces kumulowania rekonstruowanych treści w rozciągłych granicach myślowych konstruktów, sformułowanych we wprowadzającej części monografii, wybudowuje i wyznacza zakres perspektywy oglądu dla dwu wybranych realizacji estetycznych czasu Reformy: *scenicznego gestu* jako wyróżnika Czechowskiego *nurtu podwod-*

nego i tańca wyzwolonego Isadory Duncan. Konceptualnie rozwijany wstęp monografii, istotny etap kompozycyjnej strategii, sygnowanej metody symbolicznego postrzegania fenomenu (fenomenów) kultury obiecująco zapowiada możliwość przybliżenia takiego postępowania badawczego do ideału osiągania ekologicznej Całości – w humanitaro-terapeutycznym oswajaniu otoczenia, życia; w konstruktywnym odbiorze wysoce złożonej, nowatorskiej propozycji artystycznej. Obecnie rosnąca ranga tego typu dyskursu i, równoległe, pogłębiająca się świadomość jedności intelektualnego dystansu i wtajemniczonego zaangażowania podmiotu poznającego dobitnie wskazują na antycypujący wzorzec takiej koncepcyjnie nośnej nierozłączności. Hermeneutyczny zasięg ówczesnych procedur eksperymentalnych, często-króć występujących na zasadzie faktograficznie odizolowanych paraleli (uwarunkowanych geograficznie, historycznie...), pozostaje wszak otwarty na zaistnienie kulturotwórczych *styków* w toku wnikającego strukturowania, odsłaniającego ich immanentną przynależność do statusu idei teatralnego przewrotu. Zatem metakontekst Reformy, to swoiste naczynie oczekujące na kolejne akty wypełniania, stymuluje do dalszych badań w tym kluczu interpretacyjnym. Wewnętrzna bliskość, wewnętrzna dramaturgia dwóch epokowych przełomów predestynuje bogactwo naszych doświadczeń, by przy pomocy wypracowanych merytoryczno-metodologicznych kwalifikatorów współczesnej humanistyki na tyle skutecznie dopracować tamtą formułę estetyczną, by, jednocześnie, wykorzystać jej inspirujący potencjał do wykreowania porównywalnego wzorca przemiany.

Przewartościowana przez dzisiejsze metodologie sensotwórcza nieskuteczność faktograficznego opisu, w przypadku takiego teatralnego (teatrolologicznego) kontekstu – potencjału idei oraz ich materiałowej egzemplifikacji – implikuje wyższą konieczność respektowania efektywnych sposobów głębokiego czytania. Spośród obiecujących ustaleń i prognoz, funkcjonujących na obecnym etapie merytoryczno-metodologicznej dojrzałości szerokiego literaturoznawstwa, strategię drażenia, wnikania w sprawczą istotę strukturalnej molekuly, by z jej (z-)deszyfrowanego zapisu móc podjąć próbę rekonstruowania całości obserwowanego zjawiska, należy przyjąć jako umotywowaną: przez samą naturę badanego przedmiotu, przez oczekiwany rezultat procesu poznania – kreatywność. Koncepcyjne oswajanie odkrywczych terminologii przez interdyscyplinarną świadomość, będącą znakiem naszego epokowego myślenia, pozwala żywić uzasadnioną nadzieję, iż, w ślad za rozwijającymi się równoległe procedurami badawczymi różnych dyscyplin, także w humanistyce zadomowi się pojęcie „nanoskali”. Wszak oczywistą jest dzisiaj merytoryczna płodność prób interpretacyjnych docierania do punktu, w którym bierze swój po-

czątek każda zmiana: przeobrażenie, transformacja, mutacja... Tak przecież rodzi się rozumienie systemu makroskali, jej bycia w czasie i przestrzeni.

Przełożenie tej zasady na literaturoznawczy język rozprawy Beaty Waligórskiej-Olejniczak określa percepcję strukturalnej minirealizacji jako akt waloryzowania jej miejsca i funkcji w rekonstruowanym tekście: sztuki rosyjskiego dramaturga, tańca-dyskursu amerykańskiej artystki. Umiejętność wtajemniczonego czytania pozwoliła Autorce na wypreparowanie estetycznej jedności gestu-tańca, by tak rzec, na podobieństwo kompletnej nierozdzielności dwu stron (awers-rewers). Swoisty eksperyment metodologiczny postrzegania komplementarnej opozycji w kluczu wewnętrznej komparatystryki – nieograniczającej *życia* dzieła artystycznego do przymusu rejestracji zewnętrznych faktów (spotkań autorów, prowadzonej przez nich korespondencji, mogących mieć wpływ bodaj na powierzchniowe uformowanie tekstu) – unaoczniał kulturotwórczy potencjał porównawczej interpretacji. Bowiem zabieg wzajemnego zorientowania dwu rzeczywistości estetycznych o zróżnicowanej kondycji <utajnienia-eksponowania> – Czechowowskiego niespełnionego ruchu, zawieszzonego w czasie pozornego (fabularnego) samozniszczenia, ubywającej energii, oraz gestu płynnie osiagającego dynamikę ruchu wyzwolonego, spontanicznie organizującego przestrzeń – doświadczalnie odsłonił fenomen stawania się wartości w aktach takiego typu percepcji. Samoczynne wbudowanie się jakości w zrekonstruowany uprzednio metakontekst stanowi zarazem o celowości konceptualizowania takiej dynamicznej procedury. Zrozumienia, iż zjawisko kulturowe, Wielka Reforma Teatralna, to ciągle żywotna gotowość, otwarta na asymilowanie treści dzieł z zakresu światowej fenomenologii artystycznej; zyskujących tym samym podwyższony status poznawczy...

Zawartość treściowa monografii oraz powyższe uwagi o laboratorium metodologiczno-poznawczego doświadczenia jej Autorki, jeśli wolno mieć nadzieję, nie tylko pobudzą do dyskusji.

Być może, za sprawą uruchomionych asocjacji, uzmysłowią sens podjęcia dalszych badań, na przykład, dotyczących sensotwórczej funkcji egzystencjalno-estetycznej kategorii rytmu w różnicowaniu poetyki -izmów... Więcej, zachodzi prawdopodobieństwo skierowania uwagi Odbiorców na dwa wielkie wydarzenia semantyczne ubiegłego przełomu wieków. Przedsięwzięcie poznania wewnętrznej współzależności, historycznie równoległych fenomenów – Wielkiej Reformy Teatralnej i Srebrnego wieku – mogłoby skutecznie zainspirować myślową formułę rozwijającej się ekologii kultury.

Halina Chałacińska-Wiertelak

————— **Rozdział I** —————

Taniec Isadory Duncan i sfera zachowań Czechowowskich bohaterów jako wiecznie żywe konteksty Wielkiej Reformy Teatralnej. Próba postawienia problemu

Przełom w każdej dziedzinie sztuki bierze swój początek z doznania braku, pustki czy konieczności znalezienia właściwego wyrazu dla nie zwerbalizowanych dotychczas myśli. Potem dopiero następuje przechodzenie od duchowego i umysłowego do materialnego i zmysłowego, szukanie słów, formowanie, szeregowanie¹. Narastająca potrzeba przemian, chęć zburzenia i przewartościowania utrwalonych nawyków zdaje się leżeć także u podstaw fermentu intelektualnego jakim była Wielka Reforma Teatralna przełomu XIX–XX wieku, w rezultacie której zbudowano teatr niejako od nowa, naruszono fundamenty tworzące podstawy dotychczasowych inscenizacji.

Pierwszą fazę Reformy, przygotowaną w sferze praktyki przez działalność teatru dworskiego z Meiningen, stanowił okres między rokiem 1887 a pierwszą wojną światową, zapoczątkowany otwarciem stworzonego przez André Antoine'a Théâtre Libre w Paryżu². Już od samego początku Reformy dały się wyodrębnić dwa podstawowe nurty estetyczne: analityczny i syntetyczny, które stojąc najpierw we wzajemnej opozycji, stopniowo splatały się i uzupełniały³. Nurt analityczny należy kojarzyć przede wszystkim z naturalizmem przejawiającym się w poszukiwaniu prawdy w sztuce, badaniu obiektywnie istniejącej rzeczywistości, mechanizmów funkcjonowania społeczeństwa i psychiki jednostki. Posługiwano się w tym celu wystudiowanymi, prawdziwymi dekoracjami, na scenie gromadzono niezliczone rekwizyty mające oddać atmosferę dnia codziennego, zaś aktorzy nosili autentyczne kostiumy⁴. Z nurtem tym wiązano nie tylko wspomniany Théâtre Libre w Paryżu, postulaty naturalizmu realizował także

¹ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 165.

² D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 12.

³ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984, s. 26–29.

⁴ D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 57.

Freie Bühne w Berlinie, londyński Independent Theatre czy Moskiewski Teatr Artystyczny (MXAT). Po naturalizmie, zapoczątkowanym między innymi przez K.S. Stanisławskiego, nadszedł w teatrze czas na nurt syntetyczny związany przede wszystkim z wybitnymi inscenizatorami, że wymienię tu A. Appię czy E.G. Craiga, w artystycznych realizacjach których nieustannie ewoluowały elementy symbolizmu, futuryzmu, surrealizmu, dadaizmu czy konstruktywizmu. Z nurtem syntetycznym Reformy łączono przede wszystkim paryski Théâtre des Arts i Vieux-Colombier, moskiewski Teatr-Studio Meyerholda i Teatr Kameralny Tairowa, czy wreszcie monachijski Kunstlertheater⁵.

Teatr inscenizacji nadał charakter drugiemu okresowi Reformy, przypadającemu na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, zwanemu również fazą dojrzałą omawianego zjawiska, która doprowadziła do pełnego ukształtowania się nowej teatralnej formy⁶. Jak zauważa K. Braun, rezultatem współpracy inscenizatorów, reżyserów, malarzy i architektów było bogactwo nowych rozwiązań przestrzeni teatralnej, stawiano także akcent na różnorodność środków wyrazu, zestawiając w przedstawieniach delikatny gest z tańcem i pantomimą, sceny kameralne ze zbiorowymi, śpiew z recytatywem⁷. Najwybitniejszymi osiągnięciami w tym okresie mogli poszczycić się: L. Schiller, W. Meyerhold czy E. Piscator. Źródłem tych przewartościowań, według D. Ratajczak, było między innymi odrzucenie Wagnerowskiej idei *Gesamtkunstwerk*, przy zastąpieniu wizji teatru jako syntezy sztuk – pojęciem teatru jako sztuki niezależnej, operującej jedynie takimi tworzywami jak słowo (nie literatura), barwa i linia (nie malarstwo), bryła (nie architektura), rytm i melodia (nie muzyka)⁸. U podstaw tych założeń leżała między innymi koncepcja teatru słowno-muzycznego (*Worttondrama*) wspomnianego kompozytora, który miał realizować ideały sztuki mityczno-obrzędowej, a więc, jak pisze M. Głowiński, jednoczyć publiczność i artystę, tłum i kapłana⁹. „Grecka tragedia – konkludował Wagner już wiele lat przed Nietzschem – łączyła w chórze i bohaterze publiczność z dziełem sztuki”, co stało się punktem wyjścia dla poszukiwań pierwotnej harmonii na scenie¹⁰. Ideą przewodnią uczyniono więc dążenie do synestezji zjawisk, poczucie pokrewieństwa i tożsamości między barwą, dźwiękiem czy kształtem, które zatracają swoją odrębność, by wypełnić dzieło „nową treś-

⁵ D. R a t a j c z a k, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 11–23.

⁶ M. S l o n i m, *Russian Theater – From the Empire to the Soviets*, Londyn 1963, s. 202.

⁷ K. B r a u n, *Wielka Reforma Teatru...*, op. cit., s. 27.

⁸ D. R a t a j c z a k, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 77.

⁹ M. G ł o w i ń s k i, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 73–105.

¹⁰ Ibidem.

cia, która splata je razem w jedną nierozzerwalną całość”¹¹. Artyści Europy Teatralnej* sięgali zatem znacznie dalej niż Wagnerowski postulat równouprawnienia muzyki, słowa i gestu, eksponowali totalną jedność środków wyrazu, w konsekwencji czego traciły one swoją określoność i ograniczoność, stając się budulcem „nieuchwytnego”, kosmicznej rzeczywistości „nowonarodzonego” widza.

Różnorodność wszystkich, powstałych na przełomie XIX–XX wieku koncepcji artystycznych jednocięła bowiem idea przeciwstawienia się zastanej pod koniec XIX wieku sytuacji kryzysowej w teatrze, zdominowanym przez mieszczańską publiczność, tanie efekty sceniczne, standardowy repertuar i skomercjalizowany system gwiazdorski¹². Burzenie tak sztywnego, zbiurokratyzowanego systemu rozpoczęło się od uświadomienia konieczności przemiany moralnej widza, postawienia przed teatrem nowych, ambitnych zadań, z których głównym jawiło się tworzenie takich spektakli, by odbiorca uczestnicząc w przedstawieniu był w stanie wykroczyć poza jego doraźność, niejako przejść od własnej duchowości – jak określa to K. Braun – do duchowości kosmicznej¹³. *Focus* uwagi został więc przeniesiony przede wszystkim na widza, aktywnego odbiorcę dzieła, zdolnego odnaleźć nić łączącą uniwersalną prawdę treści spektaklu z własnym światem duchowym. Drugim niezbędnym twórczym i jednocześnie twórcą zapewniającym rozwój przedstawienia stawał się wytrenowany w tym celu aktor, który pod czujnym okiem reżysera, wszechwładnego mistrza, wciągał widownię w obrzęd stawania się dzieła na deskach architektonicznie zmienionego teatralnego gmachu¹⁴. Usunięcie rampy oraz odrzucenie sceny pudełkowej miało służyć odrodzeniu teatru i przewartościowaniu roli reżysera-demiurga, właściwie posługującego się aktorami, dekoracją, kostiumem, światłem i tańcem. Za pomocą tych środków, reżyser-mistrz interpretacji – miał operować akcją, rytmem, słowem tak, by działalność teatralna stanowiła samowystarczającą twórczość artystyczną, umożliwiającą potencjalnemu widzowi stawanie się świadkiem sakralnego rytuału, generatorem ukrytego w utworze nośnego potencjału, łącznikiem między tym, co staje się *hic et nunc*, a artystycznym *semper et ubique*¹⁵.

Próba aktualizacji mityczno-rytualnych kontekstów w czasach Reformy jawiło się między innymi samo podejście do teatru jako swego

¹¹ B. L e ś m i a n, *Rytm jako światopogląd*, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 66–68.

* Pod pojęciem „Europa Teatralna” rozumiemy okres Wielkiej Reformy Teatralnej.

¹² Ibidem, s. 13.

¹³ K. B r a u n, *Wielka Reforma Teatru...*, op. cit., s. 20.

¹⁴ *Spotkania z Meyerholdem – wybór wspomnień*, Warszawa 1981, s. 81–82.

¹⁵ P. B r o o k, *Teatr święty*, „Odra” 1971, nr 10, s. 47–55.

rodzaju obrzędu, w którym scenariusz zachowań był ściśle ustalony i zawierał dokładne przepisy, dotyczące podziału ról i sposobu ich pełnienia¹⁶. Spektakl, na podobieństwo rytuału, miał określać tożsamość widza, stwarzać specyficzną wspólnotę, której zachowanie mogło niekiedy przypominać symptomy zbiorowej psychozy. Zadaniem teatru, według artystów Reformy, było budowanie więzi z odbiorcą, uwalnianie podstawowych popędów i dążeń ludzkiej egzystencji, by stymulować potencjał twórczy widza, metaforycznie przenosić go w głębie tajemnicy sztuki (świat *sacrum*)¹⁷. Realizacji tego ideału mogła służyć reaktywacja mitu Dionizosa, którego kult opierał się na spontanicznym, tanecznym szale na cześć boga, nadmiernej rozwiązłości płciowej oraz upuście rozpiętej ciała energii¹⁸. W swojej istocie rytuał ten wyrażał głębokie przekonanie, że człowiek w transie staje się bogiem, jednoczy się ze wspólnotą i z przyrodą, a świat wraca do swej pierwotnej harmonii¹⁹. Przewodził temu procesowi satyr, symbol geniusza natury, który obcując z bogiem, do tego boga miał prowadzić, powodując metamorfozę uczestników, „wyrastających niejako ku górze”, odnajdujących w swym życiu nowy, kosmiczny sens²⁰. Kluczowym problemem była tutaj wyzwalana w tym obrzędzie energia, źródło uznania uczestniczącego w całym zdarzeniu człowieka jako niezbędny i jednolity element kosmosu, gdzie ciało i duch stanowią specyficzną, nierozdzieloną jednię. Satyr reprezentował harmonię pierwotnej natury, uosabiał potęgę i radość wiecznego istnienia, odnawialność i powtarzalność natury. Tworzywem najdoskonalej wyrażającym ową prawdę stawał się taniec, realizujący się w samym rytmie kinetycznych znaków, jak gdyby odtwarzających mityczne początki istnienia. Taniec miał w wydaniu dionizyjskim, jak zauważa E. Czaplejewicz, funkcję budującą, przetwarzającą chaos codziennych doświadczeń w Kosmos nieustannego powstawania, zacierającą złudną granicę między życiem a śmiercią²¹. Rytm uwalnia bowiem taneczny gest od jego dosłowności, otwiera go na nieokreśloność tego, co niewyrażalne, czyni z niego najbardziej twórcze i pojemne medium komunikacji. Zmysłowo postrzegana jedność wielopoziomowego prze-

¹⁶ *Encyklopedia Nowej Ery* „New Age”, oprac. W. Bockenheimer, S. Bednarek, J. Jastrzębski, Wrocław 1996, s. 206.

¹⁷ D. R a t a j c z a k, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 118–119.

¹⁸ E. Z w o l s k i, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 156–159.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ E. C z a p l e j e w i c z, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), s. 1–25.

²¹ Ibidem.

kazu – wizualnego, słuchowego, dotykowego i kinetycznego staje się ekspresją daleko głębszą niż przekaz słowny, opowiada historię świata, sięgając do źródeł jego pierwotnej pulsacji²². Tancerz razem z widzem, współuczestnikiem rytuału, każdorazowo uruchamiają zakodowaną w nim „mądrość”, odnawiają i „porządkują” własny chaos poprzez dotknięcie pierwotnej harmonii. Jednorazowość i ulotność każdego aktu tanecznego stanowi o jego żywotności, pozwala twórcy wyjść poza granice czasoprzestrzeni, otwiera go na wieczne kodowanie i rozkodowywanie ukrytej w nim prawdy kosmosu.

Ta akcentowana w tańcu tendencja powrotu i ciągłego generowania archaicznych wartości wyraziście przejawiała się także w muzyce drugiego okresu Reformy, kiedy patetyczny neoromantyzm R. Straussa i subtelne tkanki dźwiękowe Debussy’ego zostały „zagłuszone” przez brutalny wybuch kompozycji Strawińskiego i Bartoka, odwołujących się do dawno zapomnianych motywów prymitywnego folkloru²³. Nowe tendencje w muzyce Ravela czy pierwsze stylizacje jazzowe kazały zastanowić się także nad pierwotnym sensem tańca obrzędowego, sięgającego do najprostszych odruchów człowieka i pozbawionego śladów jakichkolwiek konwencji artystycznych, będącego spontanicznym wyrazem wewnętrznej potrzeby człowieka, by uczestniczyć we wspólnotowym akcie.

Niezależnie od tworzywa budującego przedstawienie za podstawę porządkującą wszystkie jego elementy uznano w okresie Reformy *rytm*, czynnik warunkujący harmonię dzieła teatralnego. Dla artystów czasu przełomu XIX–XX wieku jawił się on jako metafora odwiecznej pulsacji Wszechświata, dynamicznej walki przeciwieństw, których wzajemne dopełnianie się i warunkowanie gwarantuje rozwój Kosmosu²⁴. Źródeł tej koncepcji można doszukać się w tradycyjnej filozofii chińskiej, zakładającej nieprzerwaną grę sił *yin* i *yang*, zasady kobiecej i męskiej, mroku i światła²⁵. Wierzano, że pomiędzy tymi biegunami oznaczającymi dwa pozostające w opozycji elementy istnieje stale napięcie, świadczące o ciągłej ewolucji świata, twórczej sile jego rozwoju. Takie podejście pozwalało traktować każdy twór artysty jako odzwierciedlenie tych wewnętrznych reguł funkcjonowania Wszechświata, które mogą zostać rozpoznane przez odbiorcę w procesie per-

²² A. P o m a r a ń s k a - S z u m s k a, *Taniec w „Skrzypku Opętanym” Bolesława Leśmiana*, w: *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002, s. 65–76.

²³ M. G ł o w i ń s k i, op. cit.

²⁴ D. R a t a j c z a k, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 77–78.

²⁵ *Encyklopedia Nowej Ery...*, op. cit., s. 381.

cepcji dzieła²⁶. W tym kontekście rytm utworu artystycznego stawał się narzędziem kreacji przedstawienia przez reżysera, świadomie oddziałującego na sferę podświadomości odbiorcy, jego świat emocjonalny²⁷. Mógł on (rytm) budować nie tylko kompozycyjną strukturę tekstu, ale także, na przykład poprzez powtarzalność pewnych obrazów, pełnić funkcję środka, ujawniającego wielowarstwowość poznania dzieła artystycznego²⁸. Istota rytmu sprowadzała się też do określania nowej roli słowa, wyzwania go od konwencjonalnych znaczeń, dzięki podporządkowaniu go prawom poetyckim²⁹. W konsekwencji tego zabiegu widz miał każdorazowo rekonstruować nowy aspekt tekstu, niejako immanentnie uobecniający uniwersalną prawdę metafizycznych treści³⁰.

Sięganie do najstarszych tradycji teatralnych wiązało się także z procesem teatralnych poszukiwań, zainspirowanych sztuką Dalekiego Wschodu, opartą o jedność hieratycznego gestu stylizowanego, ograniczone słowo i umowne dekoracje. Przykładem twórczości wzorowanej na tradycji teatru Kabuki były występy Sady Yacco, japońskiej tancerki, która wywarła niewątpliwy wpływ na kształt Reformy³¹. „Sada Yacco w swych tańcach tworzy mimiczne poematy; liniami hieratycznych póz, falowaniem swej szaty powłóczyściej śpiewa bachiczne i dionizyjskie piękno życia” – pisał ówczesny krytyk³². Jej styl określano jako połączenie „prymitywizmu z wyrafinowaniem”, podziwiając symboliczny gest, balansujący na pograniczu życia i snu. W kręgu eksperymentalnych poszukiwań plasowała się również tendencja powrotu do średniowiecznych misterii religijnych czy *commedii dell'arte*, stawiającej w centrum gestykulację całym ciałem aktora, nie tylko twarzą³³. Reinterpretacja formy gatunkowej dramatu kierowała twórców przede wszystkim w stronę ponownej próby odczytania starożytnej *winy tragicznej i losu*, co sprzyjało aktualizacji antycznej wizji człowieka posiadającego doskonale piękne ciało i duszę³⁴.

²⁶ Н.А. Хренов, *Художественное время в фильме (Эйзенштейн, Бергман, Уэллс)*, w: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, под ред. Б.Ф. Егорова, Б.С. Мейлаха, М.А. Сапорова, Ленинград 1974, s. 256.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Б.С. Мейлах, *Проблемы ритма, пространства и времени в комплексе изучения творчества*, w: *Ритм, пространство...*, op. cit., s. 9.

²⁹ D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 121–122.

³⁰ H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980, s. 77–100.

³¹ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru...*, op. cit., s. 71.

³² Ibidem.

³³ M. Słoniński, op. cit., s. 207.

³⁴ H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 8–9.

Różnorodność omówionych dotąd postulatów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej znalazła swe przełożenie między innymi w bogactwie powstałych w tym okresie koncepcji, związanych ze sferą zachowań aktora na scenie, które stanowić będą oś zainteresowań w konstruowanym tutaj rozdziale. Z ogromu literatury przedmiotu, dotyczącej twórczych eksperymentów, związanych z okresem artystycznego przełomu XIX–XX wieku, zamierzam wyodrębnić te najbardziej nośne, przygotowując tym samym grunt dla planowanej w dalszej części interpretacji, zorientowanej na próbę określenia miejsca i funkcji kategorii *gestu* i *tańca* w procesie wypracowywania niepowtarzalnej estetyki Wielkiej Reformy Teatralnej. Uzupełniając omawiane zagadnienia własnym komentarzem, planuję stworzyć perspektywę obserwacji głównie tych zjawisk artystycznych oraz ich konceptualizacji, które ukierunkowują mającą nastąpić analizę, wskazując przy tym na nieograniczony, ale zobowiązujący do ciągłego odkrywania, potencjał możliwych odczytań w interesującej mnie kategorii gestu i tańca. Metoda ta dowodnie rozszerzy pole widzenia ważkiego tutaj problemu gestyki.

Zasadność takiej percepcji uwarunkowana jest charakterem fenomenu jakim była Wielka Reforma Teatralna, traktowana tutaj zgodnie z jej ontologią jako specyficzny – *wielotworzywowy* – *metakontekst* generujący inne, zakresowo mniejsze konteksty poszczególnych sztuk. Przyporządkowane wszechogarniającej idei generowania teatru wielkich uogólnień, budowały one estetyczną całość omawianego zjawiska antropologicznego, artystycznego w perspektywie określającej dla Reformy kategorii widza. Świadomy wybór przedmiotu interpretacji tj. *scenicznego gestu* bohaterów w dramacie *Mewa* A.P. Czechowa oraz *tańca wyzwolonego* Isadory Duncan, w pewnym sensie wyrastających, a jednocześnie twórczo wpływających, budujących dynamiczny system Europy Teatralnej, wskazuje na możliwość przeprowadzenia interpretacyjnej tezy o znaczeniowej nośności nazwanego kontekstu. Bowiern oba teksty (taniec i gest, werbalizowane każdorazowo przy pomocy słowa (opis, didaskalia, rozmijający się dialog)) stanowić będą niejako dwa aspekty tego samego zjawiska i postawionego tutaj problemu. Ponieważ istoty zagadnienia można upatrywać w kategorii *widza wirtualnego*, scalającej *taniec* i *sceniczny gest* w jeden pojemny kontekst, realizujący się w procesie osobowościowego, wtajemniczonego zgłębiania funkcji elementów tworzących tę całość. Ten sposób postrzegania dzieła staje się źródłem jego kreacji, która – niejako samoczynnie – uruchamia i odsłania kolejne stopnie rozumienia tekstu, nieskończone możliwości jego konceptualizacji. W konsekwencji odbiorca takich postulatów i praktyki artystycznej Reformy, widz teatralny, szerzej zaangażowany czytelnik sztuki, kierując się intuicją poznawczą, pogłębia ów immanentnie założony w dziele artystycznym

stan „niewiedzy”, który otwiera tekst (buduje kategorię otwartości). Celem niniejszej pracy jest więc próba wygenerowania *tańca* Isadory Duncan i *sfery zachowań* Czechowowskich bohaterów jako wiecznie żywych kontekstów Wielkiej Reformy Teatralnej, poznanie tekstu poprzez funkcję jego fragmentu, a także akcentowanie niemożności znalezienia ostatecznego wyrazu dla „wyrażenia niewyraźnego”, czyli – ujarzżenia ciągłej procesualności zjawisk.

Wydaje się, że wybrane teksty (*taniec wyzwolony* i *sceniczny gest* w dramacie *nie-dziania się*), z pozoru tworzące komplementarną opozycję, tym bardziej podkreślą pojemność znaczeniową interesującego mnie kontekstu, propagowaną w czasach Reformy konieczność nieustannego dążenia do scalenia, do permanentnego przetwarzania, (twórczego) generowania treści. Dramat Czechowa, „wylansowany” dzięki założonemu w 1898 roku Moskiewskiemu Teatrowi Artystycznemu (MXAT), choć nie do końca zrozumiany, zainspirował narodziny nowego dramatu za pośrednictwem wprowadzonych, nowatorskich środków kompozycyjnych i językowych³⁵. Utwory dramaturgiczne Czechowa, wpisując się w nurt modnego wówczas w kulturze impresjonizmu, wniosły do rosyjskiego teatru przede wszystkim nastrojowość i uczuciowość, ważkość instynktu i intuicji, nowego bohatera oraz specyficzną konstrukcję „sztuki”, gdzie istotne miejsce zajmowały didaskalia oraz pauzy. Budowały one typ otwartości Czechowowskiego świata artystycznego, którego werbalny szyfr nie-dramaturgicznej codzienności zamykał dostęp do głęboko ukrytej tajemnicy ludzkiego losu, z jednej strony, i, z drugiej, bycia dzieła artystycznego, jego nieustającego stawania się w procesie realizacji-deszyfrującego odbioru czytelnika i widza³⁶.

Dokonania Isadory Duncan, amerykańskiej reformatorki tańca, wydają się być, w ich realizacji, odwrotnością „nie-dziania się” sztuk Czechowa. Wszak ten swoisty dyskurs artystyczny – uświadomione przez tancerkę, a nawet teoretycznie podbudowane realizacje – nadały scenicznemu ruchowi nowe oblicze mimiczne i rytmiczne. Uwolniły ciało z niewoli baletowego formalizmu, przekonywały o zawartym w ciele twórczym potencjale, a sytuując się w kręgu antycznych inspiracji, nawiązywały do kluczowych założeń twórców czasu przełomu XIX–XX wieku³⁷. Złożoność i ciągle możliwa aktualizacja uruchomionych przez Reformę archaicznych kontekstów kulturowych pozwoli przyjrzeć się dynamicie tanecznych gestów Isadory, jak również

³⁵ Л.Е. Кройчик, *Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова*, Воронеж 1986, s. 184–188.

³⁶ Н.И. Фадеева, *Чехов и драматургия „серебряного века”*, w: *Чеховиана...*, op. cit., s. 183–184.

³⁷ I. Duncan, *Isadora Duncan – Pioneer in the Art of Dance*, New York 1959, s. 4.

organizacji przestrzeni w Czechowowskim dramacie. Jak wolno się spodziewać, wnikliwa analiza tak zorganizowanej tutaj komplementarnej opozycji pozwoli określić fundamentalne aspekty teatralnej antropologii przełomu XIX–XX wieku, która po dziś dzień inspiruje twórców i filozofów. Próba dynamicznego spotkania dwu rzeczywistości artystycznych w jednym kontekście znaczeń (Reforma Teatralna) – niejako stwarzając efekt lustrzanego odbicia werbalnie przeciwstawnych form wyrazu: szerokiego, wyzwolonego ruchu i wstrzymanego, nie-zrealizowanego gestu – organizuje tę wirtualną sferę znaczeń, która okaże się centrum analizy. Jednocześnie, stawiając akcent na proces wzajemnego przenikania się sfery materialnej i duchowej tego bogatego kontekstu dramaturgiczno-teatralnego, dostrzegam tutaj możliwość twórczego spożytkowania koncepcji *duchowości ciała* A. Lowena, wybitnego przedstawiciela psychologii egzystencjalnej.

Podstawą jego holistycznej teorii, stworzonej na kanwie obserwacji medycznych W. Reicha i J. Pierrakosa, stała się tzw. *body work*, czyli praca z ciałem, zakładająca jedność *systemu energetycznego*, jakim jest ciało, które w tym świetle należy rozumieć jako harmonijnie scaloną materię, duch i umysł, włączone w *pulsację* Wszechświata³⁸. Spostrzeżenia Lowena bazowały bowiem na twierdzeniu, że ruch jest zewnętrznym wyrazem emocji, które tłumione bądź negowane odkładają się w organizmie, zaburzając *naturalną grację ciała*³⁹. Idealem gwarantującym *żywołność ciała* było zaś właściwe *uziemięcie* czyli *grounding*, łączność jednostki z ziemią, z jej fundamentalną rzeczywistością, uwarunkowane zrozumieniem własnych stanów emocjonalnych i odpowiednimi ćwiczeniami, przywracającymi *swobodę ducha*⁴⁰.

Spodziewam się, że zastosowanie tego swoistego klucza psychoterapii, którym posłużę się w procesie interpretacji *tańca i scenicznego gestu* zarysuje możliwość koncentracji procesu analizy wokół ważkiego aspektu jakim jest idea *ciała wyzwolonego*, czyli ciała w jego funkcji osiągnięcia najwyższych przejawów duchowości. Problem ciała zakorzeniony jest bowiem głęboko nie tylko w twórczych eksperymentach czasu Reformy, że wspomnę tu *biomechanikę* Meyerholda, *nadmarietę* Craiga, czy teoretyczne prace Tairowa, ale również w aktualnych wówczas koncepcjach filozoficznych, zainspirowanych antropologią teatru antycznego, wygenerowaną w głębokich studiach Friedricha Nietzschego. Choć niektórzy autorzy wspomnianych projektów artystyczno-teatralnych koncentrowali się raczej wokół cielesnego potencjału aktora, przyjęta przeze mnie perspektywa Reformy,

³⁸ A. L o w e n, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1994, s. 24–25.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. L o w e n, *Miłość, seks i serce*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1990, s. 39–61.

dążącej przede wszystkim do duchowego rozwoju (wyzwolenia) widza, pozwoli na ogląd tekstów *gest* i *taniec* z punktu widzenia możliwego pola ich percepcji. Jak podkreślają współczesne metodologie literaturoznawcze, sytuacja świadomego odczytywania dzieła zawiera w sobie dynamikę samego procesu zaangażowanego współtworzenia. Totalnie generujący kontekst Reformy, jak spodziewam się to pokazać, sięga do źródeł dionizyjskiej metamorfozy⁴¹. Nośna interpretacyjnie okaże się zatem, rozwijana we współczesnych pracach literaturoznawczych i kulturoznawczych, koncepcja twórczego potencjału *satyra* – geniusza natury, symbolu „boga”, którego symboliczny język ciała był źródłem *przemiany* uczestników starożytnego widowiska. Dlatego *focus* rozważań skierowany będzie nie na obserwację czysto cielesnego znaku, ale raczej na uobecnione w nim dynamiczne pole idei, na ukryty twórczy potencjał, zdolny scalić *sacrum* i *profanum* ludzkiej egzystencji. Centrum zainteresowania tej książki stanie się więc znaczeniowa pełnia kinetycznego znaku, czy raczej odsyłającego do różnych skojarzeń śladu; zakodowana w nim nośność interpretacyjna, umożliwiająca ciągły proces *re-kreacji* dzieła. Odbiorca w procesie świadomej percepcji tekstu jest bowiem w stanie uruchomić bogactwo nakładających się na siebie asocjacji i kontekstów, powoływanych do życia za sprawą wnikliwej obserwacji minimalnego nawet ruchu, niedokończonego gestu.

Zdaniem badaczy u źródeł rozumienia sztuki, zakładającego aktywny udział potencjalnego widza, leżały przede wszystkim inspiracje filozoficzne. Światopogląd artystyczny czasu Reformy kształtowały przede wszystkim koncepcje filozoficzne: Bergsona, idea *rotującego koła* Schopenhauera czy koncepcja przenikania się żywiołu apolińskiego i dionizyjskiego, sformułowana przez Nietzschego⁴². Z systemu filozoficznego Bergsona wyprowadzano przede wszystkim priorytet intuicji nad poznaniem rozumowym, prymat całości i dynamiki nad fragmentaryzacją i stopniowością, co pozwalało niejako „wysycić spektakle elementem irracjonalnym”, metafizycznym, „w teatralnej stylizacji widzieć narzędzie świadomego i nieświadomego wglądu w Tajemnicę”⁴³. Artyści wskazywali na ograniczoność ludzkiego rozumu, który jest źródłem zawodu i rozczarowania w przeciwieństwie do czynu twórczego, umożliwiającego wgląd w odrębny, niepodobny do rzeczywistego, świat uobecniany poprzez teatr. Koncepcja Bergsona dawała więc podstawę do stworzenia światopoglądu, w którym

⁴¹ Zob., np. *Twórczy odbiór sztuki*, pod red. J. Brach-Czajny, Białystok 1992.

⁴² H. Chałacińska-Wiertelak, op. cit., s. 8–9.

⁴³ M. J a y, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295–331.

działalność teatralna zyskiwała swoje filozoficzne uzasadnienie, pełniąc funkcję „wyrażania niewyraźnego”⁴⁴. Z tej perspektywy zespół ludzi teatru, zjednoczony wizją spektaklu reżysera, zdolny był do metafizycznego oglądu rzeczywistości, dochodzenia do tajemnej istoty rzeczy. Zatem treści wynikające z bezpośredniej praktyki teatralnej zyskiwały wymiar refleksji ontologicznej⁴⁵.

Swoją twórczą adaptację znalazła również pesymistyczna filozofia Schopenhauera ujawniająca ułudę możliwości dotarcia do prawdy, zawsze ograniczonej stworzonym w umyśle wyobrażeniem⁴⁶. Zdaniem J. Tuczyńskiego, system Schopenhauera definiowała jednak przede wszystkim zasada nierozdzielności wartości przeciwstawnych, w której zamykały się niejako wszystkie wnioski filozofa⁴⁷. Dążeniu do wolności towarzyszy bowiem bezwyjściowe uwikłanie w konieczne mechanizmy, śmierć staje się początkiem narodzin, w miłości lokalizuje się zarazem iluzja przekroczenia niepodważalnej granicy i niemożność wyjścia poza nią, spełnienie rodzi kolejne pragnienie⁴⁸. Ilustracją życia człowieka jest zatem toczące się błędne koło, ciągła męka wiecznego powrotu, co mogłoby wskazywać na zbieżność omówionej tu koncepcji z dionizyjskim mitem, twórczo spożytkowanym przez F. Nietzschego, którego filozofię, tak w czasach Reformy jak i dziś, można by uznać za niezwykle żywotne źródło artystycznych inspiracji. Autor *Tragedii z ducha muzyki* wyprowadza bowiem fundamentalne rozróżnienie między sztuką apolińską a dionizyjską, których niestanna walka, wzajemne pobudzanie „do coraz nowszych, silniejszych porodów” leży u podstaw tragedii, gwarantuje ciągły postępowy rozwój sztuki⁴⁹. W oczach filozofa, żywioł dionizyjski jest żywiołem ekstazy, transu, w którym zaciera się granica między życiem i sztuką, artystą i bogiem, a nieujarzmiona przyroda „święci znów święto pojednania z [...] człowiekiem”. Samozapomnienie, dionizyjskie orgie, upojenie życiem stają się kluczem do odczuwania najwyższej rozkoszy Prajedni, uzewnętrzniają to, co dotąd pozostawało nieuświadomione i nie odczute⁵⁰. Dzieje się to za sprawą kreatywnej mocy wspólnoty, w której twórca i odbiorca metaforycznie stapiają się w jedno ciało, przełamując podstawowe w sztuce apolińskiej *principium individuationis*. Sztuka apolińska, według Nietzschego, uobecniała

⁴⁴ W. T a t a r k i e w i c z, *Historia filozofii*, t. III, Warszawa 1968, s. 221–230.

⁴⁵ D. R a t a j c z a k, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana...*, op. cit., s. 77.

⁴⁶ G. V e s e y, P. F o u l k e s, *Słownik encyklopedyczny. Filozofia*, Warszawa 1997, s. 295–296.

⁴⁷ J. T u c z y Ń s k i, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 183–204.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ F. N i e t z s c h e, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 21–169.

⁵⁰ W. T a t a r k i e w i c z, op. cit., s. 163–169.

bowiem w sobie radykalny podział między rzeczywistością i fantazją, przenosząc akcent na spokojną kontemplację, ważkość jednostki, próbującej rozumieć rzeczywistość w świetle zasady przyczynowości⁵¹. Swą praktyczną realizację poglądy te miały zyskiwać w tańcu, symbolu ludzkiego działania podyktowanego pędem życiowym. Nietzsche pisał bowiem o „filozofowaniu za pomocą tańca”, czy wręcz o „wytkańczeniu filozofii”⁵².

Filozoficzne inspiracje twórców okresu przełomu XIX–XX wieku znajdowały swe artystyczne przełożenie w powstałych w tym czasie projektach, zmierzających do wyzwolenia widza i aktora z ograniczeń narzucanych przez dotychczasowe rozumienie sztuki. Metoda skupienia się na centralnych dla mnie poszukiwaniach na gruncie rosyjskim, które „wchłaniają” światowe tendencje – twórczo generują je i wytworzą nowe wartości, każe zwrócić uwagę na założony w 1897 roku przez K.S. Stanisławskiego i W. Niemirowicza-Danczenkę Moskiewski Teatr Artystyczny (MXAT), który stał się między innymi miejscem pierwszej, udanej inscenizacji dramatu pt. *Mewa*⁵³. Mająca miejsce w 1898 roku premiera dała w pewnym sensie początek przejaskrawionemu realizmowi *systemu przeżywania* Stanisławskiego, ujawniając przy tym niedoceniany dotychczas potencjał teatralny sztuk autora *Wiśniowego sadu* oraz możliwości interpretacyjne sławnego już wtedy reżysera, dla którego tekst literacki pozostał zawsze świętością⁵⁴. Ten ostatni postulat zainicjował zresztą lawinę późniejszych polemik, a w konsekwencji, pośrednio, również zmniejszenie znaczenia MXAT-u po 1905 roku, zostawiającego jednak niejako w spadku twórczo eksploatowaną *metodę* Stanisławskiego, źródło niegasnących do dziś dyskusji.

W centrum tego systemu założyciel jednego z ważniejszych teatrów Europy osadził aktora-analityka, który, jak pisze J. Koenig, miał szukać w sobie i wyrażać na scenie prawdę wewnętrzną kreowanej postaci⁵⁵. Ideał Stanisławskiego zakładał bowiem autopenetrację roli, mającą źródło w artystycznej obserwacji życia, generującej prawdziwe emocje⁵⁶. Indywidualizacja przeżyć winna była dokonywać się drogą twórczej mocy wyobraźni aktora, zdolnego przetwo-

⁵¹ F. Nietzsche, op. cit.

⁵² M. Głowiński, op. cit.

⁵³ В.А. Щербак о в, Чехов и Мейерхольд, в: *Чеховиана. Чехов и „серебряный век”*, под ред. А.П. Чудакова, Москва 1996, s. 199–207; W niniejszej publikacji posługuję się polskim tytułem dramatu A.P. Czechowa *Mewa* za N. Gałczyńską, z przekładu której korzystałam.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ J. Koenig, *Wstęp* do książki: A. Tairów, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przeł. J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 24–25.

⁵⁶ J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–69*, Wrocław 1989, s. 89.

rzyć powstałe w nim uczucie, nadać mu wyraz w postaci właściwie dobranego kostiumu, modulacji głosu czy charakteryzacji⁵⁷. Stanisławski odrzucał więc powtarzalność przypisanych aktorowi roli, wierzył raczej w każdorazowe, autentyczne jej dojrzewanie w umyśle artysty, uzewnętrzną wizję mającą swe źródło we wnętrzu. Jak zauważa M. Slonim, przedstawienie stawało się wtedy syntezą sfery werbalnej i wizualnej, przygotowaną, racjonalnie zaplanowaną pracą nad wyrazistym gestem⁵⁸. Nie było tutaj miejsca na ważki aspekt spontaniczności, gest miał być wypracowanym ruchem, sięgającym korzeniami prawdziwej, a nie odegranej, wykreowanej emocji. Aktor balansował więc wokół dosłowności własnego przeżywania, nie angażując przy tym widza, który stanowił w przedstawieniu konieczny dodatek⁵⁹. Najważniejsza była wyrazistość i prawdziwość ruchu, nie zaś stworzenie możliwości jego odczytania.

Wybitnym przedstawicielem Wielkiej Reformy Teatralnej, łączącym teorię i praktykę, był niewątpliwie Wsiewołod Meyerhold, którego system zwany *biomechaniką* można traktować jako reakcję na wspomnianą wyżej *metodę* Stanisławskiego i twórczą z nią polemikę. Były współpracownik wielkiego mistrza, eksperymentując w swoim Teatrze-Studio, doszedł do wniosku, że jedynym czytelnym językiem przedstawienia jest gest wytrenowanego odpowiednio aktora, zdolnego metodą ćwiczeń ujarzmić swoje ciało, w sferze kinetyki wyprodukować to, czego się od niego żąda⁶⁰. Koncepcja ta sięgała korzeniami *commedia dell'arte*. Zafascynowany cyrkiem i marionetą autor, ucząc aktorów opanowania przestrzeni plastycznym ruchem, akcentował umiejętność wydobywania z kinetycznego chaosu gestów czystych, powtarzalnych, doskonałych. Jak pisze E. Braun, aktorską drogę do osiągnięcia tego celu charakteryzował schematyzm automatycznie realizowanych etapów: zamiar – realizacja – reakcja. Zakładano bowiem, w przeciwieństwie do systemu Stanisławskiego, czynną rolę widza, jednoznacznie odczytującego język ciała nie na zasadzie interpretacji, a raczej odruchu na pojawiający się impuls⁶¹. Prawidłowość ta, według K. Rudnickiego, sytuuje *biomechanikę* po stronie przeintelektualizowanej technologii, lekceważącej twórczy potencjał odbiorcy i aktora, traktującej ich wyłącznie w aspekcie utylitarnym⁶². Meyerhold, wierząc w doskonałość środków fizycznej ekspresji i respektując zasady konstrukcji ludzkiego organizmu, odebrał aktorowi wolność, uczynił

⁵⁷ M. S l o n i m, op. cit., s. 160.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ К. Р у д н и ц к и й, *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969, s. 266.

⁶¹ E. B r a u n, *Meyerhold on theatre*, New York 1969, s. 199–206.

⁶² К. Р у д н и ц к и й, op. cit.

z niego narzędzie realizacji zamiarów reżysera, zapominając o sferze emocjonalnej tak artystów, jak i widzów⁶³. Wydaje się, że krytyka omówionej wyżej koncepcji szczególnie zobowiązuje, by zbadać zarysowujący się tutaj kontekst na bazie interesujących mnie tekstów, zwłaszcza w kluczu teorii *duchowości ciała*, dobitnie akcentującym jedność *cielesności* i *duchowości*. Powstała w ten sposób możliwość powinna zatem szczególnie eksploatować ważki problem emocjonalnej percepcji dzieła w procesie jego konkretyzacji.

Wskazana tu perspektywa badawcza, stawiająca w centrum obserwacji jedność ciała i ducha, motywuje także, by zwrócić szczególną uwagę na poglądy A. Tairowa, wyrażone w jego pracach teoretycznych. Reżyser Teatru Kameralnego wystąpił bowiem z otwartą krytyką umownego teatru Meyerholda zarzucając mu „spłaszczenie” trójwymiarowego ciała, przesadę, której motywację stanowi dążenie do opanowania techniki kosztem całościowego rozwoju osobowości aktora⁶⁴. Tairow próbował realizować kompleksowy ideał aktorskiej sprawności, żądał od artysty nie tylko odpowiednich predyspozycji fizycznych i psychicznych, ale również opanowania rzemiosła aktorskiego, które rozumiał jako technikę zewnętrzną, tj. umiejętność władania ciałem i technikę wewnętrzną, czyli panowanie nad uczuciami⁶⁵. Tak wyposażony aktor, ćwicząc się w improwizacji, miał mocą swojej wyobraźni powoływać do twórczego istnienia postać sceniczną, syntezę formy i emocji. Centrum teatru stanowił przy tym reżyser-natchniony mistrz, sternik, zdolny okiełznać cały proces twórczy, uczestniczącego w nim aktora i widza⁶⁶. Istotnym z perspektywy podjętego tematu było jednak przekonanie Tairowa o stwarzającym potencjale dzieła, dynamice jego powtarzalności, które, choć dotyczyło scenicznej realizacji sztuki, można by uznać za swoistą paralelę interesującej mnie tutaj budującej funkcji gestu.

Sztuka teatralna [...] dokonuje się nie w statyce, a w dynamice, gdzie każda wypalona w płomieniu działań spektaklu forma niezmiennie rodzi nową formę, z góry skazaną na śmierć dla poczęcia następnej i dlatego teatr, aby przejawić się, wymaga obecności widza w czasie dynamicznych przemian, a nie po ich dokonaniu⁶⁷.

Adekwatność powyższej formuły uwidacznia jednocześnie rozbieżność poglądów A. Tairowa i Edwarda Gordona Craiga, jednego z najbardziej płodnych inscenizatorów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej,

⁶³ T. S z c z e p a ņ s k i, *Eisenstein – u źródeł twórczości*, Warszawa 1986, s. 69–71.

⁶⁴ J. K o e n i g, op. cit.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ A. T a i r o w, op. cit., s. 77–90.

⁶⁷ Ibidem, s. 141.

odrzucającego holistyczne podejście do człowieka, bezgranicznie wierzącego w nieograniczoną potęgę umysłu. Jak wspomina E. Craig, biograf swego ojca, pogląd ten przyczynił się do stworzenia koncepcji *nadmarionety* (*Übermarionette*), doskonale pięknego tworu, niejako posagu greckiego, dającego się łatwo manipulować, nie ulegającego przy tym ludzkim wahaniom emocjonalnym⁶⁸. Idea ta, niezaprzeczalnie zainspirowana poezją Williama Blake’a, umożliwiła realizację wizji powstałych w wyobraźni twórcy, niezdolnych do bycia przetworzonymi poprzez ograniczonego nawykami aktora. *Nadmarioneta* miała być bowiem ciałem w transie, niejako ciałem wirtualnym, uosobieniem potęgi wyobraźni, człowiek zaś w oczach Gordona Craiga jawił się jako marny odtwórca natury, kopista⁶⁹. U podstaw takiej opinii wybitnego artysty, zdaniem jego syna, leżała nie tylko długoletnia, burzliwa znajomość z Isadorą Duncan, ale przede wszystkim wiara inscenizatora w ideę teatru kinetycznego – syntezę formy, światła, scenerii, postaci i gestu, wypływającą z przekonania o początku aktorstwa, wywodzącego się z działania, ruchu⁷⁰. Wybitny reżyser twierdził, zgodnie z uwielbianą przez siebie aktorką Eleonorą Duse, że jedyną drogą uratowania teatru jest jego zniszczenie, unicestwienie, co mogło sytuować jego filozofię artystyczną w kręgu negacji materialnej formy wyrazu, symboliki *teatru ubogiego*⁷¹. Perspektywa ta po raz kolejny każe skoncentrować się na duchowych aspektach twórczej percepcji dzieła, wskazuje na otwartą możliwość analizy relacji między ideą a jej zawsze niedoskonałym wcieleniem, nadając *scenicznemu gestowi* rangę wartości pierwotnej. Hipoteza ta inspirowała do dyskusji nad możliwością uznania jakości *scenicznego gestu* jako czynnika organizującego także potencjalną sceniczną realizację dramatu Czechowa pt. *Mewa*, traktowanego tutaj jako utwór modelowy rosyjskiego dramaturga. Wybrane przeze mnie dzieło zawiera typowe wyróżniki Czechowowskiego stylu artystycznego, motywując tym samym do próby wyprowadzenia ogólnych, ideowych analogii między dramatem wspomnianego twórcy a dionizyjską ideą tańca, przypuszczalnie ucieleśnianą w sztuce Isadory Duncan. Możliwą wydaje się koncepcyjna zbieżność obu artystycznych tekstów.

Prawo do podobnych przypuszczeń może dawać także, wpisująca się w eksperymentalny nurt Reformy, teoria *ekstazy*, opracowana przez wybitnego rosyjskiego reżysera filmowego S. Eisensteina, zajmującego się przede wszystkim badaniem oddziaływania dzieła sztuki

⁶⁸ E. C r a i g, *Gordon Craig – historia życia*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1976, s. 182.

⁶⁹ E.G. C r a i g, *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 88.

⁷⁰ E.G. C r a i g, *Gordon Craig...*, op. cit., s. 182.

⁷¹ A. T a i r o w, op. cit., s. 22.

ki na widza. Eisenstein zdaje się wywodzić źródło swoich eksperymentów z analogii istniejących między prawidłowościami rządzącymi zjawiskami przyrody, strukturą utworu, a percepcją odbiorcy⁷². Podstawową kategorią był dla rosyjskiego myśliciela *patoś*, budowany przez ciągłą zmianę kategorii, permanentne przechodzenie każdego elementu w swe przeciwieństwo, nieustanne ekstatyczne uniesienie⁷³. Twierdził on, że dzieło jest w stanie niejako „wyjść z siebie”, przekroczyć własne granice gatunkowe, a nawet rodzajowe, dzięki odpowiedniemu kluczowi zawartemu w tekście, na który składać się może na przykład dynamika napięć w utworze czy powtarzalność obrazu w różnych wariantach⁷⁴. Istotną cechą teorii *intelektualnego montażu* Eisensteina, ważką dla planowanej tu interpretacji, jawiło się także założenie, że temat dzieła nie jest tworzony przez ruch fizyczny, ale raczej przepływ myśli, znaczenie znaku określa się bowiem przede wszystkim poprzez zmianę wewnętrznego stanu odbiorcy symbolu⁷⁵. Wydaje się, że wybrane tu założenia estetyczne rosyjskiego twórcy, nie składając się bezpośrednio na sumę dokonań Wielkiej Reformy Teatralnej, a ideowo będąc z nimi w zgodzie, wskazywały na aktualność założeń scenicznych okresu przełomu XIX–XX wieku. Ich potencjalna adaptowalność w każdej dziedzinie artystycznego wyrazu, także w filmie, może potwierdzać nośność popularnej wówczas idei synestezji sztuk, budowania jedności poprzez wielość środków wyrazu.

Próba konstruowania estetycznego kontekstu, którego wzajemnie oddziałujące na siebie składowe-artystyczne eksperymenty różnych twórców okresu Wielkiej Reformy Teatralnej integrują się w całość, potwierdza słuszność przyjętego założenia o celowości oglądu tekstów literackiej wersji sztuki *Mewa* i ruchowej organizacji przestrzeni przez Isadorę z perspektywy kategorii *gestu* i *tańca* jako organizujących proces stawania się dzieła. Interesująca mnie tutaj sytuacja twórczej percepcji utworu literackiego, podstawowa teza Europy Teatralnej, przywodzi na myśl istniejącą opozycję między jego wymiarem scenicznym a literackim zapisem. Świadomość zakodowanego w dramacie potencjału każe jednak przewartościować tę pozorną sprzeczność, otwierając tekst na rzeczywistość teatralną, daleką szerszą niż *tu i teraz* przedstawienia, tożsamą z immanentną obecnością kosmicznej wizji uniwersalnego teatru, funkcjonującej w strukturze dzieła już w momencie jego powstawania⁷⁶. Z tej perspektywy funkcja kategorii *gestu* i *tańca* nie będzie i nie może ograniczać się

⁷² S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. A. Kumorek, Warszawa 1975, s. 22–23.

⁷³ Ibidem, s. 51

⁷⁴ *Eisenstein Revisited*, ed. L. Kleberg, H. Lovgren, Stockholm 1987, s. 100–108.

⁷⁵ T. Szczepański, op. cit., s. 29.

⁷⁶ H. Chałacińska - Wiertelak, op. cit., s. 12.

więc do wartości generującej doraźną treść utworu, ale raczej pozwoli uruchomić dynamiczny kontekst ponadczasowych znaczeń, w różnym stopniu rozkodowywanych przez odbiorców (*odbiorcę*). Taki punkt widzenia wypływa z formuły tekstu jako formy immanentnie otwartej, każdorazowo konkretyzowanej w wyobraźni potencjalnego widza. Taki ideał statusu dzieła i twórczego kontaktu odbiorcy z nim realizuje się w dynamice przetworzeń faktu antropologicznego ponadczasowego duchowego wzrastania, a nie historycznego, niejako znoszącego możliwość wychodzenia poza określony przedział czasowy⁷⁷. Projekcja takiej tezy, opartej na badaniach teoretycznych Umberto Eco i Rolanda Barthes'a, istniejącą w okresie Reformy rozbieżność między rozległością wizji artystycznej (przekładalnej na estetyczne i filozoficzne treści), a możliwościami konkretnej realizacji tych zamierzeń, ograniczonej jeszcze nie przewyższonymi wówczas gustami mieszczaństwa, przeważającego odbiorcy wystawianych sztuk, oraz technicznymi warunkami budynku teatralnego, wskazuje na ukryty konflikt Reformy⁷⁸. Sytuacja ta, określana przez G. Lukácsa *patologicznym stanem napięć*, ujawniła nieprzewidywalny, zdaniem węgierskiego badacza, rozdźwięk między zamierzeniami artystów a realnym kształtem przedstawienia. Tak widziany stan rzeczy doprowadził wspomnianego teoretyka teatru do wniosku, że podejmowane próby sceniczne są niejako samobójczą próbą substytucji tego, co da się zobaczyć przez to, co niewidoczne, psychiczne, abstrakcyjne⁷⁹. Autentyczny teatr Reformy istniał więc w pewnym sensie tylko jako ideał, ujawniał nieprzewidywalną wówczas dychotomię między dramatem-literaturą a dramatem-tworem teatralnym, przecierając jak gdyby drogę dla przyszłych pokoleń twórców i teoretyków (literaturoznawców, teatrologów).

Zamierzony przeze mnie ogląd dzieła jako każdorazowo organizowanego przez kategorie *gest i taniec*, wykracza poza zarysowany wyżej problem czysto werbalnej, ograniczonej percepcji; koncentruje się raczej na świecie duchowym potencjalnego widza oraz wirtualnego wariantu dzieła, zawsze otwartego na interpretację⁸⁰. Ten immanentnie uruchamiający się walor tekstu artystycznego w perspektywie Reformy, zakładającej stopienie się w jedno wszystkich elementów wielu sztuk, zobowiązuje do przyjęcia otwartej postawy badaw-

⁷⁷ U. E c o, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973; R. B a r t h e s, *Krytyka i prawda*, w: *Współczesna teoria badań literackich zagranicą*, t. II, Kraków 1972, s. 114–138.

⁷⁸ H. C h a ł a c i ń s k a - W i e r t e l a k, op. cit., s. 106.

⁷⁹ C. S a m o j l i k, *Dramat mieszczański – dramat mieszczaństwa*. (Wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu G. Lukácsa), w: *O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 97–127.

⁸⁰ *Twórczy...*, op. cit.

czej. Skierowanej wszelako na określenie miejsca i funkcji kategorii *scenicznego gestu* w dramacie *Mewa* oraz *tańca wyzwolonego* (Isadory Duncan) w teatralnym metakontekście Reformy przełomu XIX–XX wieku, aktualizującym się po dziś dzień także na poziomie dyskursu naukowego w takich dziedzinach jak: (teatralna) antropologia kultury, myśl filozoficzna czy psychologia egzystencjalna. Jednakże takie skojarzenia, możliwe postulaty nie podlegają jeszcze bezpośrednim pogłębionym badaniom.

Dostępne głównie w języku angielskim publikacje dotyczące zjawiska tańca amerykańskiej artystki koncentrują się raczej wokół scharakteryzowania typowych wyróżników omawianego zagadnienia, zwłaszcza w opozycji do obowiązujących dotychczas estetycznych zasad baletu, a także burzliwego życia osobistego tancerki, pozostającej w długotrwałej relacji z Gordonem Cragiem⁸¹. K. Braun, omawiając fazę przygotowawczą Reformy, wspomina o występach Isadory, które obok eksperymentów L. Fuller i J. Dalcroze wprowadziły nowe wartości rytmiczne i mimiczne, zapoczątkowując okres burzliwych przemian w sztuce⁸². Irma Duncan, uczennica Isadory, autorka bodajże najbardziej inspirującego eseju pt. *Isadora Duncan – Pioneer in the Art of Dance*, stawia nacisk na bogactwo twórczych poszukiwań artystki prowadzącej obserwacje natury, źródła doskonałego ruchu, studiującej starożytną rzeźbę i własne ciało, by mocą wyobraźni wcielić w życie antyczny ideał człowieka o pięknym ciele i harmonijnym życiu wewnętrznym⁸³. Podobny aspekt zajmował również F. Steegmullera, autora obszernej monografii poświęconej Isadorze, wiążącego proces znajdowania właściwego znaku kinetycznego z kategorią *nagości antycznej*, czyli nagości jak gdyby bezcielesnej, naturalnej i czystej, a nie celowo podkreślonej⁸⁴. Skąpy strój Isadory, sprowadzający się do luźno rozpostartej, przezroczystej tuniki, szokował ówczesną publiczność, niejednokrotnie był zarzewiem skandalu i obrazy moralności. Tymczasem w kontekście nowego (generowanego) ideału sztuki ubranie miało być, jak pisze sama artystka w swoich wspomnieniach, odzwierciedleniem swobody jej ducha, dopełnieniem szerokiego, pełnego prostoty, nieskrępowanego gestu⁸⁵.

⁸¹ Zob., np. L. B e l l o v e, *Isadora Duncan*, http://www.isadoraduncan.org/About_Isadora/about_isadora.html; idem, *The Legacy of Isadora Duncan Through Her Schools*; J. B r e s c a n i, *Who Was Isadora Duncan?*, <http://www.nyu.edu/pages/ngc/duncan/who.html> (13.06.2003); S. R a t h e r, *Paul Manship, archaism, and the dance*, „Antiques” 1991, August.

⁸² K. B r a u n, *Wielka Reforma Teatru...*, op. cit., s. 13.

⁸³ I. D u n c a n, *Isadora Duncan – Pioneer...*, op. cit.

⁸⁴ F. S t e e g m u l l e r, *Twoja Isadora*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1985.

⁸⁵ I. D u n c a n, *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Kraków 1982.

Wydaje się, że stwierdzenie to, odzwierciedlające współzależność sfery cielesnej i duchowej stanie się punktem wyjścia do analizy zjawiska tańca Isadory z perspektywy tych założeń ludzi teatru, których świadomość artystyczna była bez reszty zorientowana również na realizację owej jedności. Sensotwórczy potencjał *gestu* pragnę rozpatrywać jako bliski pojęciu idei w rozumieniu początek i kres poznania, nieustannie generowany potok energii twórczej, ogarniający sobą i pozwalający rozumieć wszelką ludzką działalność⁸⁶. Spodziewam się, że ważkim dla przyszłej interpretacji stanie się zagadnienie odnawialności tej kreatywnej siły, z której wyrasta również życiodajna potęga chaosu, a więc, w świetle filozofii Nietzschego, także siła tańca⁸⁷. Koncepcja ta, wywodząca się z wizji świata, zakładającej doskonałą Jednię-Pełnię, gdzie wszystko, co istnieje, posiada swoje *coincidentia oppositorum*, leżała, jak przekonała suma zgromadzonych wyżej rezultatów badań nad Reformą, także u podstaw dionizyjskiej teorii wiecznego powrotu, którą także zamierzam adaptować na użytek interpretacji⁸⁸. Szeroka perspektywa Reformy pozwala przypuszczać, że taniec Isadory stanie się uobecnieniem tej budującej i przetwarzającej funkcji pierwotnego chaosu, nieustanną próbą rekonstrukcji zakodowanych w nim archetypów, zapowiedzią nowego odrodzenia i regeneracji człowieka⁸⁹. Powtarzalność tego rytuału, wywodzącego się ze starożytnego kultu Dionizosa, powinna wskazać na potencjalnie obecną w nim katartryczną moc, aktualność metamorfozy uczestnika, przekraczającego doraźność sytuacji, by odczytać Kosmos uruchamianych w ten sposób znaczeń⁹⁰.

Problem aktywnej roli potencjalnego widza (czytelnika) w procesie zaangażowanej percepcji dzieła pozwoli ukierunkować także ogląd dramatu A.P. Czechowa *Mewa*. Ogrom badań dotyczących tego ciągle inspirującego dzieła nie wyczerpuje jednak kluczowego dla mnie zagadnienia gestyki bohaterów, w praktyce prawie zupełnie je pomija⁹¹. Z perspektywy interesującego mnie tematu, ważkimi wydają się obszernie prace rosyjskich badaczy: G. Bierdnikowa, A.P. Czudakowa

⁸⁶ G. V e s e y, P. F o u l k e s, op. cit., s. 142.

⁸⁷ R. L a n g e, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 1988, s. 25.

⁸⁸ M. E l i a d e, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

⁸⁹ E. C z a p l e j e w i c z, op. cit.

⁹⁰ P. B r o o k, op. cit.

⁹¹ Zob., np. obszernie publikacje: D. M a g a r s h a c k, *The Real Chekhov*, London 1972, *Статьи о Чехове*, под ред. Л.П. Громов, Ростов-на-Дону 1972; *В творческой лаборатории Чехова*, ред. Л.Д. Опульская, Москва 1974; Л.Е. К р о й - ч и к, *Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова*, Воронеж 1986; И.Н. С у х и х, *Проблемы поэтики А.П. Чехова*, Ленинград 1987; А. К s e n i c z, *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992; idem, *Słowiański wielołtoszyli od Antona Czechowa do Jerzego Harasymowicza*, Zielona Góra 1999.

czy W. Jermilowa, koncentrujące się przede wszystkim na dogłębnej analizie nowatorskich środków kompozycyjnych i językowych zastosowanych przez Czechowa, wśród których należałoby wymienić powtarzalność charakterystycznych wypowiedzi i rekwizytów bohaterów, ich pozorną alogiczność, bezwydarzeniowość dramatów czy też werbalną skrótowość rosyjskiego twórcy⁹². Z. Abduajewa podnosi kwestię niewykorzystanego potencjału Czechowowskich bohaterów, typowej wewnętrznej niemożności, która zainspirowała także T.K. Szach-Azizową i jej koncepcję *szekspiryzacji dramatów* Czechowa, przenoszącą ciężar na bierność postaci, niezdolność do realizacji marzenia, uwikłanie w tragiczny splot wydarzeń⁹³. Teoria ta okazała się być niezwykle płodną również na Zachodzie, że wystarczy wymienić tu chociażby badania T.G. Winner'a czy R. L. Jacksona⁹⁴. Nie sposób pominąć też osiągnięć *psychopoetyki* E.T. Etkinda, wybitnego interpretatora nowelistyki Czechowa, posługującego się w swojej analizie terminami: *człowiek wewnętrzny* i *zewnątrzna mowa*, kategoriami potencjalnie nośnymi również w kontekście sfery zachowań bohaterów w dramatach rosyjskiego twórcy⁹⁵. Na gruncie polskim swoje znaczące miejsce powinien znaleźć dorobek R. Śliwowskiego czy też, z perspektywy istotnej dla mnie koncepcji dionizyjskiego powrotu, spostrzeżenia M. Cymborskiej-Lebody, próbującej zgłębić aktualność starożytnego mitu w okresie rosyjskiego symbolizmu⁹⁶. Najbardziej inspirującą wydaje się być jednak praca H. Chałacińskiej-Wiertelak wskazująca na *głębnię nurtu podwodnego* w sztuce *Mewa*, odkrywanie której może dokonać się tylko dzięki zaangażowanemu, wertykalne-

⁹² В. Е р м и л о в, *Драматургия Чехова*, Москва 1954; Г. Б е р д н и к о в, *Чехов драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова*, Ленинград-Москва 1957; А.П. Ч у д а к о в, *Поэтика Чехова*, Москва 1971; *Чеховиана...*, op. cit.

⁹³ Т.К. Ш а х - А з и з о в а, *Чехов и западноевропейская драма его времени*, Москва 1966; З. А б д у л л а е в а, *Чехов и Найденов*, „Театр” 1978, listopad.

⁹⁴ T.G. W i n n e r, „*Mewa*” Czechowa a „*Hamlet*” Szekspira – badanie chwytów dramatycznych, w: *Czechow w oczach krytyki światowej*, pod red. H. Krzecz-kowskiego, Warszawa 1971; R.L. J a c k s o n, „*The Seagull*”: *The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave*, w: *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, ed. R.L. Jackson.

⁹⁵ E.T. Э т к и н д, А.П. Чехов, w: „*Внутренний человек*” и внешняя речь. *Очерки психопоэтики русской литературы XVIII-XIX веков*, Москва 1999, s. 369–414.

⁹⁶ R. Ś l i w o w s k i, *Antoni Czechow*, Warszawa 1965; *Antoni Czechow*, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1989; M. C y m b o r s k a - L e b o d a, *Symbolizm a mit Dionizosa*, s. 46–47, w: *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. J. Axera, Z. Osińskiego, Warszawa 1997.

mu czytaniu dramatu, jego teatralnej realizacji w przestrzeni nadscenicznej widza⁹⁷. Na uwagę zasługuje także praca L. Mironiuka, badającego słowotwórczy potencjał negacji między innymi na podstawie wspomnianej wyżej sztuki A.P. Czechowa, co pozwala traktować dzieło rosyjskiego dramaturga jako jego modelowy utwór⁹⁸.

Nie sposób wymienić tu wszystkich potencjalnie znaczących publikacji z ważkiej dla mnie dziedziny, nierzadko koncentrujących się wokół bardzo wąskich aspektów specyficznej formy gatunkowej Czechowowskiego dramatu⁹⁹. Istotniejszym wydaje się raczej ogólne założenie wypływające z sumy dokonań na polu literaturoznawstwa i językoznawstwa, stawiające w centrum zainteresowania charakterystyczne Czechowowskie „nie-dzianie się”, „ubywanie” treści, narzucające metodę szczególnie wnikliwej analizy dramaturgii rosyjskiego twórcy. Fabularne ubóstwo utworów scenicznych Czechowa, ekonomika słowa, częste niedomówienia czy pauzy to tylko niektóre z wyróżników uzasadniających przypuszczenie, że studium interesującej mnie tutaj kategorii gestu stanie się swoistym kluczem umożliwiającym rozumienie ukrytego w dramacie *Mewa* potencjału znaczeniowego. Świadomy odbiorca, poprzez odczytywanie gestyki, będzie w stanie warstwowo uruchamiać z pozoru niewidoczną, duchową głębię

⁹⁷ Х. Х а л а ц и н ь с к а - В е р т е л ь к, *Чеховский символ и обретение „внутреннего катарзиса”. Пьеса „Чайка”, w: eadem, Культурный код в литературном производстве. Интерпретация художественных текстов русской литературы XIX и XX веков, Poznań 2002.*

⁹⁸ Л. М и р о н ю к, *Эволюция „не-слов” в русском языке, Olsztyn 2001, s. 70–74.*

⁹⁹ Zob., np. publikacje w jęz. ros.: В. Х а л и з е в, *Уроки Чехова-драматурга, „Вопросы литературы” 1962, grudzień; Ю.С. С т е п а н о в, Совесть, нравственный закон, мораль. Моральный кодекс Чехова, w: Константы. Словарь русской культуры, Москва 1997, s. 634–660; И.В. Г р а ч е в а, Глубины чеховского слова, „Русская речь” 2000, № 3, s. 20–25; Л.М. Б о р и с о в а, Паузы и антипаузы в драматургии А.П. Чехова, „Русская речь” 2001, № 1, s. 11–18 oraz publikacje w jęz. ang.: J. R e i d, *Matter and Spirit in The Seagull, „Modern Drama”, Winter 1998 (41/94), s. 607–622; D. S t e n b e r g, Who shot the seagull? Anton Chekhov’s influence on Woody Allen’s Bullets over Broadway, „Literature Film Quarterly”, 1998, vol. 26, Issue 3, s. 204–214; С.А. F l a t h, *The Seagull; The Stage Mother, the Missing Father, and the Origins of Art, „Modern Drama”, Winter 1999, 42 (4), 491–510; N. B e r l i n, Traffic of our Stage: Chekhov’s Mistress, „Massachusetts Review”, Autumn 2000, vol. 41, Issue 3, s. 374–399; D. R a y f i e l d, *Chekhov Today, „Russian Life” 2000, vol. 43, May/June, s. 25–31; P. T e i t, Performative Acts of Gendered Emotions and Bodies in Chekhov’s The Cherry Orchard, „Modern Drama” 2000, nr 43 (1), s. 87–99; D. S t e r r i t t, „Seagull” Falter, then Soars, „Christian Science Monitor” 2001, 8/17, vol. 93, Issue 185, s. 20 oraz L.Y. G o u r d, *Chekhov, Naturalism, and the Moscow Art Theatre, rozdział pierwszy książki pt. Chekhov and The Three Sisters: In Search of Meaning, umieszczony na stronie internetowej: www.amherst.edu/~lygourd/Chapter1-Part2.html (13.06.2003).*****

utworu, co w dalszej perspektywie dostarczy również cennych spostrzeżeń dotyczących mowy ciała z punktu widzenia estetyki Wielkiej Reformy Teatralnej. Wydaje się, że szczególna organizacja Czechowskiej poetyki daje prawo posłużenia się Łotmanowskim terminem *minus-chwytu*, akcentującym brak zapowiadanego w tekście elementu, potencjalne możliwości dzieła, które nie może osiągnąć swojego pełnego wymiaru. Uwypuklenie tej cechy artystycznego stylu Czechowa w zestawieniu z dynamicznym tańcem Isadory, najprawdopodobniej zbuduje dopełniający się kontrast obu zjawisk, przypuszczalnie wyjaśniającą się specyficzną pełnię. Rezultatem tak ukierunkowanej analizy powinno jawić się określenie miejsca i funkcji kategorii *gestu* i *tańca* wśród kluczowych parametrów, składających się na system artystycznych dokonań czasu Wielkiej Reformy Teatralnej.

Zbudowanie tej trafnej, komplementarnej opozycji, jak się spodziewam, umożliwi zdefiniowanie wspólnych dla obu tekstów założeń antropologicznych, realizowanych jednak za pomocą przeciwstawnych metod (*minus-chwytu* u Czechowa versus *szeroki gest* Isadory), generując przy tym konteksty kulturowe, inspirujące proces wnikliwego odbioru dzieła. Próba tak sformułowanych badań komparatystycznych w kluczu twórczo spożytkowanej przeze mnie koncepcji *duchowości ciała* A. Lowena może stworzyć podstawy dyskusji nad problemem *ciała wyzwolonego*, zarysować możliwość ujęcia go w ramy istotnej kategorii estetycznej, co wydaje się być niezbędne w dobie technologicznej rewolucji i masowej konsumpcji, epoce zapominającej o duchowym aspekcie cielesności, który zostaje zachowany w pamięci kulturowej.

Interesujący mnie aspekt *ciała* stanowi jeden z najbardziej aktualnych tematów toczących się obecnie dyskusji artystycznych, które w sztuce plastycznej znajdują wyraz chociażby w kontrowersyjnych pracach K. Kozyry czy A. Szapocznikow. W sferze teatralnej swoich kontynuatorów ma nieustannie teatr Grotowskiego, szkoła Tadeusza Kantora, Living Theatre czy taniec Marty Graham, pierwotnie zainspirowane także postulatami Reformy, zobowiązujące dziś do nieustannego pogłębiania uruchamianych kontekstów kultury humanistycznej na polu różnych dziedzin sztuki.

————— Rozdział II —————

Kategoria tańca w teatralnym metakontekście *wyrażania niewyraźnego*

W każdej dziedzinie sztuki u progu procesu twórczego musi pojawić się marzenie, przecucie, myśl, idea. Jakkolwiek by to określić, chodzi o coś nieskończonego, niematerialnego, pojawiającego się w wyobraźni twórcy¹. Próby nazwania i „okiełznania” tej rzeczywistości podejmowano już w czasach starożytnych. Termin *idea* pojawił się w filozofii Platona, a także między innymi, po wielu stuleciach, w pismach Kartezjusza, Malebranche’a, Locke’a czy Berkeley’a i Hume’a². Niemożliwym jest jednak przytoczenie jednoznacznej definicji, która obejmowałaby wszystkie próby rozumienia tego zjawiska. Na przykład, według Platona *idee* były przedmiotami „uchwytywanymi” przez umysł, znajdowały się poza nim i poprzedzały proces doznawania wrażeń, natomiast dla Locke’a istniały wewnątrz umysłu i były „późniejsze” w stosunku do wrażeń³. Platon rozumiał *idee* jako coś wiecznego, a zatem coś bardziej substancjalnego niż rzeczy zmysłowe, posługując się w tym kontekście metaforą oryginału (lub archetypu) i kopii (rzeczy zmysłowe były kopiami idei). Zgodnie z tą teorią, odwieczny twórca, kierując swoje spojrzenie na pewną ideę, kopiował ją w wielu różnych miejscach w przestrzeni. W chrześcijańskim neoplatonizmie św. Augustyna *idee* stały się archetypami w umyśle Boga, a w filozofii Malebranche’a, częściowo zainspirowanej nauką św. Augustyna, umysły ludzi zostały „umieszczone” w umyśle Boga i w ten sposób, w ograniczonym stopniu, mogły brać udział w Jego *ideach*⁴. Nie można pominąć przy tym także systemu filozoficznego Kartezjusza, który przeciwstawił idee w sensie obrazów, tzn. elementów reprezentujących przedmioty, ideom rozumianym wyłącznie jako zdarzenia w umyśle⁵. Jedynymi pojęciami, do których Kant stosował

¹ K. Braun, *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982, s. 165.

² G. Vesey, P. Foulkes, *Słownik encyklopedyczny. Filozofia*, Warszawa 1997, s. 142.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s.144.

termin *idea* były natomiast tzw. *idee regulatywne* takie, jak idea Boga, duszy i wszechświata, wyznaczające ostateczny kres poznania⁶.

W niniejszej pracy *ideę* pragnę rozumieć przede wszystkim jako początek, twórczy impuls i zarazem granicę, horyzont możliwej percepcji rzeczywistości, nieustannie generowany potok energii twórczej ogarniający sobą i pozwalający rozumieć wszelką ludzką działalność, w tym także sztukę i, pozwolę sobie kontynuować za autorami słownika, aktywnie w niej uczestniczyć⁷. Wydaje się, że świat wirtualny, a więc świat marzeń, myśli i idei twórców Reformy stanowić będzie nieustanny punkt odniesień planowanej interpretacji; rzeczywistość, w której swoją potencjalną realizację znajdzie postawiony wyżej problem kategorii *tańca wyzwolonego*. Jej „wypreparowanie” z rekonstruowanego kontekstu teatralnej rzeczywistości jest zadaniem tego rozdziału. Jako materiał egzemplifikacyjny dla próby przybliżenia się do możliwej konceptualizacji nośnej metafory (*taniec wyzwolony*) posłuży zjawisko *tańca* Isadory Duncan, kontekst budujący i budowany przez dynamikę osiągnięć artystów Wielkiej Reformy Teatralnej, sygnalizowaną w pierwszym rozdziale książki. Można się spodziewać, że spożytkowanie w analizie problemu odkryć i postulatów przedstawiciela współczesnej psychologii egzystencjalnej, tj. teorii *duchowości ciała* A. Lowena, pozwoli określić miejsce i funkcję kategorii *tańca* w systemie estetycznym Reformy; stworzy możliwość sformułowania niebagatelnych wniosków dotyczących antropologii teatru. Przy tym poszerzy kontekst dyskusji nad ważkim problemem tożsamości człowieka, wokół którego oscylują takie kategorie estetyczne, egzystencjalne jak: maska, twarz, osoba, wreszcie – niezwykle inspirujący dla mnie ślad współczesnej psychologii, pojemna i określająca dla poszukiwań współczesnej kultury – *duchowość*. Zastosowany tutaj klucz oglądu tekstu *tańca* w perspektywie profilowanej przeze mnie Lowenowskiej *duchowości ciała* niejako samoczynnie skieruje *focus* analizy w stronę *ciała* rozumianego jako „naczynie ducha”. Ta rzeczywistość, daleko szersza niż tylko przedmiot materialny, empirycznie doświadczalny, która w kulturze chrześcijańskiej prowadziła ku biblijnemu wymiarowi duchowego naczynia, co w literaturze rosyjskiej znalazło głębokie realizacje artystyczne, chociażby w świecie F. Dostojewskiego, B. Pasternaka, w przypadku interesującego mnie przedmiotu badań mogłaby kierować uwagę na sakralny wymiar archetypu teatru⁸. Takie, by tak rzec, głębinowe drażnienie problemu wychodzi poza ramy

⁶ Ibidem.

⁷ *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Lempickiej, Warszawa 1989, s. 230.

⁸ A. L o w e n, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1990, s. 183–185.

zamierzonej próby badawczej; jednakże samo uświadomienie owej (przyszłościowej) możliwości wzbogaca przestrzeń percepcji, której granice na użytek tak prowadzonej analizy zjawiska zakreśla koncepcja współczesnej psychologii. Zatem, opierając się na rezultatach badań wspomnianego przedstawiciela psychologii egzystencjalnej, dotyczącej wszak bycia w dzisiejszej cywilizacji – niestrudzenie poszukującej coraz bardziej adekwatnych form ruchowego wyrazu dla ukrytych („niewyraźnych”) stanów duchowych tancerza, wyzwalającego w widzu jego ukrytą energię współprzeżywania i współtworzenia – spróbuję wykazać, że w tańcu Isadory należy doszukiwać się przede wszystkim pozasłownego potencjału wartości duchowych. Zakodowana w owym potencjale archetypowa zdolność do przemiany, transcendencji osiągania wyższych wymiarów bycia, umożliwia postrzeganie jednostki jako specyficzny mikrokosmos, niezbędny twórczy element całości Wszechświata. Hipoteza ta oparta jest na założeniu A. Lowena dostrzegającego w ciele oddzielny, harmonijnie funkcjonujący *system energetyczny*, w którym zachodzi równowaga między duchem, duszą i umysłem jeżeli ma w nim miejsce swobodny przepływ uczuć, łączność z Naturą, z innymi ludźmi oraz z Bogiem⁹. Tylko wówczas *duch* zdolny jest przejawiać się w naturalnym wdzięku ciała, płynności i swobodzie ruchów, wypływających ze zintegrowania osobowości. *Duchowość ciała* powinno rozumieć się zatem jako łączność ciała z uniwersum, ciągłą zdolność samodoskonalenia w każdym przejawie cielesno-duchowej aktywności.

Wobec tak zarysowanego postępowania badawczego można spodziewać się, że dla potrzeb szczegółowych rozważań istotnym okaże się zagadnienie nieskończonego potencjału i odnawialności energii twórczej, wieczna przemiana *sacrum* i *profanum*, z której wyrasta również życiodajna siła chaosu, a więc, jak przekonują rezultaty badań przytoczone w pierwszym rozdziale, przede wszystkim poznawczy aspekt tańca oraz jego budująca moc¹⁰. Ekstatyczna, przekraczająca czasoprzestrzenne granice, moc tańca – w swej duchowej emanacji dążąca do osiągnięcia katartycznego, oczyszczającego rezultatu – skłania ku temu, by zwrócić szczególną uwagę na koncepcję świata zakładającą kosmiczną, doskonałą Jednię-Pełnię, gdzie wszystko, co istnieje zawiera swoje *coincidentia oppositorum*¹¹. W regenerowanym przez

⁹ Ibidem, s. 11–12, 73.

¹⁰ E. C z a p l e j e w i c z, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), s. 16.

¹¹ Z bogatej literatury przedmiotu dotyczącej problemu generowania tego zjawiska kulturowego w dramacie i teatrze przełomu XIX–XX wieku można powołać się chociażby na: M. C y m b o r s k a - L e b o d a, *Symbolizm a mit Dionizosa*,

reformatorów teatru przełomu stuleci micie Dionizosa, jako archetypie przewycięzania wciąż odradzającego się chaosu, wieczne ścieranie się i wzajemne dopełnianie tych przeciwieństw prowadzi do rozładowania uwalniającego tajemniczą, kosmiczną moc. Koncepcje związane z treściowym bogactwem mitu odsyłają do wizji świata wywodzącego się od Prapelnii w kształcie koła czy też do androgynii bogów, czyli do zjawisk, z których każde w oddzielności, a tym bardziej obydwaj łącznie przypominają o przedwiecznej tęsknocie do jedności doskonałego świata. Tak więc wielowarstwowy kontekst dionizjów, otwierający się na rytualno-mityczny model postrzegania świata, inspiruje do podjęcia próby rekonstrukcji kategorii tańca (Isadory Duncan), jako przedślownego, istotnego śladu porządkowania niezbornych doświadczeń, pobudzających ku rytmicznie odnawiającemu się procesowi wyjścia ku realizacji ponaddoświadczalnej idei.

Obserwacja *rytmu* jako ontologicznej miary wszechrzeczy, strukturującego modelu bycia świata artystycznego, pozwala dostrzec potencjał generowania istniejących archetypów w przełożeniu na pojemny kontekst tańca – widziany w rytmie walor przetwarzania pierwotnego chaosu w znak kinetyczny – każdorazowo organizowany mocą wyobraźni tancerza, projektowanej na grupę, której przewodzi i którą mocą rytmizowanego ruchu jednoczy. Takie postrzeganie tańca (i rytmu) mogłoby określać się jako realizacja tezy o rytualnym powtarzaniu wydarzeń i czasu, które, metaforycznie uobecniając w sobie cykliczne niszczenie i przebudowywanie Wszechświata, może prowadzić do narodzin nowej jakości, zapowiadać odrodzenie i regenerację człowieka¹².

Ten przechowywany w pamięci kulturowej duchowy aspekt cielesności przywodzi na myśl ciągle aktualną koncepcję *wiecznego powrotu* Friedricha Nietzschego, twórcy swoistej filozofii tańca. Zaratustra, mistrz nauczający poprzez taniec, filozof głoszący cykliczny powrót i przemijanie świata, odwieczną przemianę Kosmosu, tak oto wyraża ideę budowania (stałości) bytu poprzez nierozłączną z nią cykliczność niszczenia:

Wszystko idzie, wszystko powraca; wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko rozkwita; wiecznie rok bytu bieży. Wszystko się łamie, wszy-

w: *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. J. Axera, Z. Osińskiego, Warszawa 1997, s. 33–55; H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980; M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 73–105.

¹² Z. Pawlak, *Filozoficzna interpretacja koncepcji religii Mircei Eliadego*, Włocławek 1995, s. 141–147.

stko znów spaja; jednakże buduje się wiecznie domostwo bytu. Wszystko się rozłącza, wszystko wita się ponownie; wiernem pozostaje sobie wieczne bytu kolisko¹³.

Ta wszechogarniająca prawidłowość Wszechświata oddaje naturę samego zjawiska tańca jako immanentnego przejawu tej pierwotnej pulsacji. Będąc również swego rodzaju przekształcaniem i przetwarzaniem duchowych doświadczeń człowieka taniec, paradoksalnie powracając do „niezorganizowanego” początku, generuje wspólnotowy charakter (pra-)odczuć. W duchowej przestrzeni Reformy Teatralnej, poprzez kinetykę ciała artysty, wyrażane były te wewnętrzne, nadindywidualne przeżycia człowieka, które zostały zwerbalizowane w jego jednostkowej percepcji, mają szansę osiągnięcia metafizycznego wymiaru w szerokiej, antropologicznej perspektywie¹⁴. Tancerz tym samym staje się twórcą i zarazem instrumentem uzewnętrzniającym własną myśl twórczą. „Zagłębienie się w doznaniach duchowych przy jednoczesnym użytkowaniu ciała przynależnego do świata biologicznego, daje człowiekowi możliwość sięgania szczytów człowieczeństwa”, czyli ekstazy¹⁵. Historycznie rzecz biorąc, zarówno taniec zindywidualizowany, „figuralny”, jak i spontaniczny, „dowolnie” organizujący przestrzeń, wywodzi się właśnie z ekstatycznego upojenia, z działań magicznych, w których to procesach ciało ludzkie od wieków wytwarzało naturalne symbole zakorzenione w jego fizjologii. Wraz z nawarstwiającymi się i powtarzającymi doświadczeniami symbole te, jako modelujące ową wielość doznań i przeżyć, stawały się coraz bardziej abstrakcyjne. *Choreia* zaczęła ukrywać procesy fizjologiczne na rzecz przeżyć wspólnotowych, pozwalających dostrzec w tanecznym kole metaforę własnej egzystencji. Poczucie równej odległości od środka jednoczyło uczestników, sprzyjało wytwarzaniu nastroju skupienia, a w konsekwencji wprowadzaniu się w taneczny szal, ekstatyczny trans¹⁶. Wierzono wówczas, że stan taki ma leczniczy i energetyzujący wpływ na współuczestników obrzędu, w którym poszukiwano zestrojenia z rytmem Natury, tak by oddać jej cześć i samemu odnieść korzyść duchową.

Naturę postrzegano w starożytności jako świat duchów i bożków, wśród których najwyższe miejsce zajmował Dionizos, obejmujący

¹³ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia 1981, s. 257.

¹⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.

¹⁵ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 1988, s. 66.

¹⁶ Ibidem, s. 84, 102.

sobą cały Wszechświat, symbolizujący ideę Pełni w najgłębszym tego słowa znaczeniu¹⁷. Ofiara, stanowiąca nieodłączny element kultu Dionizosa, łącząca w jedno radość i ból, anarchię i wyzwoloną miłość, samozatrącenie i siłę życia, odzwierciedlała zawsze dynamizm ludzkiej egzystencji, była wykwitem jej ekstatycznej aktywności i energii, powodującej przeobrażenie uczestnika i wzniesienie na nowy, wyższy poziom świadomości. Dionizos jawił się jako bóg cierpiący, obejmujący sobą cały kosmos i każdego pojedynczego człowieka, mistycznie przekształcający chaos w nową jakość, nadający mu znaczenie. Jednocześnie utożsamiano Dionizosa z Erosem – siłą ożywiająca ludzką duszę, przywracająca jej „utracone skrzydła” i energię działania¹⁸. W konsekwencji kult Dionizosa zaczęto kojarzyć ze wspólnotą, z chórem, z ucieczką od ograniczeń indywidualnego bytu i poszukiwaną, ekstatyczną jednością *ja i świata* (Przyrody). *Dytyramb dionizyjski*, pierwotny *teatr święta* czy w końcu dionizyjski *teatr rytualny* stały się zatem miejscem organizowania „sztuki zbiorowej woli i energii”, sztuki aktywizującej wszystkie siły człowieka i wyzwalającej magiczną moc symbolu w celu przeobrażenia i całościowego doświadczania świata¹⁹. Cieleśnym uosobieniem Dionizosa był zawsze satyr, który brał na siebie ciężar owej przemiany Greka i jego wyzwolenia, generował cały proces, w pewnym sensie prowadząc uczestnika do boga.

Jak starałam się wyjaśnić w pierwszym rozdziale niniejszej książki, dionizyjskie początki tańca, a co za tym idzie również teatru, staną się kluczowym odniesieniem służącym zrozumieniu artystycznych eksperymentów Isadory Duncan. Życiodajna funkcja chaosu, rytuał i hermeneutyka orgii stanowiąc będą bowiem ciągle źródło inspiracji i odwołań amerykańskiej reformatorki, co niejako automatycznie wpisuje taniec Isadory w okres eksperymentów Wielkiej Reformy Teatralnej, sięgających stale estetyki antyku, chociażby poprzez próby określenia właściwych parametrów idealnego aktora czy też spektaklu, uczestnictwo w którym daje widzowi możliwość odczytania metafizycznych odniesień dzieła.

Kontynuując tę myśl, analizę zjawiska tańca zamierzam zacząć od przyjrzenia się źródłom inspiracji tancerki, tj. genezie jej niezwykłego i pierwotnie szokującego tańca. Artystka, poprzez swoją sztukę, dawała wyraz buntowi przeciwko ograniczaniu ogromnego potencjału twórczego tkwiącego w człowieku, wierząc przede wszystkim w zgodność tańca z Naturą i porządkiem Wszechświata. Isadora była prze-

¹⁷ E. Z w o l s k i, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 32.

¹⁸ M. C y m b o r s k a - L e b o d a, op. cit., s. 49.

¹⁹ Ibidem, s. 50.

konana, że wszystkie ruchy taneczne, do których zdolne jest ludzkie ciało istnieją najpierw w naturze, są niejako w niej zaszyfrowane²⁰.

Światło rozchodzi się falami, dźwięk, siła również. Naturę przenika nieustanny ruch fal. Każdy ruch taneczny istnieje w Naturze już przedtem. Ujawnia się on najpierw w ruchach ciał niebieskich, później obejmuje życie zwierząt. Ryby, ptaki, płazy, czworonogi poruszają się naśladowując nieświadomie rytm wszechświata. To samo czyni człowiek prymitywny. Każdy wolny i naturalny ruch podporządkowuje się prawu falowania, które rządzi wszechświatem²¹.

Chęć zbliżenia się do natury, prostota czy wręcz „prymitywizm” ruchów tancerzy miały stanowić przeciwieństwo przebrzmiałej już rutyny tańca klasycznego, sugerować możliwość odwrotu od zabijającej ducha technologizacji i postępującego umasowienia społeczeństwa. Natura kojarzyła się artystce z idealną harmonią, spokojem, wyciszeniem, które prowadzi do odkrycia naturalnego rytmu Wszechświata²². Medytacja i zagłębienie w sobie oraz w naturze wiodą do zestrojenia człowieka z przyrodą, naturalnej pulsacji, która staje się źródłem nowej energii, wytwarza nowy potencjał²³. Isadora wierzyła, że kontemplacja czyni z ciała idealne medium zdolne w tańcu objawić energię świata, odkryć jak gdyby jego naturalny puls i przełożyć go na rytm tańca. Według reformatorki nawet stan spoczynku zawierał w sobie zarodek ruchu, niejako siłę wydania go z siebie, dlatego tańca nie można było sztucznie wyćwiczyć, wymyślić, *wynaleźć*, lecz należało go *odnaleźć* w naturze²⁴.

W czasach Isadory, a więc jednocześnie w czasach Wielkiej Reformy Teatralnej, sposoby kultywowania i zajmowania się ciałem nie miały jednak nic wspólnego z obserwacjami i naśladowaniem naturalnego ruchu. Jednym ze źródeł inspiracji był ówczesny taniec klasyczny, będący totalnym zaprzeczeniem swobody i nieograniczoności przyrody, stanowiący raczej wynik precyzyjnych obliczeń geometrycznych i rezultat mechanicznych powtórzeń kinetycznego znaku. Nie przypominał on również w żaden sposób niedoścignionego ideału antycznego, analizie którego służyły regularne wizyty Isadory w muzeach sztuki starożytnej, gdzie artystka, wpatrując się w wazy z epoki helleńskiej i szkicując przedstawione na nich ruchy pradaw-

²⁰ J. B r e s c a n i, *Who Was Isadora Duncan?*, <http://www.nyu.edu/pages/ngc/duncan/who.html> (13.06.2003).

²¹ I. D u n c a n, *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Kraków 1982, s. 210.

²² L. B e l i l o v e, *Isadora Duncan*, http://www.isadoraduncan.org/About_Isadora/about_isadora.html (13.06.2003).

²³ А. О б р а з ц о в а, *Дункан и Крэг*, „Театр” 1981, № 9, s. 131.

²⁴ I. D u n c a n, *Isadora Duncan – Pioneer in the Art of Dance*, New York 1959, s. 4.

nych bohaterów, próbowała uchwycić gest doskonały, impuls płynący z wnętrza ciała²⁵. Metoda ta odbiegała też od drugiej popularnej wówczas techniki pracy z ciałem, zakładającej systematyczne ćwiczenia gimnastyczne, służące pielęgnacji i rozwojowi ciała, nie pozwalające jednak na spontaniczność, budowanie treści za pomocą znanych tancerzowi znaków. Ideał zakładał tylko nabycie wyizolowanych umiejętności sportowych, które nie podlegały jakiegokolwiek intelektualnemu przekodowaniu. Isadora występowała przeciwko takiemu rozdzielaniu ćwiczeń gimnastycznych i tańca twierdząc przy tym, że bez zdrowego, metodycznego rozwoju ciała nie można osiągnąć prawdziwej harmonii w tańcu. Sport miał służyć opanowaniu podstawowego alfabetu kinetycznego, kształtować budulec umożliwiając nadanie tańcowi rangi sztuki, a nie „rzemiosła”.

Gimnastyka powinna stanowić podstawę każdego systemu wychowania fizycznego; ciało trzeba zapewnić dostatek światła i powietrza; [...] W harmonijnie rozwinięte i zdolne do najwyższego wysiłku ciało wstępuje duch tańca. Ruch i pielęgnowanie ciała stanowią cel dla nauczyciela gimnastyki; dla tancerza są to tylko środki. W tańcu należy zapomnieć o ciele, ponieważ jest ono tylko harmonijnym i przydatnym narzędziem, którego ruchy mają nie tylko, jak w gimnastyce, wyrażać życie ciała, ale także wzruszenia, uczucia i myśli²⁶.

Taniec więc nie miał być swawolną czy przyjemną rozrywką, powinien zyskiwać wymiar metafizyczny, stawać się sztuką urzeczywistniająca harmonię i jedność świata. Gest urasta wtedy do rangi symbolu, jest przekaznikiem znaczeniowo nośnych treści, umożliwia widzowi kontemplację rzeczywistości duchowej. Znaki ciała stają się wówczas swego rodzaju partyturą, na podstawie której tancerz może stworzyć od nowa, całością swoich możliwości fizycznych i psychicznych²⁷.

Docelowa jedność gimnastyki i tańca, służących nadaniu kształtu poprzez ruch, nasuwa na myśl także nierozdzielność sfery materii i ducha, uobecnianych w każdej aktywności fizycznej. Takie holistyczne rozumienie człowieka sugeruje możliwość istnienia wspólnego parametru między tańcem Isadory a systemem *duchowości ciała* A. Lowena akcentującym nie tylko niepodzielność ludzkiej osoby, ale również, analogicznie do amerykańskiej artystki, nawołującym wprost do obserwacji przyrody stanowiącej wzorzec harmonijnych ludzkich zachowań. Zdaniem wybitnego psychologa, taniec obok spacerów i pływania jawi się jako najzdrowsza i najbardziej naturalna działalność człowieka, zmierzająca do jego całościowego rozwoju, a w dalszej per-

²⁵ S. R a t h e r, *Paul Manship, Archaism, and the Dance*, „Antiques”, August 1991, s. 220–222.

²⁶ I. D u n c a n, op. cit., s. 212.

²⁷ J. G r o t o w s k i, *Teksty z lat 1965–69*, Wrocław 1989, s. 35.

spektywie do duchowej transformacji²⁸. Harmonijne ciało to ciało bez napięć i sztywności, ciało „przebóstwione”, a więc przekraczające przeciętną ludzką kondycję, dążące do ideału.

Zależność ta skłania do zastanowienia się nad problemem przemiany, twórczej transformacji, będącej konsekwentnym dążeniem Wielkiej Reformy Teatralnej, stawiającej sobie za cel metamorfozę widza i artysty w procesie realizacji-odbioru dzieła sztuki. Istotną wydaje się tutaj prawidłowość ideowo łącząca zjawisko tańca Isadory z eksperymentami czasu przełomu XIX–XX wieku, a wskazująca na generującą moc wzajemnego przenikania się różnorodnych zjawisk, ich przetwarzania czy nawet zatracania w celu uzyskania nowej jakości. W przypadku tańca Isadory i jej obserwacji przyrody, przede wszystkim plastyka obrazu rodzi plastykę ruchu, gdy wizja w umyśle artysty znajduje swoje przełożenie w wyrazistym znaku ciała. Wysiłki zmierzające do urzeczywistnienia tej prawdy można by chyba uznać za podstawowe motto artystów Wielkiej Reformy Teatralnej, z których należałoby wymienić chociażby E.G. Craiga ze swoimi eksperymentami z *nadmarionetą*, *biomechanikę* Meyerholda, czy wpisującą się w ten sam kontekst historyczny i ideowy teorię *ekstazy* S. Eisensteina, próbującego zgłębić potencjał dzieła w procesie montażu filmowego. Isadora za podstawowe źródło kreatywnej energii w tańcu uznała przyglądanie się i upodabnianie znaków ciała do ruchów natury, w procesie twórczego przetworzenia scalające cielesny i duchowy wymiar człowieka. W świecie percepcji dzieła, świadomość widza jest w stanie odkryć niewyczerpalną dynamikę i pojemność owej całości artystycznej, zbudować kontekst znaczeniowy daleko wykraczający poza werbalny poziom tej całości, z jednej strony, i, poza cielesny wymiar odbiorcy, z drugiej.

Współistnienie i wzajemne przenikanie się obu aspektów ludzkiej egzystencji znalazło także swoje miejsce w tradycyjnej filozofii tańca, w rozumieniu zjawiska przez badaczy kultury. Ich zdaniem, taniec związany z magią i religią, służył przede wszystkim jako instrument tworzenia i porządkowania świata, a ruchy ciała wypowiadały tajemnicę boskiego porządku, odkrywały prawdę o świecie, a przy tym i o samym tancerzu.²⁹ Poszukiwanie reguły i harmonii uniwersum sprowadzało się więc do odkrywania jej w swoim organizmie, tak by każdy gest był absolutnie świadomy i prawdziwy, motywowany własnym życiem i impulsami duszy. Elementy podobnej filozofii tańca można zauważyć w artystycznym dyskursie Isadory Duncan, w któ-

²⁸ A. L o w e n, op. cit., s. 64–65.

²⁹ *Encyklopedia Nowej Ery „New Age”*, oprac. W. Bockenheimer, S. Bednarek, J. Jastrzębski, Wrocław 1996, s. 302.

rym artystka świadomie dąży do osiągnięcia jedności refleksji z wysublimowaną realizacją.

Moja sztuka jest także próbą wyrażenia w geście i w ruchu prawdy o mnie samej. Wiele lat poświęciłam na to, by znaleźć choćby tylko jeden absolutnie prawdziwy gest. Słowa mają inne znaczenie. Wobec publiczności, która tłoczyła się na moje występy, nie odczuwałam wahań. Przekazywałam jej najtajniejsze impulsy swej duszy³⁰.

Intuicja poznawcza artystki, sięgająca do źródłowej funkcji gestu, pozwoliła jej odnaleźć w tym (przedślovnym) szyfrze informacyjnym klucz do własnego wnętrza. Tylko za sprawą takich usilnych prób wtajemniczenia mogło ono być początkiem i źródłem każdego ruchu, a *ciało* nośnikiem zarówno wewnętrznej, jak i zewnętrznej harmonii³¹. Taniec wykonywany dla widza, ale także inspirowany jego zaangażowaną obecnością, upodabniał się zatem do aktu spowiedzi, w którym poprzez samopoznanie i autopenetrację we wspólnotowym jednoczeniu się można było „dotknąć” tajemnicy bytu i przybliżyć się do zrozumienia własnej, zagubionej tożsamości.

Tu wszystko tańczy: talia, ramiona, szyja, głowa – i nogi. Gołe nogi Duncan i jej bose stopy przypominają nagość wiejskiego włóczęgi: są niewinne; nie jest to nudité, która budziłaby grzeszne myśli, lecz raczej nagość niejako bezcielesna³².

Nie ma w tym nic, co by obrażało nasze poczucie przyzwoitości, podobnie jak nie obrażają go tanagryjskie figurki – jest to nagość antyczna, a jako taka, naturalna. Tylko nagość zakłamaną, niepełną lub celowo podkreślona jest odpychająca, ale podyktowana koniecznością historyczną lub artystyczną nie ma w sobie nic odpychającego, wręcz przeciwnie, staje się zdecydowanie atrakcyjna [...]. Każdy z tańców był jak ruchoma rzeźba, wypełniony rytmem poezji i obrazowaniem muzyki³³.

Można zauważyć, że *nudité* Isadory postrzegano jako obnażenie na wzór ożywionego, klasycznego posągu, symbol bezwarunkowego poddania się woli bożej, próbę powrotu do stanu naturalnego, do początku stworzenia, by w samym zachwycie i uniesieniu poznawać prawdę duchową. Adaptując w tym miejscu teorię *duchowości ciała* A. Lowena można by kontynuować przytoczoną myśl stwierdzeniem psychologa, że droga docierania do prawdy poprzez ciało możliwa jest tylko wtedy, gdy człowiek traktuje je jako naturalny, nieroz-

³⁰ I. D u n c a n, op. cit., s. 7–8.

³¹ А. Б о г у с л а в с к а я, Л. Ж д а н о в, *К 100-летию Айседоры Дункан*, „Театр” 1979, № 2, s. 108.

³² F. S t e e g m u l l e r, *Twoja Isadora*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1985, s. 52.

³³ Ibidem, s. 55.

walny składnik osoby ludzkiej, posiadający własną psychikę³⁴. Dla możliwych przyszłych penetracji warto tutaj zauważyć jak nośną okazałaby się preferowana przez dzisiejszą humanistykę zasada łączliwości zjawisk, gdyby zastosować ją do przeprowadzenia wyczerpującego porównania artystyczno-poznawczych realizacji I. Duncan i praktyczno-teoretycznych dokonań A. Lowena. Oto Isadora, podobnie jak A. Lowen, dokładnie określiła związki zachodzące między duchem i ciałem.

W tych dniach również chudość nie była równoznaczna z uduchowieniem. Ludzie rozumieli, że duch ludzki jest czymś, co zmierza w górę i rozwija się z ogromną energią i żywotnością. Mózg jest tylko zresztą nadmiarem energii ciała. Ciało, jak ośmiornica, chłonie wszystko, co napotka, oddając mózgowi tylko to, co jemu samemu jest zbędne³⁵.

W duchowym systemie Lowena synonimem podobnych zależności między materią a duchem było posiadanie płaskiego brzucha, równoznaczne z brakiem wykorzystania wszystkich życiowych możliwości. Płaskość kojarzyła się bowiem słynnemu psychoterapeucie z pozbawieniem koloru, smaku, oryginalności, wewnętrzną pustką i tłumieniem uczuć. Receptą na przywrócenie życia ciału było, zdaniem Lowena, przede wszystkim uświadomienie sobie owych braków i idące za tym ćwiczenia głębokiego oddychania³⁶. Swoje potwierdzenie mogłaby zyskać zatem opinia, że dopiero fizyczna pełnia i samoświadomość czyni ciało uczestnikiem boskiej jedności Wszechświata, wyrazem czego staje się poszukiwanie doskonałej formy ruchu jaką jest taniec. Można zaobserwować tutaj również potencjalną zgodność powyższego stwierdzenia z postulatami Wielkiej Reformy Teatralnej. Założenie, że kontemplacja czystej fizyczności prowadzi ma ku duchowej pełni, a mentalny powrót do stanu z pierwszych dni stworzenia wiedzie ku zrozumieniu prawidłowości Wszechświata, mogłoby stanowić odpowiedź na wiele ówczesnych prób, ukierunkowanych na znalezienie właściwej drogi ku intelektualnemu odrodzeniu widza. Prawidłowość ta, zaświadczejaca i przypominająca o pierwotnej kosmicznej jedni, sięga niezwykle aktualnej w okresie przełomu XIX–XX wieku filozofii F. Nietzschego, bowiem w utworze *Tako rzecze Zaratustra* odnajduję piękne porównanie:

Człowieka dola jest, jak tego drzewa. Im bardziej garnie się ku górze i ku jasności, tem gwałtowniej zapuszczają się jego korzenie w ziemię, w dół, w ciemność...³⁷.

³⁴ A. L o w e n, op. cit., s. 29.

³⁵ I. D u n c a n, op. cit., s. 166.

³⁶ A. L o w e n, op. cit., s. 46.

³⁷ F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*, op. cit., s. 44.

Paradoksalnie więc oderwanie od przyziemności zakłada najpierw zakotwiczenie w ziemskich wartościach, ich uświadomienie, by można było wykroczyć poza dosłowność tej rzeczywistości. Zależność ta mogłaby znaleźć swoje przełożenie w Lowenowskiej *teorii uziemienia* (z ang. *grounding*), zakładającej łączność jednostki z ziemią, tzn. z podstawowymi realiami życia: z ciałem, seksualnością, ludźmi³⁸. Brak *uziemienia* prowadzi do uczuciowych zahamowań odbierających człowiekowi duchową siłę, właściwe zakorzenienie umożliwia doświadczenie prawdziwej radości i transcendencji, metaforyczne wzniesienie się ku abstrakcji.

Dotarcie do duchowej prawdy wiązało się u Isadory również z odrzuceniem obowiązujących dotychczas strojów tanecznych, kostiumów sztucznie ograniczających artystę. W opinii tancerki, ubiór nie powinien przeszkadzać w swobodnym przepływie energii i krępować ruchów ciała, wręcz przeciwnie, miał swoją prostotą i zwiewnością podkreślać płynność gestu, spontaniczność i rozmach³⁹. Isadora uznała za konieczny powrót do kostiumów tancerek antycznych, dlatego okrywała swoje ciało tylko leciutką, przezroczystą tkaniną, nie nosiła gorsetu, stanika i baletowych pantofli, co umożliwiało jej osiągnięcie szczególnej giętkości, wdzięku i miękkości ciała⁴⁰. E.G. Craig, wieloletni partner w burzliwym życiu uczuciowym Isadory, w wywiadzie dla radia BBC, tak opisał jej twórczy brak skrępowania:

Wszystko, co robiła, naznaczone było swobodą – albo przynajmniej tak się wydawało [...]. Odrzuciła daleko spódniczki i myśli baletowe. Pozbyła się też pończoch i pantofli. Zarzuciła na siebie kawałek materiału, który powieszony na kołku przypominał potargane szmaty, ale kiedy go wkładała, następowała przemiana. [...] Zamieniała je w objawienie piękna i przemawiała za każdym jej krokiem⁴¹.

W twórczości teatralnej Isadory Duncan proces docierania do odwiecznej prawdy poprzez gest i ruch wiązał się z eksponowaniem harmonijnej swobody poruszeń i naturalnego piękna ciała uwolnionego z, zasłaniającego czystość choreografii, kostiumu. Ten wyraz konsekwencji w odkrywaniu i budowaniu całości artystyczno-poznawczej podbudowywały znaczące asocjacje z niezmiennie cenioną w kulturze (duchowej) wartością *nagości antycznej*. Od czasu zaistnienia po dzień dzisiejszy ta kategoria estetyczna jest tożsama ze znakiem nagości bezcielesnej, nie skażonej jej percepcją jako zewnętrznego efek-

³⁸ A. L o w e n, op. cit., s. 105.

³⁹ D. P e r l m u t t e r, *An American Original*, "The New York Times Book Review" 1995, s. 25.

⁴⁰ I. D u n c a n, op. cit., s. 3, 8.

⁴¹ F. S t e e g m u l l e r, op. cit., s. 399.

tu pustego wnętrza, efektu nadużywanego zawsze w okresach cywilizacyjnego kryzysu. Nie dziwi więc ciągle trwający proces doceniania i drażenia zjawiska tańca amerykańskiej artystki.

Można przy tym wysnuć wniosek, że propagowana przez artystkę *nagość antyczna*, choć ideowo zgodna z nurtem starożytnych odwołań reformatorów teatralnych przełomu XIX–XX wieku dla współczesnych Isadory stanowiła postulat trudny do zaakceptowania. Propozycja tancerki zakładała bowiem złamanie panujących od wieków konwencji, podnosiła status tancerza, którego rola sprowadzała się dotychczas wyłącznie do dostarczania rozrywki. Nikt nie traktował go wcześniej jako twórcy sztuki, osoby rozumiejącej dorobek antycznych filozofów, próbującej wykreować znaczeniowo nośny gest za pomocą własnego ciała i psychiki.

Przyznanie artyście twórczej autonomii i uznanie jego statusu miało znacznie poważniejsze konsekwencje niż tylko wspomniane wyżej porzucenie obowiązujących, tradycyjnych strojów. Wiązało się ono przede wszystkim ze specyficzną techniką tańca Isadory, a właściwie, można by powiedzieć, z pozornym brakiem wypracowanego sposobu. Artystka wierzyła bowiem, że jej prawdziwym nauczycielem tańca była Terpsychora, która zaszczerpiła jej naturalną taneczną skłonność, potencjalnie istniejącą w każdym człowieku⁴². Dlatego też w sztuce Isadory trudno było dopatrzeć się wpływu jakiegś określonej szkoły, tancerka wypowiadała się za pomocą mowy ciała, zdając się na swoją intuicję, giętkość i wdzięk. Jej sztuka miała być spontaniczna, oparta na własnych poszukiwaniach badawczych, które miały na celu odnalezienie prostoty i swobody ruchu oraz opanowanie przestrzeni scenicznej. W rezultacie, Isadora doszła do wniosku, że gest tancerza powinien być szeroki, pełny, tak nieograniczony jak nieokiełznana jest wyobraźnia, moc twórcza artysty, zawierająca w sobie element transcendentalny.

Szerokie, pełne, coraz bardziej nabrzmiewające, jak żagle na wietrze, moje taneczne ruchy niosą mnie w górę – w górę i w dół, czuję w sobie obecność potężnej siły posłusznej muzyce i poprzez całe ciało usiłującej znaleźć ujście dla tego, co słyszy. Czasami ta siła staje się pasją, szaleje, wstrząsa mną, omal serce nie pęknie od jej namiętności, tak iż zdaje się, że z pewnością nadeszła ostatnia moja chwila⁴³.

Gest może być zatem rozumiany jako swego rodzaju ujście wzbierającej i pulsującej energii świata, materialny wyraz czegoś, co nieuchwytnie i nieśmiertelne. Nie ma w nim miejsca na kopiowanie szablonów i symulowanie, jest za to czysta, pierwotna siła energii nieba

⁴² Ibidem, s. 32.

⁴³ I. D u n c a n, op. cit., s. 246–247.

i ziemi, w filozofii chińskiej zyskująca miano *yin* i *yang*. Parafrazując słowa A. Lowena można by powiedzieć, że między tymi siłami musi istnieć równowaga, ciągły przepływ organizujący taniec, przyczyniający się do zachowania psychicznego i fizycznego zdrowia człowieka⁴⁴. Isadora Duncan była bowiem przekonana, podobnie jak wspomniany przedstawiciel psychologii egzystencjalnej, że chronicznie napięte mięśnie nadają ciału sztywność i niszczą jego grację blokując przepływ pobudzenia:

Duch człowieka tęskni do odzyskania swej naturalnej gracji, do uwolnienia się z więzów narzuconych przez ego, do tego, by odczuć swój udział w strumieniu ducha uniwersalnego⁴⁵.

Artystka twierdziła, że podczas wielogodzinnych, mechanicznych ćwiczeń baletowych właściwe naładowanie i rozładowanie energii jest praktycznie niemożliwe, ponieważ omawiana aktywność ruchowa stanowi swoisty system tortur i skomplikowanych akrobacji, czyniący z tancerza „ruchomą kukłę”, wykonującą nienaturalne skoki i skręty, fouettes czy cabrioles⁴⁶. Nie ma tu miejsca na płynność przechodzenia poszczególnych ruchowych etiud, symetrię czy harmonię znaków. Sytuację potęguje przy tym, dyskutowana wcześniej, niestosowność kostiumów tanecznych, uniemożliwiających akcentowanie naturalnego rytmu poruszających się ciał. Zgodnie z założeniami Isadory, taniec miał kojarzyć się ze spokojem twórczych poszukiwań, niejako płynięciem w kierunku bezpiecznej przystani, osiągalnej w świecie muzyki i szeroko pojętego piękna.

Wyłoniła się i popłynęła jak ondyna, kołysząc się, powiewając rękami i z uśmiechem zanurzając wszystko w rytmie muzyki – a potem nagle podfrunęła jak ptak i poszybowała beztrosko, radosna, szczebiocąc bezgłośnie [...] lub raczej melodyjnie, bo jej taniec zlewał się w jeden akord z mazurkiem Chopina. A potem znowu spłynęła z nieba, dotknęła chłodnej powierzchni rzeki, zadrżała i dalej płynęła, zielona i wdzięczna, dumna w swojej chłodnej urodzie nimfy. I znowu zanurzyła się i znowu zastygła, z ramionami wyciągniętymi przed siebie w finale⁴⁷.

Owa swoboda i nieograniczoność naturalnego gestu Isadory, jej całkowite panowanie nad przestrzenią, przywodzi też na myśl symbol koła, w pewien sposób plastycznie obrazujący i skrótowo objaśniający taneczną filozofię artystki. Koło jawi się bowiem jako kształt doskonały, kosmiczna metafora obracającego się nieboskłonu czyli

⁴⁴ A. L o w e n, op. cit., s. 19.

⁴⁵ Ibidem, s. 66.

⁴⁶ F. S t e e g m u l l e r, op. cit., s. 54.

⁴⁷ Ibidem, s. 46.

„korowodu gwiazd”⁴⁸. Jak pisałam w pierwszym rozdziale pracy, koło od zawsze związane było z magią i religią, i stanowiło idealną formę dla czynności rytualnych, umożliwiając każdemu uczestnikowi podobny kontakt z punktem centralnym, wspólny szłał i transowe wirowanie. Koło kojarzone jest także z *mandalą*, archetypem całości, wzorcem, służącym budowaniu wewnętrznej lub zewnętrznej harmonii między człowiekiem i światem. Struktura koła, niwecząc granice, umożliwia wzajemne współbycie, stale i wszędzie obecną jedność wielości, jednego człowieka we wszystkich⁴⁹. Okrągły stół ofiarny, podobnie jak krąg taneczny, stwarza szansę zjednoczenia Natury, człowieka i boga, powodując wymianę wzajemnej energii i kosmiczną pulsację, dzięki której jednostka może zrozumieć swój los, patrząc na siebie z perspektywy innych, stając niejako na zewnątrz siebie⁵⁰. Biorąc to wszystko pod uwagę można wysunąć hipotezę, że taniec Isadory Duncan wyrasta z owych pradawnych tradycji rytualnych, jak gdyby je aktualizuje, zmusza odbiorcę by je ponownie generował. Potwierdza ten wniosek nie tylko ciągle akcentowanie przez artystkę swobodnego przepływu impulsów ruchowych, ale również *methakinesis* Isadory, czyli wiązanie ruchu z aktywnością psychiczną człowieka, przetwarzaniem osobistych doświadczeń w kinetyczne znaki⁵¹. Rytualna symbolika koła pozwala spojrzeć na udział w obrzędzie jako na szansę wyzwolenia od przytłaczających człowieka uwarunkowań psychicznych i fizycznych, zrozumienia swojego życia poprzez próbę transformacji własnych przeżyć w kluczu kosmicznych znaczeń. Isadora niejednokrotnie podkreślała budującą funkcję tańca, w którym artysta „wyrasta jak gdyby ku górze”, przekracza samego siebie, sięgając transcendencji. W podobny sposób można rozumieć metaforę koła jako elementu porządkującego i przetwarzającego chaos wewnętrzny, uzdrawiającego uczestnika, „przywracającego” go życiu.

Swoboda i nieograniczoność gestu tanecznego szczególnie akcentowane przez Isadorę ideowo wpisywały się w nurt eksperymentów artystów Wielkiej Reformy Teatralnej, zwłaszcza tych pozostających pod wpływem filozofii F. Nietzschego. Uzasadnienia owej tezy należy szukać przede wszystkim w podejściu artystki do wychowania dzieci poprzez taniec, które miało swe źródło w przesłaniu filozoficznym Zaratustry, zawartym w dziele wielkiego niemieckiego filozofa. Zdaniem Isadory, w każdym człowieku od urodzenia zakorzeniony jest natu-

⁴⁸ C.G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, przeł. R. Reszké, Warszawa 1992, s. 100.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, s. 99.

⁵¹ A. Pomarańska-Szumská, *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, Warszawa 1999, s. 130.

ralny wdzięk i zdolności, by ruchem odtwarzać zjawiska przyrody⁵². To cywilizacja, technologiczny postęp i umasowienie społeczeństwa niszczą owe skłonności. Stwierdzenie to mogłoby sugerować zbieżność tanecznych postulatów artystki z założeniami A. Lowena, bowiem wybitny przedstawiciel psychologii egzystencjalnej jako antidotum na postępujące zmiany w tempie życia człowieka proponuje opracowany przez siebie system ćwiczeń, prowadzących do uwolnienia powstałych w ciele pod wpływem stresu napięć⁵³. Tworzywem Isadory był zaś taniec, w pewnym sensie stanowiący ilustrację wypowiedzi mistrza Zaratustry, który oznajmia:

Nauczyłem się chodzić: odtąd biegam. Nauczyłem się latać: odtąd nie potrzebuję popchnięcia, by z miejsca ruszyć. Teraz lekki jestem, teraz bujam, teraz widzę siebie przed sobą, teraz tańczy Bóg jakiś przeze mnie⁵⁴.

Warto porównać to z wypowiedzią o stylu Isadory:

Powinna robić to, co czyniła Isadora: uczyć się poruszać, stapać, chodzić, biegać; niewielu ludzi to potrafi. [...] Najpierw myśl, potem słowa, wreszcie ręce i stopy, poruszyć się zaledwie odrobinę, potem rozejrzeć się dokoła i przyglądać się wszystkiemu, co się rusza. [...] Bo taniec przychodzi wraz z ruchem⁵⁵.

Wydaje się zatem, że taniec może być jedną z wielu potrzebnych do życia umiejętności, zdolnością rodzącą się spontanicznie jeśli jej się wcześniej nie zniszczy lub nie zagłuszy. Dla Isadory istotnym problemem była więc konieczność zaszczepienia dzieciom świadomości i celowości własnych ruchów, nauczania ich języka ciała, by mogły poznać i zrozumieć wymowę poszczególnych gestów⁵⁶.

Każde z ćwiczeń miało być nie tylko środkiem do celu, lecz celem samo w sobie, a celem tym było uczynić każdy dzień życia pełnym i szczęśliwym⁵⁷.

By upowszechnić owo przesłanie Isadora założyła pod Berlinem własną szkołę tańca, gdzie starała się przekonać swoich podopiecznych, że sztuka taneczna spełnia także funkcję komunikacji międzyludzkiej⁵⁸. Zgodnie z filozofią F. Nietzschego przekonywała, że ciało to doskonały środek ekspresyjnego wyrażania myśli i uczuć, mówie-

⁵² A. O б р а з ц о в а, op. cit., s. 133.

⁵³ A. L o w e n, op. cit., s. 144–159.

⁵⁴ F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*, op. cit., s. 43.

⁵⁵ F. S t e e g m u l l e r, op. cit., s. 402.

⁵⁶ L. B e l i l o v e, *The Legacy of Isadora Duncan Through Her Schools*, http://www.isadoraduncan.org/About_Isadora/Isadora_schools/isadora_schools.html (13.06.2003).

⁵⁷ I. D u n c a n, op. cit., s. 180.

⁵⁸ A. P o m a r a n s k a - S z u m s k a, op. cit., s. 97.

nia o życiu i kreowaniu go bez użycia słów. Życie prywatne i zawodowe Isadory stanowiło zresztą potwierdzenie tej teorii, bowiem tancerka często „magnetyzowała” ludzi swoim urokiem osobistym, zdobywała zaufanie nieznajomych, którzy zgadzali się sponsorować jej występy, często pod wpływem chwili, impulsu, będącego odpowiedzią na taneczną mowę jej ciała. Można zaryzykować stwierdzenie, że ludzie przebywając z nią nieświadomie wyrażali tęsknotę za jakimś nowym łaodem, innym porządkiem świata, w którym panuje prawda i przejrzystość behawioralnych reguł wyrażanych poprzez zdrowe i swobodne ciało. Wizja powrotu do korzeni kultury realizowana poprzez eksplorację naturalnego języka gestów mogłaby stanowić niejako bezpośrednią materializację słów Nietzschego, dostrzegającego w tańcu źródło życia, „boski” fundament scalający elementy Wszechświata. Sama Isadora pisała bowiem:

Moim zdaniem, ten niezwykle entuzjazm dla dzieci, które w żadnym razie nie były wyszkolonymi tancerkami i artystkami, uważać należy za wyraz spontanicznej nadziei na jakiś nowy przełom w historii ludzkości, tak jak to niejasno przewidywałam.

Były to naprawdę jakby wizje Nietzschego:

Zaratustra tancerz, Zaratustra światło, który bije skrzydłami, gotów do lotu, skinieniem przywołujący wszystkie ptaki, gotów i przygotowany, błogo lekko-myślny⁵⁹.

Nowy świat miał zatem być światem „roztąńczonym”, gdzie ciało staje się atrybutem ducha, który „o treści ziemi powiada”⁶⁰. Parafrazując myśl F. Nietzschego można powiedzieć, że nowa rzeczywistość to świat ciała twórczego, które „stworzyło sobie ducha, jako ramię woli swej”, świat ciała doskonałego i czystego, które „wiedzą oczyszcza się [...] wśród wiedzy doświadczeń wywyższa się”⁶¹. Nasuwa się w tym miejscu wniosek, że wspomniany wyżej Zaratustra to bóg nauczający „jak tańczyć należy, – w płasach poza siebie wybiegać!”, uczestnik zabaw, w trakcie których następuje mistyczna przemiana *profanum* w *sacrum*⁶². Taniec i śmiech miały bowiem przypominać człowiekowi o jego wrodzonej, zachowanej jeszcze w dzieciństwie boskości, uczyć jak ją odzyskać. Stosując w tym kontekście perspektywę Lowenowskiej *duchowości ciała* wydawałoby się, że chwilowe zapomnienie, zanurzenie w grze i zabawie, miały stanowić receptę na przywrócenie naturalnej gracji ciała, niweczyć jego sztywność i utrwalone złe nawyki.

⁵⁹ I. D u n c a n, op. cit., s. 331.

⁶⁰ F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*, op. cit., s. 34.

⁶¹ Ibidem, s. 88.

⁶² Ibidem, s. 347.

To upojenie, zbiorowe szaleństwo zbliżone prawie do psychopatycznego obłąkania, będące udziałem choreutów, leży u źródeł tańca, niejako niosącego w sobie dynamizm i energię twórczej potęgi dionizyjskiego żywiołu. Z połączenia tego żywiołu z żywiołem apolińskim powstała tragedia, czyli jak określił to F. Nietzsche, „właściwy dramat”, teatr, w którym oba żywioły są zrównoważone⁶³. Geneza przemian zapoczątkowanych w ramach Wielkiej Reformy Teatralnej niezaprzeczenie sięga systemu filozoficznego tego wielkiego twórcy, dostrzegającego we współczesnym mu teatrze zjawiska świadczące o odrodzeniu się tragedii antycznej, rozpoznającego w Ryszardzie Wagnerze mistrza, który w pewnym sensie wprowadził żywioł dionizyjski do teatru europejskiego⁶⁴. Stwierdzenie to wyjaśnia celowość oglądu tańca Isadory z perspektywy dionizyjskiej teorii wiecznego powrotu czy generatywnej działalności satyra, przenoszących akcent na twórczy potencjał widza, zdolnego do metamorfozy w zbiorowym, ekstazyjnym rycie, odbiorcę kreującego nową rzeczywistość. W ten sposób sztuka Isadory nie tylko wydaje się wpisywać w metakontekst wielokierunkowych poszukiwań Reformy, potwierdzając tezę o ideowej jedności różnorodnych prób artystycznych okresu przełomu XIX–XX wieku, ale również nadawac zjawisku tańca rangę kontekstu, w którym następuje sakralna przemiana uczestnika. Budujący aspekt tego wydarzenia, a więc nieustanna, pogłębiona *re-kreacja* nowej rzeczywistości przez odbiorcę stanowi o sensie zjawiska. Nie chodzi bowiem o to, by tancerz wyraził gestem to, co z pozoru niewyraźne, ale raczej, a może przede wszystkim, by widz był w stanie dokonać czegoś przeciwnego, obserwując kinetyczny znak rozszyfrować zakodowaną w nim informację, umykającą pierwszemu, pobieżnemu czytaniu tekstu taniec⁶⁵. W procesie tym czasoprzestrzeń podlega jak gdyby unicestwieniu, kontemplacja jednego, doskonałego w swej celowości ruchu może być źródłem niewyczerpanej energii twórczej, metamorfozy realizującej się w świecie ducha.

W tym kontekście wymownym wydaje się stwierdzenie artystki, że sztuce towarzyszy zawsze nieokiełznana zmysłowość, szalona tęsknota i namiętna żądza, które wspólnie nazwać by można „krzykiem pożądania, wypełniającym cały świat”⁶⁶. Prawdziwa ekstaza i dionizyjski nadmiar życia, w opinii tancerki, miały wyraźny podtekst erotyczny. Obraz swobodnego i wyzwolonego ciała kojarzył się dojrzałej artystce

⁶³ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, op. cit., s. 85.

⁶⁴ M. Cymborska-Leboda, op. cit., s. 27.

⁶⁵ Zob. R. Nyca, „Wyrażanie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia), w: *Literatura wobec niewyraźnego*, pod red. J. Sławińskiego, E. Balcerzana, K. Bartoszyńskiego, Warszawa 1998, s. 79–100.

⁶⁶ I. Dunca n, op. cit., s. 156.

z ciałem śmiałej Amazonki, uwieńczonej winoroślą, upojonej winem, miękko i bez oporu padającej na łono satyra.

Później rośnie i nabrzmiewa bujne, pełne pragnień ciało, pełnieją piersi i przy lżejszej miłosnej podniecie cały nasz system nerwowy przechodzi rozkoszny dreszcz⁶⁷.

Kobieca dojrzałość i pełnia stają się w oczach tancerki materialnym uobecnieniem wiecznej radości, dionizyjskiej rozkoszy i samoza-pomnienia. Zdolność kobiety do fizycznego wydawania z siebie nowego życia, noszenie go w sobie i stopniowe nabrzmiewanie to niejako paralele nowego istnienia, które w sensie metafizycznym rodzi się w tańcu i w nim dojrzewa. Inspiracją Isadory, by „porodzić” w sobie i przekazać ową dionizyjską filozofię tańca były między innymi ba-chijskie pieśni:

Bakchu, we wspianiałym władnacy chramie, Bakchu, o Bakchu!
Ku drużynie ci oddanej
Wstąp na łąkę kwietną w tany,
Wieniec wstrząsając mirtowy,
Który buja w krąg twej głowy
Pełen jagód – a stopą rytm mu klaszcz godowy
I swawolne korowody
Stań sam, Charyt wiecznie młody,
Do piasów zbożnych razem z nami.
Wstrząsaj, niech płonie żagiew światłoplenna.
Bakchu, o Bakchu! Nocnego święta gwiazdo promienna⁶⁸.

Radosny Dionizos, generatywne właściwości tańca wraz z ciągłym rytmem stawania i przetwarzania składają się także na ekstatyczną formułę tańca, u podstaw której leży wiecznie aktualna opozycja chaos-kosmos. E. Czaplejewicz w artykule: *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche: trzy obrazy chaosu* wyraża opinię, że taniec jest ekspresją buszujących w człowieku żywiołów, ich mową naturalną, drogą i szansą wyjścia chaosu wewnętrznego na zewnątrz⁶⁹. Dzięki temu, kontynuując myśl badacza, nie tylko następuje oczyszczenie (*katharsis*), ale przede wszystkim swego rodzaju przemienienie i przetworzenie, w konsekwencji których człowiek znajduje siebie innego, na wyższym poziomie poznania i percepcji. Uczestnik tańca, zrzucając z siebie cały bagaż doświadczeń, definiuje w pewnym sensie swoją osobę na nowo, metaforycznie staje obok i zaczyna „składać” obraz nowej rzeczywistości jak gdyby z tych samych części, „wyrasta ku górze”, przekra-

⁶⁷ Ibidem, s. 391.

⁶⁸ Ibidem, s. 130

⁶⁹ E. C z a p l e j e w i c z, op. cit., s. 16.

czając swój przyziemny wymiar. W istocie rzeczy, taniec staje się więc źródłem metamorfozy, doskonalenia siebie, w którym biorą udział najbardziej twórcze, konstruktywne siły chaosu, podobne do tych, które wyłoniły Kosmos⁷⁰. Owa wieczna przemiana, w której nic nie ginie, co najwyżej zmienia formę, nigdy się nie kończy, człowiek może sięgnąć w niej kresu swych możliwości, ucząc się „stawiać samych siebie na właściwe nogi.” Walor ten ponownie przywodzi na myśl stwierdzenie mistrza Zaratustry nawołującego do ciągłej, radosnej penetracji własnej potęgi twórczej:

Ileż bo rzeczy jest jeszcze możliwych! Nauczcież się więc śmiechem poza siebie wybiegać! Wznóście serca ku górze, dobrzy tancerze, wyżej! Jeszcze wyżej! A nie zapominajcie przytem i o śmiechu!⁷¹

W tańcu więc człowiek sam, działając jako twórca, zdolny jest przemieniać rzeczywistość, poddając się jednocześnie generującym procesom jako tworzywo tańca. Rytm staje się wówczas nie tylko kategorią muzyczną czy techniczną, ale przede wszystkim znakiem i towarzyszem owej przemiany, jej organizatorem. Prawidłowość owej pulsacji i ciągłego przechodzenia w coraz to nową jakość przywołuje na myśl eksperymenty S. Eisensteina, zajmującego się montażem filmowym, ideowo związanego z okresem Wielkiej Reformy Teatralnej. Ten wybitny przedstawiciel rosyjskiego kina uznał bowiem, o czym pisałam już wyżej, za zasadniczą formułę ekstazy „wychodzenie dzieła z siebie”, czyli zespalenie przeciwieństw w jedność i wzajemne ich przenikanie się. Miało to przebiegać nie na zasadzie efektu uzyskiwanego za pomocą kontrastów, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, ale „w oparciu o dynamiczną jedność wzajemnie wykluczających się i diametralnie odmiennych składników”, dzięki czemu możliwe jest osiągnięcie wzniosłości i głębi „płomiennego patosu”⁷². Środkami wyrazu mogły być w tym kontekście barwy, dźwięki, cokolwiek, co ma w sobie zdolność przekształcania, tworzenia nowej jakości. „Nieobojętna natura człowieka powoduje bowiem, że z obserwatora takiego procesu, staje się on uczestnikiem, doznającym «szoku wyzwolenia», budującym nową rzeczywistość dzieła”⁷³.

W tym miejscu można z pewnością dostrzec jawne i bardzo istotne dla tematu paralele między powyższymi obserwacjami Eisensteina, a interesującym mnie zjawiskiem tańca, czy nawet ogólnie

⁷⁰ Ibidem, s. 24

⁷¹ Cytat za E. Czaplajewicz, op. cit., s. 24.

⁷² S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. A. Kumorek, Warszawa 1975, s. 120.

⁷³ Ibidem, s. 195.

rzecz ujmując, przedstawieniem teatralnym czasu Reformy, zwłaszcza gdy potraktować je z perspektywy znaczącej opozycji chaos-kosmos. Przenikanie się różnorodnych żywiołów w tanecznej orgii, jak już wyżej zauważyłam, prowadzi do wyzwiania energii, która towarzyszy przemianie widza i artysty „reorganizując” porządek ich dotychczasowego świata. Zbiorowy ryt staje się zatem miejscem narodzin nowej rzeczywistości, generuje ciągle powstawanie nowych jakości, akcentuje ciężar i konsekwencje owych metafizycznych przemian. Cały ten skomplikowany proces może zostać uruchomiony nawet za sprawą pojedynczego gestu artysty.

Dzieło artysty staje się w pełni dziełem sztuki w tym wielkim akcie dokonywanego się między jednostką twórczą a gromadą czy społecznością wzajemnego wtajemniczenia, współtworzenia, jedni mistycznej, która ich wszystkich, odzianych w białe szaty przystępujących do stołu pańskiego „mistów” tworzy uczestnikami jednej Komuny Duchowej...⁷⁴.

Ukazana tu metamorfoza ciała i ducha, ideowo bliska zarówno tradycjom chrześcijańskim, jak i eksperymentom Wielkiej Reformy Teatralnej, sięga pierwotnie aż do starożytnej postaci satyra, który łącząc w sobie obraz geniusza natury, prawzór człowieka i niemal substytut Dionizosa, stawał się źródłem energii przemieniającej widzów niejako w satyrów⁷⁵. W czasach kształtowania się początków teatru panowało przekonanie, że satyr w rytualnym kole niejako bierze na siebie cierpienia ludzkie, wyzwalał w widzach zdolność, by „widzieć przed sobą samego siebie zmienionym i teraz działać, jak gdyby weszło się rzeczywiście w inne ciało, inny charakter”, tak że „ustaje indywiduum skutkiem wejścia w obcą naturę”⁷⁶. W konsekwencji prowadziło to do tego, że w starożytnym widowisku zanikał podział między widzami a chórem satyrów, wszystko zlewało się w jedną masę tańczącą i wirującą. Punktem docelowym generatywnej działalności satyra był Dionizos, a sztuka miała dostarczać pociechy metafizycznej, to znaczy czynić Helleńczyka zdrowym na ciele i duchu, zjednoczonym ze swoim bogiem i prabytem. Satyr obejmował więc sobą cały ciężar owej rytualnej przemiany, nadawał sens życiu generując twórczą energię. Jeśli by zastosować w tym miejscu kategorii postrzegania rzeczywistości przez A. Lowena można spodziewać się, że równowaga między rozładowaniem a naładowaniem energią w owym dionizyjskim tańcu była perfekcyjnie zachowana, co przypuszczalnie miało również miejsce w tańcu Isadory Duncan, głę-

⁷⁴ Cytat za M. G ł o w i ń s k i, op. cit.

⁷⁵ E. C z a p l e j e w i c z, op. cit., s. 18–19.

⁷⁶ Cytat za E. C z a p l e j e w i c z, op. cit., s. 18.

boko zakorzenionym w antycznej sztuce. Artystka sprowadzała bowiem sens artystycznych eksperymentów do nieustannego poszukiwania w sobie wspomnianej twórczej energii satyra, by swoim ciałem móc wypowiedać treść marzeń sięgając transcendencji.

W sztuce dionizyjskiej przemawia do nas przyroda swym prawdziwym głosem: „Bądźcie, jak ja – wśród nieustannej zmiany zjawisk wiecznie twórcza, wiecznie do bytu zmuszająca, z tej zmiany zjawisk wiecznie zadowolona pramatka”⁷⁷.

W sztuce chodzi zatem o ciągłą twórczą przemianę energii, ruch i przepływ myśli, które nieustannie i intensywnie ją budują. *Ciało* jawi się w tym procesie jako równoprawny uczestnik, bezpośredni wyraz i realizacja artystycznych eksperymentów, twór nierozzerwalny, posiadający własną psychikę. Poprzez bezpośredni udział w kreacji *ciało* również „dotyka” tej szczególnej nieśmiertelności odwiecznych przemian, bierze udział w budowaniu relacji z odbiorcą. Dzieło, w tym także taniec, nigdy nie jest „gotowe”, dopiero odbiorca jak gdyby je wytwarza, wykracza poza jego dosłowność, z jednej strony, pozwalając by stawało się ono formą modelującą jego osobiste doświadczenie, z drugiej zaś, sam tekst podlega kształtowaniu przez bogactwo świata odbiorcy. Realizacja sztuki nie dokona się więc nigdy w ograniczonych ramach czasowych, ale zawsze mieć będzie miejsce w świecie wirtualnym, w którym widz razem z dziełem podlegają sprzężonym ze sobą przemianom. Proces ten przebiega w sposób bezładny, spontaniczny i chaotyczny, uwarunkowany jest on bowiem charakterem idei, wiecznie otwartej i nieokreślonej, wymykającej się ograniczeniom każdej interpretacji⁷⁸. Konsekwencją tej prawidłowości może być ideał sztuki bez granic, sztuki przemawiającej do każdego, co w przypadku tańca Isadory Duncan mogłoby zyskać swoje metaforyczne przełożenie w entuzjazmie z jakim jej występy zostały przyjęte chociażby w Rosji, gdzie rewolucyjny przełom stwarzał możliwości spontanicznego przyjęcia jej dokonań, stanowiących niejako zapowiedź wyzwolenia ciała i ducha.

Cielesno-duchowa swoboda, do której przekonywała Isadora, wykraczała zresztą daleko poza ramy szeroko pojętej sztuki, miała obejmować wszystkie aspekty życia człowieka. Artystka zdecydowanie odrzucała bowiem instytucję małżeństwa, postulowała, odważnie jak na tamte czasy, prawo każdej kobiety do posiadania dzieci kiedy zechce i z kim zechce, bez narażania się na utratę należnych jej praw i dobrego imienia. Małżeństwo kojarzyło jej się z niewolnictwem i hi-

⁷⁷ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, op. cit., s. 118.

⁷⁸ A. Pomarańska - Szumsk a, op. cit., s. 75–76.

pokryzją, dlatego też kobiety namawiała do samodzielności i zdobywania nowych umiejętności, by potrafiły same utrzymać siebie i dzieci⁷⁹. Jak widać, dążenie do wyzwolenia ciała w sztuce miało mieć również swój praktyczny wymiar i zastosowanie w życiu społecznym współczesnych Isadorze kobiet.

W tym rozdziale starałam się skoncentrować na fenomenie tańca Isadory Duncan próbując określić miejsce i funkcję kategorii tańca w systemie estetycznym Wielkiej Reformy Teatralnej. Swoistym kluczem interpretacyjnym była dla mnie wyrastająca z *głębokiej ekologii* teoria *duchowości ciała* A. Lowena, zakładająca jedność człowieka i przyrody oraz ścisły związek przeżyć wewnętrznych człowieka ze sposobem bycia jego własnego ciała. Ideą łączącą zjawisko tańca Isadory oraz system estetyczny czasu przełomu XIX–XX wieku wydaje się być przede wszystkim Eisensteinowska formuła ekstazy, czyli przechodzenia granic gatunkowych (dzieła), a nawet rodzajowych w celu immanentnego dążenia sztuki do osiągnięcia (wytworzenia) nowej jakości, w pewnym sensie stanowiąca paralelę mechanizmu dionizyjskiej metamorfozy uczestnika rytuału. Analogia ta może kierować *focus* oglądu tańca w stronę duchowego potencjału *ciała* poszukującego zjednoczenia z prabytem, realizującego się w ciągłym dążeniu do wyzwolenia, ewoluowaniu „na granicy chaos-kosmos”. Dla Isadory więc próby obserwacji i upodabniania się do natury, *nagość antyczna*, praca nad sprawnością własnego ciała czy zerwanie z formalizmem baletu na rzecz szerokiego i swobodnego gestu miały w zasadzie jeden cel – odnaleźć rytm Wszechświata, zespolić się z nim w nieustannej pulsacji, by gestem odtwarzać odwieczną prawdę Kosmosu, treść wyrażoną w słowach:

Zjawisko dionizyjskie objawia nam ciągle na nowo igrające budowanie i burzenie świata indywidualnego jako wylew prarozkoszy⁸⁰.

Taniec można by więc traktować jako próbę zbliżania się do początku, urzeczywistnianie pierwotnej pełni poprzez coraz doskonalszy kinetyczny znak, będący wyrazem eksplozji wewnętrznych przeżyć artysty, niemalże dotykiem tego, co niepoznawalne i niedotykalne. Każdorazowe powtarzanie tego rytuału zdaje się eksponować potencjał ciągłego dążenia, nawarstwiania informacji, które przekodowane na język ciała mogłyby być, paradoksalnie, sygnałem metaforycznie rozumianej utraty panowania nad fizyczną stroną ludzkiego istnienia. Tancerz, angażując się w sztukę zatracza bowiem swoją indywidualność, przekracza siebie, staje jak gdyby po drugiej stronie.

⁷⁹ D. P e r l m u t t e r, op. cit.

⁸⁰ F. N i e t z s c h e, *Narodziny tragedii...*, op. cit., s. 169.

„Chaos wewnętrznych żywiołów artysty”, w pewnym sensie piszący taniec, staje się językiem natury, znakiem wyłaniającym Kosmos. Tańczący staje się wtedy uosobieniem starożytnego satyra, wcieleniem boga, którego energia jest w stanie porwać wszystkich uczestników rytuału, zjednoczyć ich we wspólnym szale na cześć Dionizosa. Kulminacją tak pojmowanej aktywności jawi się zbiorowa metamorfoza wszystkich zebranych osób, „przełamanie jednostki i jej zjednoczenie z prabytem”⁸¹. Taniec angażuje zatem całego człowieka, każe mu wyzbyć się fizycznych ograniczeń, by realizować się w ciągłym poszukiwaniu sensu, afirmacji nieustannego stawania się.

Warto zauważyć przy tym, że podobnych inspiracji dionizyjskich, uobecnionych w ciągle aktualnych ideach F. Nietzschego, można by się prawdopodobnie doszukać u źródeł wszechobecnego dziś w kulturze postmodernizmu, który sięgając do różnych tendencji i prądów artystycznych kładzie nacisk na konieczność nieustannego przetwarzania, negowania i odbudowywania rzeczywistości. Postmodernizm łączy bowiem w sobie elementy kultury elitarnej z kulturą popularną, stawia akcent na nieokreśloność, fragmentaryczność, ironię i ciągłą zabawę z odbiorcą dzieła. Bliską postmodernizmowi „anarchię ducha”, świat humoru i zabawy oraz swobodę wyobraźni można by uznać w dalszej perspektywie także za wyznaczniki dionizyjskiej koncepcji tańca wraz z ogarniającym Wszechświat satyrem, samonapędzającym się kołem hermeneutycznym czy mieszczącym to wszystko w sobie bezkresnym charakterem idei. W ten sposób zarysowane zostają nowe możliwości penetracji diskutowanego tutaj tematu, które ze względu na rozległość analizowanego zagadnienia nie mogły stanowić przedmiotu interpretacji w ramach tego rozdziału.

Wydaje się, że istotę tańca Isadory Duncan buduje przede wszystkim ciągle dążenie, przybliżanie się do „tajemnej głębi”, znajdowanie coraz doskonalszego wyrazu dla formy ruchowej, która zawsze pozostanie ograniczona z powodu ludzkiej niedoskonałości. Ta tęsknota tancerza za ujawnieniem obserwacji i doznań o najwyższym duchowym znaczeniu może tworzyć pomost nie tylko między sztuką Isadory i dokonaniem artystycznymi Wielkiej Reformy Teatralnej, ale także między każdą formą działalności scenicznej. Taki punkt widzenia przesuwają bowiem centrum uwagi w stronę potencjalnego widza i ukrytej energii, przepływającej od twórcy ku odbiorcy, chcącego dotrzeć do wewnętrznych wartości zakodowanych w dziele. Percepcja tekstu staje się zatem nazywaniem czegoś, co adekwatnie nazwane być nie może, docieraniem do beczasowej duchowości poprzez odrzucanie kolejnych warstw świadomego poznania, aby odnaj-

⁸¹ E. Czaplewicz, op. cit.

dywać coraz to szerszy kąt oglądu rzeczywistości teatralnej⁸². Spostrzeżenie to uświadamia biegunowość procesu obcowania z dziełem, konieczność zaprzeczenia nadmiarowi słowa czy gestu, by dotrzeć poza to, czego słowo i gest nie są w stanie ujawnić. Można zatem przypuszczać, że *sceniczny gest* w dramacie A.P. Czechowa pt. *Mewa*, który stanie się przedmiotem interpretacji w dalszej części pracy posłuży jako dopełnienie i rozszerzenie zgromadzonych tutaj spostrzeżeń, zakładających swoistą symbiozę afirmacji i negacji w sztuce. Łotmanowskie pojęcie *minus-chwytu*, które pełnić będzie rolę metafory ilustrującej oszczędność i pozorne ubóstwo Czechowowskiej poetyki, sytuować będzie *sferę zachowań bohaterów* dramatu najprawdopodobniej wokół minusowych konotacji. Wydaje się, że wspólną płaszczyznę zarysowującej się w ten sposób komplementarnej opozycji będzie mógł stanowić wirtualny świat potencjalnego widza, dążącego do zrozumienia głębi sztuki, scalającego w sobie mikro i makrokosmos.

⁸² M. M e l a n o w i c z, *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyraźnego*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, pod red. E. Kasperskiego i D. Ulickiej, Warszawa 2002, s. 325–338.

Rozdział III

Funkcja *scenicznego gestu* w Czechowowskiej poetyce negacji wobec kategorii widza wirtualnego

Gest w życiu codziennym kojarzony jest z ruchem ciała towarzyszącym mowie, podkreślającym treść tego, o czym się mówi, niejednokrotnie zastępującym słowo, którego sens niejako utwierdza, bądź zmienia go, a nawet zaprzecza mu; nawet tak oszczędny ruch jak skinienie staje się znaczący, treściowo nośny. W sztuce przedstawieniowej, w malarstwie, *gest* osiąga rangę wszechwładnego znaku, budującego język tej dziedziny artystycznego wyrazu. Teatr jako sztuka szerokiego, wszechogarniającego kontekstu, sytuuje gestykę w ruchomym polu sensów ciągłego stawania się. O tym walorze otwartości, chciałoby się powiedzieć, otwartego bycia, zaświadcza każdorazowy spektakl, jak gdyby ruchomy zapis niepowtarzalnych (bo niemożliwych do identycznego powtórzenia, do dokładnego powielenia, jak to ma miejsce w przypadku taśmy filmowej) stanów emocjonalnych, duchowych, postaci uczestniczących w widowisku teatralnym, adresowanym ponadto do widza, wywodzącego się z różnych warstw społecznych. Jak starałam się podkreślić w pierwszym rozdziale niniejszej książki, to właśnie świadomy swej roli odbiorca stanowił jedną z najistotniejszych kategorii czasu Wielkiej Reformy Teatralnej, przewartościowanie której zapoczątkowało przełom teatralny końca XIX i początku XX wieku. Widz na równi z aktorem miał stać się twórcą widowiska, to jego ukierunkowany proces percepcji dzieła rozpoczynał właściwy spektakl, niejako paralelnie do scenicznego gestu artysty.

Obecnie znakowi kinetycznemu nadaje się przede wszystkim funkcję środka ekspresji psychicznej, będącego ważkim elementem wielowarstwowej kompozycji dzieła, w której gesty tworzą zwykle nierozzerwalne i spójne ciągi dramatyczne¹. Zespoły ruchów scenicznych, przypisane określonym bohaterom, mogą charakteryzować grupy osób związanych wspólną postawą moralną bądź też zwracać uwagę na

¹ I. Sławińska, *Sceniczny gest poety – zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 41.

istniejące opozycje charakterologiczne, indywidualizując postacie lub będąc źródłem humoru w utworze. Czasami blahy akcent kinetyczny może odtwarzać skomplikowane procesy psychiczne. I. Sławińska, znana badaczka formy gatunkowej dramatu, wyróżnia również *gesty probiercze* będące próbą dla poszczególnych postaci, *gesty demaskatorskie* czy też elementy świadomej teatralizacji życia, które, jeśli wolno kontynuować przytoczoną myśl, nie tyle zmieniają nastrój w sztuce, ile ukierunkowują spektakl na widza, czyniąc go ważkim składnikiem rozgrywanego przedstawienia, uruchamiającym zapis literacki utworu². Do wymienionych funkcji należy dodać również gestykę poddaną rekwizytowi, który niejednokrotnie daje asumpt do nowej sytuacji, zatrudnia ręce i skupia spojrzenia. *Gest* jawi się zatem z jednej strony jako coś realistycznego, niezbędnego w danym momencie, współczynnik akcji dramatu, z drugiej zaś buduje warstwę metaforyczną, stanowi o prawdziwej wymowie dzieła, niekiedy zaprzeczając sferze doraźnej, stojąc wyraźnie w opozycji do wydarzeń i słów w dialogach³.

Właśnie wokół tak szerokiej i rozbudowanej funkcji *gestyki* pragnę zogniskować moje poszukiwania intelektualne w tej części pracy, obierając za przedmiot rozważań *sferę zachowań bohaterów* w dramacie A.P. Czechowa pt. *Mewa* i próbując określić jej miejsce w systemie estetycznym okresu Wielkiej Reformy Teatralnej⁴. Wspomniany utwór traktuję tutaj jako modelową sztukę rosyjskiego dramaturga zawierającą wyróżniki typowe dla stylu artystycznego autora, takie jak bezwydarzeniowość, obecność fabularnie nieistotnych scen czy wreszcie „ubóstwo” interesującego mnie tutaj *scenicznego gestu*. Sztuka ta, wystawiona na deskach Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MXAT) stała się również reprezentatywnym wizerunkiem tego teatru, w pewnym sensie uruchamiając mechanizm przemian Wielkiej Reformy Teatralnej na gruncie rosyjskim. Choć w późniejszych latach linia programowa MXAT-u nie do końca pokrywała się z nurtem reformatorskim, dzięki *Mewie* wyreżyserowanej przez K.S. Stanisławskiego świat odkrył niezauważony dotychczas potencjał teatralny sztuk A.P. Czechowa. Nowatorska forma dramaturgiczna *Mewy* dała początek nowemu teatrowi rosyjskiemu, w którym reżyser sta-

² Ibidem, s. 54.

³ J. L i p i ń s k i, *Mimika i gest*, „Dialog” 1970, nr 10, s. 95–105.

⁴ Posługuję się tytułem *Mewa* korzystając z przekładu N. Gałczyńskiej. Taka wersja wydaje się być właściwym tłumaczeniem oryginalnego tytułu dramatu *Чайка*, choć w niektórych przekładach stosowany jest również tytuł *Czajka*. Taki odpowiednik wynikałby raczej z rosyjskiego *чайка*. Podobnie, w opracowaniach zachodnich używana jest nazwa *seagull*, co odpowiada polskiej *mewie*, a nie *lapwing*, co tłumaczy się jako *czajka*.

wał się prawdziwym autorem przedstawienia, zyskującego swój sceniczny wyraz dzięki przetworzonej przez niego pierwotnej formie literackiej⁵. Fakt ten zwraca uwagę na zawarty w dziele potencjał teatralny, możliwość wyjścia poza dosłowność utworu w procesie świadomego „spotkania” z dramatem na płaszczyźnie interpretacyjnej. Otwartość tekstu niweluje przy tym pozorną różnicę między jego zapisem literackim a sceniczną realizacją, przenosząc akcent na nieustanne kreowanie dzieła poprzez percepcję odbiorcy. Prawidłowość ta usprawiedliwia przyjętą przeze mnie metodę analizy problemu gestyki bohaterów w dramacie *Mewa*, bazującą na autorskim tekście, z pominięciem opisu jego scenicznych inscenizacji. Zgodnie ze wspomnianymi wyżej założeniami Reformy zakładam bowiem, że dramat Czechowa zawiera w sobie swoją potencjalną teatralną realizację, a interesująca mnie tutaj kategoria *scenicznego gestu* może stać się środkiem umożliwiającym wkroczenie w wirtualny świat dzieła, ukazującym ostateczną jedność obu dziedzin tj. dramatu i teatru. Celem wydaje się przy tym uzupełnienie poczynionych obserwacji przykładami z innych sztuk Czechowa, wskazanie paraleli między zastosowanymi przez niego środkami artystycznymi.

Spodziewam się, że funkcja nierozłącznych elementów dramatu takich jak gest, scenografia, kompozycja czy organizacja przestrzeni w kontekście komunikacji słownej bohaterów przyczyniać się będzie raczej do rozbudowy akcji wewnętrznej dramatu, rozwoju treści ukrytych, niejako w tym rodzaju literackim immanentnie zagwarantowanych – za sprawą pamięci gatunku – wbrew pozornemu „ubywaniu” treści. Ta znacząca teza literatury przedmiotu, która zdecydowanie zmieniła typ percepcji Czechowskiego „nie-dziania się”, jak się wydaje, ciągle stwarza możliwości nowego spojrzenia na problem „zanikania”, więcej zatraćania, wyczerpywania się potencjału pierwotnie możliwych treści. Przytoczone przeze mnie w pierwszej części książki rezultaty badań literaturoznawczych nad Czechowem przekonują, że kategoria *gestu* w dramacie rosyjskiego twórcy wykraczać będzie poza swoją dotychczasową pojemność, stanie się raczej znakiem braku, swoistym *minus-chwytem*, akcentującym potencjał dzieła, które do rażnie nie może osiągnąć swojej pełni⁶. Warto wyeksponować przy tym Łotmanowskie odkrycie, którego istotę można próbować drażyć poprzez przywołanie innych, głębokich kontekstów kultury, studiowanie ich. Wszelako tutaj zamiar mam skromniejszy: próba wczytania się w funkcję tej swoistej kategorii estetycznej autora *Trzech sióstr*,

⁵ В.А. Щербак о в, *Чехов и Мейерхольд*, в: *Чеховиана. Чехов и „серебряный век”*, под ред. А.П. Чудакова, Москва 1996, s. 201.

⁶ Zob. np. J. Ł o t m a n, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 76.

jak można się spodziewać, za sprawą pogłębionego uświadamiania ontologii zjawiska, przyniesie istotne spostrzeżenia dotyczące języka ciała w sztuce Czechowa, szerzej – w estetyce Wielkiej Reformy Teatralnej. Moje przypuszczenia uwarunkowane są specyficzną poetyką stosowaną przez dramaturga, nie dającą się przyporządkować żadnemu nurtowi literackiemu towarzyszącemu burzliwemu okresowi przełomu XIX–XX wieku, burzącą tradycyjne zasady formy gatunkowej dramatu, który wychodząc spod pióra Czechowa nierzadko zyskiwał określenie anty-dramatu.

Anty-dramatyzm sztuk A.P. Czechowa jawi się jako jedna z cech pozwalających określić poetykę rosyjskiego dramaturga jako *poetykę negacji*, zaprzeczania. Zmierając do określenia funkcji *scenicznego gestu* w dramacie pt. *Mewa* wydaje się, że kluczowym stanie się odkrywanie roli Czechowowskiej nieokreśloności, biegunowego zestawiania poszczególnych elementów, dających się zrozumieć najprawdopodobniej wyłącznie jako jedna, pełna kontrastów całość. Charakterystyczny dla omawianego utworu brak oczekiwanych przez odbiorcę wyróżników formy gatunkowej dramatu, „nie-dzianie się”, ekonomika słowa to parametry dające prawo przypuszczać, że słuszną propozycją odczytywania dramatów Czechowa mogłoby stać się poszukiwanie ścierających się, przeciwstawnych elementów, odkrywanie skondensowanych w negacji informacji, zestawianie obecnych w nich paraleli, na przykład jawne/niejawne, marzenie/rzeczywistość etc. W niniejszym rozdziale kluczem ujawniającym bogactwo asocjacji dających wgląd w wirtualną rzeczywistość widza stanie się interpretacja *gestyki* bohaterów w utworze pt. *Mewa*, traktowanym również jako modelowy przykład zawartej w nim Czechowowskiej filozofii zaprzeczania. Teza ta znajduje swoje uzasadnienie w pracy L. Mironiuka, w której autor analizuje słowotwórczy potencjał negacji m. in. na bazie tegoż dramatu⁷.

Wydaje się, że zestawienie owej specyficznej cechy poetyki obok wspomnianej wyżej kategorii *minus-chwytu* i wysuniętej przez T.K. Szach-Azizową koncepcji *szekspiryzacji* sztuk Czechowa może stać się stymulatorem pogłębionego oglądu tekstu. Wszystkie trzy eksponowane tu konteksty pozwolą skupić się bowiem wokół potencjalnego wydobywania tego, co w sztuce ukryte, „uruchamiania” charakterystycznego „nie-dziania się”, odkrywania kumulowanego gdzieś w głębi sensu. Słuszność powyższej hipotezy mogłaby potwierdzać także specyfika Czechowowskiej symboliki opartej niejako na „spopieleniu” i unicestwieniu symbolu, sprowadzeniu go do poziomu ale-

⁷ Л. М и р о н ю к, *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001, s. 70–74.

gorii, dzięki czemu konstrukcyjną dominantą staje się ukierunkowanie dramatu w stronę zaangażowanego odbiorcy, zdolnego wydobyc „niewyraźalne”⁸. W konsekwencji można by traktować sztukę Mewa jako modelową również ze względu na chyba najbardziej wyraziście zarysowaną w niej możliwość wertykalnego czytania dzieła, konieczność wnikania w kolejne, nawarstwiające się pola sensów i pogłębiających się nieustannie znaczeń.

Wielopoziomowość Czechowowskiej formy dramatycznej zdaje się znajdować wyraz także w fakcie zakwalifikowania utworu *Mewa* jako komedia, gdyż, zdaniem krytyków, dopatrzeć się można w nim nie tylko płynności, która pozwala zauważać przeplatanie się elementów komiczno-lirycznych, tragicznych, satyrycznych, epicznych, czy też typowych dla elegii, ale również wzajemną zależność i nierozzerwalność tych cech. L.E. Krojczik zauważa na przykład, że zachowanie bohaterów determinuje splot wydarzeń, w którym tragiczne fatum obcuje z tym, co zwyczajne, przypadkowe, rodząc tą drogą śmiech⁹. Żaden z bohaterów nie jest w stanie samodzielnie panować nad swoim życiem i decyzjami, nad wszystkimi cięży jakaś nieunikniona siła układająca ich losy, która to, paradoksalnie, zostaje przez autora poddana w wątpliwość, wyzwala autorską ironię.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na celowość przestudiowania problemu (ironii), z uwzględnieniem najnowszych prób badawczych nad zjawiskiem jako takim, w których „ironię” rozpatruje się jako budujący dystans intelektualny autora, niejako oszczędzający, ograniczający niszczącą moc satyrycznego sarkazmu, za sprawą „cieplej”, jak gdyby nostalgicznej strategii w konstruowaniu postaci. Ten typ „cieplej ironii”, na który się tutaj powołuję bierze swój początek w Schillerowskim typie romantyzmu i okazuje się być nośnym kluczem dla badań nad twórczymi eksperymentami współczesnej prozy rosyjskiej (np. S. Dowłatowa, percepcja powieści którego wprowadza na nie mający sobie równych, pod względem pojemności zjawiska, dorobek artystyczny V. Nabokova).

W *Mewie* na aspekt ironiczny wskazuje między innymi samobójstwo Trieplewa, przygotowane w dramacie odpowiednio poważnym nastrojem, w rzeczywistości zaś rozgrywające się poza sceną, na której w tym czasie ma miejsce mało ważna dla rozwoju akcji gra w loteryjkę. Elementy komiczne wymykają się tradycyjnym cechom ga-

⁸ X. Х а л а ц и н ь с к а - В е р т е л я к, *Культурный код в литературном произведении. Интерпретация художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, Poznań 2002, s. 123–133.

⁹ Л.Е. К р о й ч и к, *Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова*, Воронеж 1986, s. 210–216.

tunku, są jakby rozmyte i powiązane z rzeczywistością zupełnie przeciwną, czyli balansującą raczej na granicy tragizmu. Brak, na przykład, typowej dla komedii cechy tj. jaskrawo dominującej charakterystyki bohatera, ukryty komizm budują zaś wypowiedzi nie w porę, zdania pozornie bez sensu, często abstrakcyjne, nie powiązane z niczym, co realizuje sytuację, która nie wymyka się świadomej percepcji¹⁰. Odbiorca zostaje zmuszony do tego, by szukać ukrytego sensu w nieadekwatności warstwy werbalnej do dziejących się na scenie wydarzeń, zauważać potencjał zderzeń „wysokich” słów z ordynarnymi, pospolitymi postępkami bohaterów, którym brak sukcesów życiowych, skazani są na wieczne zmaganie się ze sobą i światem. Dlatego bohaterowie wydają się być bardziej ludźmi tragicznymi niż komicznymi, wbrew określeniom Czechowa, nadającego swoim sztukom miano wodewili, farsy czy komedii przy wspomnianej nieobecności typowych wyróżników tych form w utworach¹¹.

Ten brak charakterystycznych cech formy gatunkowej dramatu nie przeszkodził jednak *Mewie* odnieść sukcesu w Moskiewskim Teatrze Artystycznym (MXAT), choć założyciele tej placówki – W. Niemirowicz-Danczenko i K.S. Stanisławski – wyraźnie precyzowali wymagania, jakie powinna spełniać sztuka licząca na powodzenie. Musiała ona mieć inteligentną fabułę, u źródeł której leżała „zgrabna” intryga (najlepiej miłosna), wiele efektów scenicznych takich jak wystrzały, bohaterowie powinni stać społecznie nieco wyżej niż przeciętny widz, wygłaszać monologi, przyjmować efektowne pozy, utwierdzać odbiorcę w jego pozytywnych bądź negatywnych ocenach, przygotowując go jednocześnie do rozwiązania wszelkich konfliktów i wątpliwości w akcie piątym dramatu¹². Czterooaktowy dramat Czechowa stał wyraźnie w opozycji do tych zasad, koncentrując się wokół życia wewnętrznego postaci, przypominających zupełnie przeciętnych ludzi końca XIX wieku, spośród których trudno wyodrębnić głównych bohaterów¹³. Ważkimi elementami były też: nieobecność dynamicznej fabuły, skrótowość dramatu czy podtekst, dopełniający i wyjaśniający treść wypowiedzi na scenie.

Największe wątpliwości ówczesnych krytyków budziła prozaiczna bezwydarzeniowość sztuk Czechowa, dynamizm niezmienności, za-

¹⁰ P. Miles, *William Gerhardt “The Impact of Chehov on the English Theatre”*, “Slavonica” 1999, vol. 5(2), s. 24–31; R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, Warszawa 1965, s. 230–231.

¹¹ Ch. McNulty, *To Hell with Maturity*, “Village Voice”, 2000, March 21.

¹² M. Słonim, *Russian Theater – From the Empire to the Soviets*, London 1963, s. 112–113.

¹³ N. Berlin, *Traffic of our Stage: Chekhov’s Mistress*, “Massachusetts Review”, Autumn 2000, vol. 41, Issue 3, s. 382–383.

przeczący dotychczasowym regułom, jakimi rządził się dramat¹⁴. W utworze *Mewa* w ciągu dwóch lat trwania akcji niewiele zmienia się w życiu bohaterów. Dramat rozpoczyna się, rozgrywa się i kończy w tym samym miejscu, te same postacie pojawiają się w akcie pierwszym i czwartym. Triplew nadal nie może odnaleźć się w świecie sztuki i, choć drukują jego opowiadania, zмага się cały czas z wrogią mu rzeczywistością i brakiem poczucia własnej wartości. W życiu Arkadiny i Trigorina, oprócz drobnych zawirowań emocjonalnych, związanych z Niną, praktycznie trudno doszukać się nowych elementów, każde z nich funkcjonuje według sztywnych, z góry określonych zasad ludzi sztuki. Najbardziej zaskakujące zmiany dotyczą Niny, która opuszcza rodzinny dom i znane jej od lat środowisko, by rozpocząć karierę aktorki. Wbrew jej radykalnym decyzjom, odbiorca jednak nadal może mieć wątpliwości czy udało jej się cokolwiek osiągnąć i tak naprawdę zmienić. Bohaterka wplątała się w nieszczęśliwy romans, urodziła dziecko, które zmarło, gra w prowincjonalnych teatrach, czyli w zasadzie jej nowe życie niewiele różni się od poprzedniego. Spokój i monotonia dramatów A. P. Czechowa jest jednak tylko pozorna, przemiany i głębokie konflikty, choć nie wyrażone bezpośrednio, mają miejsce w świecie emocjonalnym bohaterów, niezrządkiem odzwierciedlonym tylko w akcji wewnętrznej dramatu, w tak zwanym *drugim dnie*¹⁵.

Zewnętrzne „ubóstwo” dramatu Czechowa, częste pauzy, powtórzenia czy niedomówienia w sposób celowy wciągają potencjalnego widza w świat duchowy postaci, w którym równoważnymi stają się treści wypowiedziane i niewypowiedziane, jedno nie zamienia drugiego, ale dopełnia, pogłębia i rozwija. W konsekwencji tak prowadzonej akcji, słowo może stać się wewnętrznym gestem bohatera, którego znaczenie zmienia gest widoczny, zewnętrzny, przypadkowa fraza może odkrywać nowy sens wydarzeń, bowiem tylko jedność tekstu, podtekstu i kontekstu buduje obraz pełny, całkowity, zgodny z zamysłem autora¹⁶. Wydaje się więc, że u podstaw zrozumienia dramatu Czechowa powinna leżeć idea dopełniających się przeciwieństw, Pełni pierwotnego świata, budowanego i wyjaśnianego przez przenikające się i scalające opozycyjne zjawiska, mogące istnieć tylko w tej pozornie sprzecznej jedni. Idea ta, wywodząca się z pierwotnej jedności żywiołu apolińskiego i dionizyjskiego, twórczo adaptowana

¹⁴ V. N a b o k o v, *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002, s. 357–360.

¹⁵ R. Ś l i w o w s k i, op. cit., s. 231.

¹⁶ Zob. np.: А.Е. К р о й ч и к, op. cit., s. 207; И.Н. С у х и х, *Проблемы поэтики А.П. Чехова*, Ленинград 1987, s. 10–33.

przez artystów okresu Wielkiej Reformy Teatralnej, może implikować istnienie ukrytego, duchowego dynamizmu w dramatach Czechowa, kosmicznego potencjału wyrażającego i tłumaczącego właściwą treść utworów przy pozornym jej „ubywaniu”. Zadanie tego rozdziału, a więc próba interpretacji *scenicznego gestu* w dramacie *Mewa* nie może zatem pomijać tego podstawowego założenia Europy Teatralnej, akcentującej wzajemną współzależność świata materialnego i duchowego. Analiza *gestu*, paradoksalnie, koncentrować się więc będzie nie tylko wokół sfery fizyczności w dramacie, wcielenia idei, ale przede wszystkim w kręgu odkrywania jej pierwotnego sensu, duchowego potencjału, do którego aktywny odbiorca dzieła jest w stanie dotrzeć tylko drogą własnej wyobraźni¹⁷. Sytuacja świadomej percepcji tekstu uwypukli zatem „subtelność” i „zwyczajność” idealnie wpisanego w dzieło gestu, którego ograniczoność, wartość minusowa stanie się źródłem nieustannie uruchamianych, nowych znaczeń w dramacie.

Adekwatnym wydaje się w tym miejscu skojarzenie z filmami Alfreda Hitchcocka, mistrza tzw. *suspensu*, zatrzymania i intensyfikacji akcji, by poruszyć widza tym głębiej im dłużej pozbawia się go udziału w finalnym rozwiązaniu konfliktu¹⁸. Moment nieświadomości, niewiedza widza doprowadza go wówczas do skraju wytrzymałości nerwowej, odwraca perspektywę, kierując reżyserski *focus* na widza, a nie na rozwój fabuły¹⁹. Chwył ten przywodzi na myśl wypowiedź J. Łotmana o świecie, w którym zwykle, pomyślne rozwiązanie jest mniej prawdopodobne niż zabójstwo, co przewrotnie oznacza, że brak zdarzenia zawiera w sobie więcej informacji niż jego obecność²⁰. Hitchcock zdaje się przekazywać podobną treść za pomocą przesadnie wydłużonych pauz, manipulacji rytmem dzieła czy elipsą, kierując akcją osnutą wokół codziennych sytuacji i zwyczajnych ludzi. Trzymanie widza w niewiedzy, intrygowanie go „zawieszonym” fragmentem, intelektualna zabawa z nim, ma pobudzać wyobraźnię widza, rozbudowywać znaczenie duchowego świata bohatera, rozwijając percepcję odbiorcy i zmuszając go, by spróbował znaleźć analogie między rzeczywistością dzieła a prawdą własnej egzystencji. Wydaje się, że próba obserwacji sfery zachowań bohaterów w dramacie *Mewa* mogłaby jawić się jednocześnie jako wstępny eksperyment mający na celu znalezienie wyróżniających paraleli między stylem artystycznym dzieł Czechowa i Hitchcocka, wykraczający jednak poza założenia niniejszej pracy.

¹⁷ K. Braun, *Widz – widzem czy uczestnikiem?*, „Teatr” 1973, nr 14, s. 7–8.

¹⁸ L. Phillips, *The Hitchcock universe: Thirty-nine steps and then some...*, „Films in Review” 1995, vol. 46, March 1, s. 22.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 170.

Próbie zrozumienia specyfiki Czechowowskiego *scenicznego gestu* pragnę rozpocząć od obserwacji powtarzalnych gestów, stających się emblematem, charakterystycznym wyróżnikiem niektórych postaci²¹. Potwierdzenie tej opinii znajduję nie tylko w dramacie *Mewa*, że wystarczyłoby wspomnieć tutaj chociażby Solonego, nieustannie spryskującego się perfumami jak gdyby chciał coś ukryć, stłumić własną naturę, Czebutykiną nie rozstającego się z gazetami, dającymi mu pretekst do izolacji od świata, Fiedotika uporczywie robiącego zdjęcia i kupującego zadziwiające prezenty, noszące ślad jego zdziecinnienia, czy Marię Wasiljewną, pogrążoną w przeglądaniu broszur. Ponadto, charakterystyczny jest także Astrow pociągający co chwila z kieliszka, Jasza palący cygaro czy Łopachin wymachujący nerwowo rękami. W *Mewie* najbardziej wyróżnia się chyba pod tym względem wachająca tabakę Masza, Trieplew spoglądający na zegarek czy śmiejący się często Sorin. Wydaje się, że znaczenie wyrażone w tych znakach ciała umyka uwadze bohaterów, pozostaje dla nich nieczytelne, nie wpływa na przebieg interpersonalnych relacji. Powtarzalny gest zakrywa raczej pustkę postaci w dramacie, definiuje je, z jednej strony spłaszczając je do jednego wymiaru, z drugiej zaś wskazując na niewykorzystany przez nich potencjał duchowy, niezrealizowane możliwości. Dla odbiorcy refreniczność gestyki może stać się swoistą matrycą, znakiem nieobecności zaszyfrowanej treści, który każe szukać w tym braku znaczeniowej głębi. Prawem asocjacji można przywołać w tym kontekście terminologię Michael'a Foucault, stosowaną wobec dzieła literackiego, według którego wydarzenie może wskazywać na pustą formę, miejsce nieobecne w tekście, odsłaniając potencjał wzajemnych, nieustannych ekskluzji nadmiaru i braku²². Kontynuując myśl wielkiego myśliciela można by powiedzieć, że dynamika owych przejść składa się na treść utworu, budowaną poprzez potencjalnego odbiorcę, zaangażowanego w proces własnej kreacji. W ten sposób powtarzalność zyskiwałaby wymiar teatralny, poprzez „przejaskrawienie”, banalną repetycję odsyłałaby do świata „poza dziełem”, wartości metafizycznych, tworzących rzeczywistość widza.

Przykładem gestu zyskującego taką podwójną motywację może być czynność zażywania tabaki przez Maszę. Rekwizyt pojawia się w rękach bohaterki wyłącznie w pierwszym i ostatnim akcie sztuki. Najpierw odbiorca obserwuje Maszę w początkowej scenie dramatu, gdy kwituje miłosne wyznanie Miedwiedienki krótkim: „Пустяки”, („Bzdu-

²¹ А. П. Ч у д а к о в, *Поэтика Чехова*, Москва 1971, s. 208–213.

²² M. F o u c a u l t, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6 (203), s. 143–153.

ry”), po czym zażywa tabakę i odrzuca ofiarowane jej uczucie²³. Po raz drugi czytelnik ma okazję zauważyć podobny gest podczas rozmowy z Dornem, gdy Masza zarzuca mu, że nie wie, co odpowiedzieć Triplewowi, po czym bohaterka wyznaje lekarzowi, że kocha Konstantego. Ostatnia scena, w której tabaka pojawia się jako rekwizyt ma miejsce również między Maszą a Miedwiedienką, a towarzyszą jej słowa: „Ну, завтра. Пристал...” („Przyjadę. Przyjadę. Nie nudź...”), po których wchodzi Paulina i Triplet. Język ciała Maszy zdaje się tu zastępować tłumiony gniew i bezsilność rozdrażnionej bohaterki, która szuka spokoju w rytualnej czynności przynoszącej jej ulgę. Decyzja o zażywaniu tabaki daje jej zapewne pozór niezależności, wrażeń panowania nad sobą i światem, a towarzyszące temu czynności wachania i wdychania mogłyby też wskazywać na tłumione przez bohaterkę niszczyielskie zamiary, chęć nieświadomego przeniesienia swoich wewnętrznych zahamowań na otaczających ją ludzi, zaszkodzenia im²⁴. Powtarzalność neutralnego znaku nadawałaby więc zachowaniu Maszy rangę gestu zastępującego prawdziwą, raczej negatywną motywację bohaterki, maskującego jej pozorny spokój i melancholię. Specyfika *scenicznego gestu* Maszy przywodzi też na myśl, stosowane w kontekście poetyki Dostojewskiego, Bachtinowskie określenie *zrymowanej sytuacji*, opisujące powtarzające się w utworze wydarzenia, których ewolucja natarczywie przyciąga uwagę odbiorcy, zmusza do wielokrotnego, pogłębionego odczytania²⁵. Prawem analogii można by nazwać tutaj sceniczną kinetykę Maszy *zrymowanym gestem*, czyli powtarzającym się znakiem ciała, zyskującym swoje znaczenie dzięki kierowanej ku niemu uwadze odbiorcy. To jego zdolność percepcji pozwala dojrzeć w geście ważką treść, każdorazowe przypomnienie o symbolu odsłania stopniowo przypisaną mu znaczeniową wielowarstwowość.

Podobny charakter można przypisać gestom spoglądania na zegarek, mającym miejsce kolejno w trzech aktach. W akcie pierwszym czynność ta wiąże się z Triplewem, podekscytowanym przed premie-

²³ A. C z e c h o w, *Mewa*, s. 344, w: idem, *Wybór dramatów*, Warszawa 1979; W dalszej części pracy odnośniki do cytatów z tego samego wydania będą podane w nawiasie. Przyjmuję następujące skróty tytułów: M. – *Mewa*, Ts. – *Trzy siostry*, Ws. – *Wiśniowy sad*, WW. – *Wujaszek Wania*. Ta sama zasada dotyczy cytatów w jęz. ros. pochodzących z wydania: А.П. Ч е х о в, *Чайка*, w: idem, *Рассказы. Повести. Пьесы*, Москва 1997 (dotyczy *Mewy* i *Wiśniowego sadu*) i idem, *Избранные произведения в трех томах*, т. 3, Москва 1960, (dotyczy pozostałych dramatów). Rosyjskim tytułom odpowiadają skróty: Ч. – *Чайка*, Ts. – *Три сестры*, Вc. – *Вишневый сад*, ДВ. – *Дядя Ваня*. Tutaj cytat ze str. 542.

²⁴ W. K o p a l i ŋ s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 263.

²⁵ М. Б а х т и н, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, s. 131.

ra swojej sztuki i obawiającym się, że Nina spóźni się na to ważne dla niego wydarzenie. W akcie drugim spoglądający na zegarek Trigorin, w rozmowie z Niną, próbuje ukryć swoje podekscytowanie, udaje, że się spieszy, choć angażuje się z dziewczyną w długą rozmowę, w akcie trzecim zaś Arkadina przygotowuje się do wyjazdu, a omawiany gest ma miejsce po wyjściu Trieplewa i pomiędzy dwukrotnym odczytaniem przekazanych Trigorinowi przez Ninę słów: „Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её”. („Gdyby ci kiedykolwiek było potrzebne moje życie, przyjdź i weź je”). Wydaje się, że gest Arkadiny może być w tym kontekście wyrazem jej strachu przed upływającym czasem i młodością, kochanek zaczyna bowiem wyraźnie interesować się inną kobietą, zegarek daje w pewien sposób sygnał początku zmian w życiu bohaterów, metaforycznie odmierza czas w nowej epoce ich życia. Kontrolowanie upływu czasu kojarzone jest raczej ze statyką, nie wymaga dużego wysiłku energetycznego, co kontrastuje tutaj z towarzyszącą gestowi wypowiedzią: „приди и возьми её”, mającą charakter wręcz rozkazu. Dynamika słowa zostaje więc uwypuklona w tym miejscu oszczędnym gestem, zyskującym tu rangę wartości budującej treść utworu, zmieniającym perspektywę oglądu warstwy werbalnej, i w konsekwencji tego, przekazującym treści niewypowiedziane przez bohaterów. Celem wydaje się w tym kontekście skojarzenie tak nośnego gestu z potencjałem dalekowschodniego teatru Kabuki, gdzie hieratyczny, można by powiedzieć „czysty”, wyizolowany gest, był najistotniejszym czynnikiem budującym treść przedstawienia. Jak zaznaczyłam to w pierwszym rozdziale, nośność tego umownego gestu stanowiła ważkie źródło inspiracji dla artystów Wielkiej Reformy Teatralnej, co pozwalałoby sytuować dramat Czechowa również w kręgu tych zainteresowań, potwierdzając w ten sposób tezę o pierwszeństwie gestu nad słowem w Czechowskim dramacie.

Najczęściej powtarzającym się zachowaniem w dramacie *Mewa*, zyskującym rangę *leitmotivu* jest także śmiech Sorina, bohatera, którego ciało niejednokrotnie odmawia mu posłuszeństwa. Sorin śmieje się przede wszystkim ze swojego niedołęstwa i niedomagania, gdy opowiada siostrzeńcowi jak wiele śpi, wspomina, że brak mu wewnętrznej dyscypliny, czuje się „rozklekotany” i nie podoba mu się nudne życie na wsi. Omawiany gest mimiczny pojawia się również wtedy, gdy bohater stwierdza, że oczy Niny są zapłakane i gdy śpiewa fragment starej piosenki, wspominając dawną pracę w sądownictwie. Sorin zdolny jest nawet do autoironii i śmiechu, gdy Dorn mówi o strachu przed śmiercią i gdy wypomina mu się brak życiowego powodzenia. W rzeczywistości jednak, wesołość Sorina pojawia się przeważnie w rozmowach o sytuacjach smutnych, kojarzących się ze śmiercią,

starzeniem się, poczuciem niskiej wartości. Czechow obdarza więc bohatera dystansem do świata, śmiech jest prawdopodobnie reakcją Sorina na uświadomione już bezwyjściowe uwikłanie w konieczne zewnętrzne mechanizmy, iluzją możliwości przekroczenia ograniczających go barier. Mimiczny gest postaci mógłby ukazywać potencjalnemu widzowi bardziej optymistyczny obraz życia Sorina, otwierając perspektywę na świat wewnętrzny bohatera, odmienny od otaczającej go rzeczywistości. Powtarzalność znaku nadawałaby mu funkcję maski zakrywającej świat fizycznych niedoskonałości Sorina i nadającej mu nową tożsamość, pozwalającą mu w pewnym sensie izolować się od zwykłej codzienności²⁶. Oszczędna mimika bohatera, kojarzona z zabawą, mogłaby stwarzać czytelnikowi pewne pole osobistej wolności, margines swobody, uprzytamniający i urzeczywistniający inny, głębszy aspekt tekstu, wnikając w który odbiorca może czuć się dowartościowany, zaangażowany w jego współtworzenie. Każdy, nawet bardzo subtelnie zarysowany znak ciała otwiera zatem drogę ku nieskończonym możliwościom tekstu, staje się szkicem, który nabiera konkretnych kształtów w procesie jego swoistej kontemplacji. Posługując się w tym kontekście terminem Derridy można by nazwać tak oszczędnie zarysowany ruch *śladem*, *grammem*, wskazującym, w odróżnieniu od znaku, na rzeczywistość poza nim, znaczenie, które trudno zamknąć w jakimś określonym „korytarzu sensu”²⁷. *Ślad* stałby się pojęciem bardziej adekwatnym i pojemnym niż znak, mający w sobie, zdaniem wybitnego badacza, pewien atrybut zamknięcia, różnicowania. Kontynuując myśl Derridy, w geście bohatera można by dopatrywać się swoistej gry śladów, ciągu przywołującego nieustanny łańcuch skojarzeń, których nie da się w żaden sposób właściwie nazwać, osadzić w jakimś określonym miejscu czasoprzestrzeni.

Omawiany wyżej *habitus* zachowań postaci w dramacie Czechowa, zdaniem G. Bierdnikowa, nierzadko bywa też wzmacniany jakimś słowem, wyrażeniem czy obsesyjną myślą, które zostają przypisane poszczególnym osobom na zasadzie pojawiającego się co pewien czas refrenu, kreują wizerunek postaci, wpływający w pewnym sensie na jej zachowanie, stanowiący o jej losie²⁸. Na przykład Nina Zariieczna opętana jest przez pragnienie realizowania swojego powołania w życiu scenicznym, Arkadinę definiuje zabieganie o sukces aktorski, a Szamrajew ciągle przypomina swoje stare znajomości z pro-

²⁶ J. H u i z i n g a, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1998, s. 15–26.

²⁷ N. L e ś n i e w s k i, *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998, s. 192.

²⁸ Г. Б е р д н и к о в, *Чехов драматург. Традиции и новаторство в драматургии Чехова*, Ленинград–Москва 1957, s. 226–227.

wincjonalnymi znakomitościami. W opinii wspomnianego badacza twórczości autora *Wiśniowego sadu* bohaterowie dramatu Czechowa mają tendencję do zatracania własnej indywidualności, specyficznej psychologicznej mimikry, a przypisane im etykiety w postaci powtarzających się myśli i gestów pomagają ich określać i odróżnić²⁹. Brak zdarzeń, które z jakiś przyczyn pozostają tylko zapowiedziane w warstwie słownej dramatu, mogłyby sugerować, że Czechowowskie postacie realizują swoje życie we własnym świecie wirtualnym, tracąc zdolność rozróżniania granicy między realną rzeczywistością, a ich wyobrażeniem. Za przykład mogą posłużyć tutaj tytułowe bohaterki dramatu *Trzy siostry* marzące o wyjeździe do Moskwy, ale nie zdolne do przetworzenia swej wizji w czyn. Świat subiektywnych wrażeń istniejących w wyobraźni pozwala stworzyć im swoisty azyl, w którym nie żyją już własnym życiem, ale niejako identyfikują się ze stworzonymi w umyśle istotami. Wnikliwy ogląd dzieła daje odbiorcy szansę dostrzeżenia współzależności między „skapo” realizowaną fizycznością bohaterów, a potencjałem ich ducha, umożliwia zrozumienie prawidłowości rządzących ich światem. Wgląd w tę rzeczywistość niejako umiejscawia w niej widza, gest pozwala mu generować uruchamiane przez niego konteksty, wydobywać to, co umyka pobieżnej uwadze.

Wniosek ten mógłby sugerować także konieczność zastanowienia się nad samym problemem wirtualności, zwłaszcza we współczesnej dobie technologicznych symulacji, programów i gier komputerowych, niejako zaprzeczających istnieniu granicy między tym, co materialne i duchowe. Badacze wspomnianego zagadnienia zdają się nawet wskazywać na istniejące paralele między stanem wkraczania w świat cyfrowy, a obrzędami inicjacji, stojącymi u źródeł sztuki³⁰. Dla części z nich teatr antyczny jawi się jako prototyp wirtualnej rzeczywistości, umożliwiający, dzięki aktywnemu uczestnictwu w rytuale, zrozumienie tajemnic Kosmosu³¹. Wcielenie w nową, przypisaną człowiekowi rolę, zatarcie różnicy między znakiem a jego reprezentacją, określane w rytuale jako transsubstancjacja, immanentna obecność wyższych sił, nadających ciału wymiar duchowy, to tylko niektóre ze wspólnych wyróżników, przypisywanych obu zjawiskom. Użytkownik komputera, na podobieństwo uczestnika obrzędu, metaforycznie wykracza poza granice swojej fizyczności, ciało staje się narządem jego umysłu, wcieleniem idei. Kontemplacja symbolu w postaci cyfrowego kodu umożliwia mu wówczas osiągnięcie stanu określanego mianem

²⁹ Ibidem.

³⁰ M.L. R y a n, *Introduction: From possible worlds to virtual reality*, „Style” 1995, vol. 29, Summer, Issue 2, s. 173–184.

³¹ Ibidem. Problem rozpatrywany jest szerzej w książce: B. L a u r e l, *Computers as Theater*, Menlo Park 1991.

wiedzy całkowitej (*total knowledge*), gdzie status prawdziwości zyskują tylko wzory informacji, filtrowane przez komputerowy *matrix*³². Wydaje się, że zarysowane tu podobieństwa mogłyby stanowić przyczynek do dyskusji ukierunkowanej w stronę znalezienia analogii między parametrami budującymi cyberprzestrzeń, a wirtualnym światem dzieła, poprzez które odbiorca zdolny jest odczytać treści kosmiczne. Centrum takiej analizy stanowiłaby przypuszczalnie postać aktywnego uczestnika, potencjalnego widza, przekraczającego granice realnej rzeczywistości, by sięgać rzeczywistości symbolicznej. Można się spodziewać, że dyskusja ta dostarczyłaby również cennych wniosków dotyczących rozumienia estetyki Wielkiej Reformy Teatralnej, w kształtowaniu której kategoria widza zajmowała ważne miejsce.

Prawem ciągu asocjacji można by zaryzykować również twierdzenie, że Czechowowski świat wirtualny zakładał u swych podstaw istnienie wspomnianej wyżej nierozzerwalnej dychotomii materii i ducha, tym bardziej, że realizowane przez dramaturga podwójne życiowe powołanie – był przecież lekarzem i artystą – niejako wyrastało z tych faktów. Sam dramaturg pisał zresztą żartobliwie w listach, że miał dwie kochanki: literaturę i medycynę, raz zatem spał u jednej, raz u drugiej³³. Spostrzeżenia te oraz uwagi I.W. Graczewej, dotyczące filozofii A.P. Czechowa, mogłyby sytuować dorobek artystyczny omawianego twórcy także w kręgu *głębokiej ekologii*, ponieważ, według badaczki, Czechowowski bohater realizował w życiu zasady piękna zewnętrznego i prawdy duchowej, sięgające pradawnych czasów, kiedy harmonia świata była równoznaczna z harmonią wewnętrzną człowieka i przyrody³⁴. Perspektywa ta mogłaby wyznaczać także pomost między światopoglądem A.P. Czechowa a teorią *duchowości ciała* Aleksandra Lowena, również z wykształcenia lekarza, charakteryzującego się w swojej praktyce zawodowej podejściem multidyscyplinarnym, wykorzystującym osiągnięcia psychologii egzystencjalnej, *głębokiej ekologii* czy filozofii Wschodu i Zachodu³⁵. Jak wiadomo, założenia powyższej metody pracy z ciałem stanowiąc będą klucz interpretacyjny również w tym rozdziale, ogniskując rozważania wokół próby oglądu problemu ciała i gestu przez pryzmat psychiki. Taki

³² R. S h a t t u c k, *Nerval and Virtual Reality*, “Parnassus: Poetry in Review” 2001, vol. 25, Issue 1/2, s. 391–403; zob. także: A. T o l a m o, B. L i g o r i o, *Strategic Identities in Cyberspace*, “Cyberpsychology & Behaviour” 2001, vol. 4, nr 1 lub N. W i d d e r, *What’s Lacking in the Lack*, “Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities” 2000, vol. 5, December.

³³ A. C z e c h o w, *Listy*, t. I, przeł. N. Gałczyńska, A. Sarachowa, Kraków 1988, s. 92.

³⁴ И. В. Г р а ч е в а, *Глубины чеховского слова*, „Русская речь” 2000, № 3, s. 20–25.

³⁵ A. L o w e n, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1994, s. 25–26.

punkt widzenia pozwala skoncentrować się na holistycznym podejściu do człowieka, w świetle którego *ciało* traktowane jest jako ożywiany przez psychikę duch czuwający nad jego działaniem. A. Lowen twierdzi przy tym, że *ciało* należy rozumieć jako oddzielny, *samopodtrzymujący się system energetyczny*, współreagujący ze środowiskiem i od niego uzależniony. Analiza *dynamiki ciała*, zdaniem wymienionego przedstawiciela psychologii egzystencjalnej, nie może wykluczać więc także emocji, stających się bezpośrednim wyrazem ducha, kształtowanego przez doświadczenia³⁶. Perspektywa ta, jak się wydaje, umożliwia również rozszerzenie znaczenia interesującej mnie tutaj kategorii ciała i scenicznego gestu, jak gdyby precyzyjniejsze określenie ich funkcji w dramacie *Mewa*, uprawniające do szczególnej koncentracji na holistycznym rozwoju bohaterów, badania istniejących w nich cielesno-duchowych współzależności. Tak ukierunkowany ogląd dzieła równocześnie niejako sam „upomina się”, by przyjrzeć się zagadnieniu z punktu widzenia Wielkiej Reformy Teatralnej, w ramach której realizowano eksperymenty zmierzające do określenia ideału ciała aktora. Najznamienszym tego przykładem jawi się z pewnością *biomechanika* W. Meyerholda czy artystyczne próby A. Tairowa, stawiającego w centrum jedność obu sfer tj. ducha i ciała.

Już na tym etapie badań można spodziewać się, że obraz *ciała* bohaterów *Mewy* będzie raczej stanowić opozycję harmonijnego ideału opisywanego przez A. Lowena. Omówiona wyżej powtarzalność niektórych *scenicznych gestów*, charakter *leitmotivów* zdaje się przekonywać o braku odczuwanego przez postacie pokrewieństwa z *gracją natury*, przyjemności z posiadania ciała. Dotychczasowe obserwacje sfery zachowań ujawniły raczej napięcie bohaterów, sprzężoną z ich psychiką nieobecność *cielesnej żywotności*. Wyrazistym potwierdzeniem niniejszej opinii może jawić się także gestyka Sorina, który nie jest w stanie obejść się bez laski, chrapie w towarzystwie, miewa zawroty głowy, chwieje się, więc toczą za nim pusty fotel na kółkach. Bohater zaciera także zziębnięte ręce, mówi, że bolą go nogi z powodu wilgoci, na co słyszy odpowiedź siostry: „Они у тебя как деревянные, едва ходят. Ну, пойдём, старик злосчастный” (Ч., s. 552) („Masz te nogi jak z drewna, ledwo nimi poruszasz. No, chodźmy, starcze nieszczęsny”) (М., s. 370). Porównanie nóg do drewnianych kłód przywodzi w tym miejscu na myśl także wypowiedź Szamrajewa: „Пала сцена, Ирина Николаевна. Прежде были могучие дубы, а теперь мы видим одни только пни” (Ч., s. 547) („Upada teatr, pani Ireno! Dawniej były mocarne dęby, a teraz same pnie”) (М., s. 358), choć opisująca kryzys sztuki, nadającą także metaforyczny wydźwięk

³⁶ Ibidem, s. 74–78.

zachowaniu bohatera. Dąb bowiem, kojarzony z siłą fizyczną i moralną, wielkością i nieśmiertelnością, mógłby stanowić jaskrawą opozycję ciała Sorina, przypominającego raczej przerażający sztywny pień, pozbawiony rąk i nóg³⁷. Ograniczona fizyczność bohatera, wyrażona w geście, zostaje zresztą wzmocniona jego bezpośrednią charakterystyką własnego stanu psychicznego.

Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять с таким чувством, как будто от долгого сна у меня мозг прилип к черепу и всё такое (Ч., s. 542).

(Zasnąłem o dziesiątej wieczór, a obudziłem się o dziewiątej rano i od długiego snania czułem się tak, jakbym miał mózg przyklejony do głowy i różne takie rzeczy) (M., s. 345).

Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой пескаринной жизни, а то очень уж я залежался, точно старый мундштук (Ч., s. 565–566).

(Chciałbym choć na parę godzin ocknąć się z tej niedźwiedziej śpiączki, bo zależałem się jak stara faja) (M., s. 404).

Psychofizyczny regres bohatera zdaje się rezonować także z zawężoną sferą komunikacji Sorina, zakłócona dynamika ciała determinuje jego proksemikę. Choć Sorin próbuje nawiązać bliski kontakt z siostrzeńcem – Masza ściele przeciw jego łóżko w pokoju Trieplewa – bohaterowie zachowują dystans, siadają *obok* siebie, a nie *naprzeciw*, jak sugerowałaby sytuacja poważnej męskiej rozmowy *face to face*. Sorin siłą woli popycha swoje ciało, przypuszczalnie tłumi swoje uczucia, a pogłębiająca się stopniowo w dramacie starcza demencja wydaje się iść w parze z jego wycofywaniem się z życia, izolacją. Wytracanie znaczenia bohatera dla treści utworu postępuje równolegle z intensyfikacją jego starczych dolegliwości, stopniowość tej zależności potencjalny widz ma okazję zaobserwować na przestrzeni dwóch lat, w trakcie których rozgrywa się akcja dramatu. Gestyka Sorina staje się zatem ważkim elementem treści utworu, uświadamia zachodzące w nim relacje międzyosobowe, stanowi o randze bohaterów. Obserwujący „dezintegrację” Sorina odbiorca niejako automatycznie zostaje zmuszony, by wnikliwie „wczytać się” w przekazywaną poprzez to „ubywanie” treść, przewartościować dotychczasowe opinie i sądy.

Pasywność bohatera nie zawsze wiąże się jednak z jego wiekiem, ten specyficzny Czechowowski wyróżnik konstruowany jest przez wiele sprzężonych w dramacie czynników, nierzadko mających głęboką podbudowę filozoficzną. Obraz znieruchomiałej gestyki Maszy tworzy poruszanie się bohaterki apatycznym, leniwym krokiem, na-

³⁷ W. K o p a l i ŋ s k i, op. cit., s. 63–65.

rzekania, że ścierpła jej noga, czynność popijania wódki czy bezszelstnie tańczony walc. Oddawanie się nałogowi picia ma miejsce podczas rozmowy z Trigorinem i towarzyszy wyznaniom bohaterki o planowanym małżeństwie z Miedwiedienką, które ma odmienić życie Maszy i zagłuszyć jej niespełnioną miłość do Trieplewa. Odruch tłumienia symbolizuje także cichy i samotny, a więc dziwnie sztuczny taniec, mający miejsce bezpośrednio po kategoriycznym stwierdzeniu:

Не нужно только распускать себя и всё чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо её вон. [...] Всё забуду... с корнем из сердца вырву (Ч., s. 575).

(Po prostu nie trzeba się rozklejać i wciąż na coś czekać, chyba na święty nigdy... Jeżeli w sercu załęgnie się miłość, natychmiast precz z nią! [...] Wyplenie z serca do szczętu) (M., s. 426).

Powiązane w ten sposób gesty i słowa mogą wskazywać na nadwrażliwość bohaterki, lęk przed odrzuceniem i naturalne przy tym napięcie, od którego uwolnić ma ją zaprzeczenie wartościom, negacja uczuć i zawarcie fikcyjnego małżeństwa. Brak życiowej energii i apatia przypuszczalnie stanowią warstwę obronną przed światem, azyl umożliwiający brak zaangażowania, dystans w postaci bezpiecznego wegetowania. Świadczy o tym również replika Maszy, będąca niejako werbalnym gestem, obrazem ruchowym przekazany w słowie:

Жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить. [...] Надо встряхнуться, сбросить с себя всё это (Ч., s. 554).

Ciągnę za sobą własne życie jak strasznie długi tren sukni... Nieraz w ogóle nie chce mi się żyć. [...] Trzeba się z tego otrząsnąć, pozbyć się raz na zawsze (M., s. 376).

Jeśli przyrzeć się sferze zachowań Maszy z punktu widzenia *duchowości ciała* A. Lowena, można by się dopatrzeć w jej *scenicznym geście* subtelnych oznak patologicznego napięcia, sztucznie tłumionej agresji, ukrytej pod płaszczem pozornej flegmatyczności. Analiza analogicznych stanów psychicznych prowadzona przez wspomnianego bioenergetyka uświadamiała, że nie wyrażone emocje odkładają się zazwyczaj w ciele w postaci braku naturalnej elastyczności, będącym zaprzeczeniem afirmacji życia i integralności człowieka³⁸. Mocne postanowienie nie poddawania się uczuciom i słabościom czyni ciało sztywnym, stając się protestem przeciwko życiu i ludziom, zakłócając *pulsację* i obniżając poziom energii oraz pobudzenia³⁹. Wyjaśniając myśl A. Lowena można by powiedzieć, że człowiek jest wówczas

³⁸ A. L o w e n, *Duchowość ciała...*, op. cit., s. 138.

³⁹ Ibidem, s. 104–105.

w stanie trzymać wszystko pod kontrolą, wyrabia w sobie silną wolę, która jednak nie pozwala cieszyć się zwykłymi osiągnięciami, prowadzi do *rozszczepienia* między głową a ciałem, między myśleniem a odczuwaniem. W sposób nieświadomy, jedyną rzeczą do przezwyciężenia staje się wtedy strach przed samym życiem, kumulujący się w ciele i pogłębiający jego sztywność. Nadając taką motywację gestyce Maszy można przypuszczać, że zachowanie bohaterki traci dla odbiorcy spontaniczność i wiarygodność, staje się wyuczone i mechaniczne, wyraża społeczną izolację i poddanie się intelektowi.

Źródłem owego *rozszczepienia* może być wewnętrzny ból i cierpienie, zanurzenie w których może człowieka wyłączyć z normalnego biegu życia, zredukować jego wrażliwość, osadzić go w specyficznej, statycznej ekstazie bólu. Podejście takie wydaje się ideowo rezonować z pesymistyczną filozofią Schopenhauera, plasującą się niejako na przeciwnym biegunie ekstazy dionizyjskiej, wywodzącej się z nadmiaru radości, Pełni ogarniającej Wszechświat⁴⁰. Z tej perspektywy cierpienie i ból mogłyby zyskiwać miano wartości pozytywnych, kontemplacja których zapobiega powstawaniu nowych pragnień, nieustannie generowanych przez spełnienie. Melancholia Maszy, jej apatyczny gest mogłyby jawić się w tym kontekście jako specyficzna gra, odsyłająca czytelnika do aktualnej w okresie Reformy idei Całości, w świetle której ofiara dionizyjska „jest jak głowa Janusa, którego oblicza zarazem śmieją się i płaczą”⁴¹. Dionizyjski nadmiar zakłada bowiem istnienie pustki, łączy w sobie ból i radość, scala ekstazy samozatrącenie z odkupiającym cierpieniem. Pojemność znaczeniowa wiecznie żywego symbolu Dionizosa stwarzałaby szansę dostrzeżenia w nim obrazu cierpiącego Chrystusa, zanurzającego się w ekstazie śmierci⁴². Bogactwo nasuwających się tutaj samoczynnie skojarzeń pozwala traktować gest Maszy jako znak przywołujący ukryty w nim potencjał kontekstów kulturowych, zarysowujący możliwość ich dogłębnego studiowania, a przy tym ujawniający ciągłą aktualność mitycznych inspiracji czasu Europy Teatralnej.

Melancholia życia Maszy, ból istnienia wyrażony w jej geście nie stanowią o wyjątkowości postaci, mogą jawić się raczej jako typowa cecha Czechowowskiego bohatera. *Spadek ducha witalnego*, swoisty somnambulizm zyskuje także szczególną wyrazistość w świetle przykładów z *Wujaszka Wani*:

⁴⁰ J. Tu c z y ń s k i, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 168.

⁴¹ M. C y m b o r s k a - L e b o d a, *Symbolizm a mit Dionizosa*, s. 46–47, w: *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. J. Axera, Z. Osińskiego, Warszawa 1997.

⁴² M. G ł o w i ń s k i, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 73–105.

Войницкий: Если бы вы могли видеть свое лицо, свои движения... Какая вам лень жить! Ах, какая лень! (ДВ., s. 457).

(Wojnicki: Gdyby pani mogła zobaczyć swoją twarz, swoje ruchy... tak się pani leni żyć! Ach, jakież to lenistwo!) (WW., s. 473).

Войницкий: Полюбуйтесь: ходит и от лени шатается. Очень мило! Очень! (ДВ., s. 473).

(Wojnicki: Piękny widok: chodzi i z lenistwa aż się chwieje. Bardzo to ładne! Bardzo!) (WW., s. 501).

To charakterystyczne dla Czechowowskich postaci „ubywanie” energii staje się dla nich czymś na kształt choroby, rozprzestrzeniającej się jak wirus w zastraszającym tempie. Astrow zarzuca przecież Helenie: „Итак, куда бы ни ступили вы и ваш муж, всюду вы вносите разрушение...” (ДВ. s. 492) („Gdziekolwiek stąpicie, idzie za wami zniszczenie...”) (WW., s. 540), co narzuca wręcz skojarzenie z biblijnym prorocstwem, zarazą dziesiątkującą ludzi. Wydaje się zatem, że fizyczna obecność bohatera może implikować psychiczny regres, wyrażony werbalnie gest przesuwania niejako punkt ciężkości w utworze w stronę psychiki bohaterów, wskazując na sprzężenie obu sfer. Taka współzależność w świetle teorii *duchowości ciała* byłaby sygnałem nie tylko dwustronnego energetycznego przepływu, mogłaby także uzasadniać konieczność rozumienia emocji jako stanu aktywnego, generującego kinetyczny znak, jednocześnie będąc generowanym. Powyższe przypuszczenia zyskiwałyby potwierdzenie między innymi w słowach Czebutykina:

Кое-что знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего. Может быть, я и не человек, а только вот делаю вид, что у меня, и руки, и ноги, и голова; может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю. (Плачет) О, если бы не существовать! (Тс., s. 537).

(Wiedziałem coś niecoś ze 25 lat temu, a teraz nic nie pamiętam. Nic. Może nawet nie jestem człowiekiem, tylko udaję, że mam ręce, nogi i głowę. Może w ogóle nie istnieję, tylko... (placze) Och, gdyby wcale nie istnieć) (Ts., s. 635).

Bycie człowiekiem równoznaczne jest tutaj nie tylko ze sprawnością umysłową, ale również z koordynacją motoryczną, scaleniem ciała, gwarantującym udział w realnej rzeczywistości. Jedyne towarzyszący replice ruch – płacz bohatera – zostaje w pewnym sensie zalany lawiną słów, co mogłoby uruchomić w odbiorcy skojarzenie z uzdrawiającą mocą płaczu, mechanicznie wyzwalającego napięcia powstałe w ciele. Motywację tego *scenicznego gestu* wolno byłoby ponownie powiązać z teorią A. Lowena, dostrzegającego w szłochu nieświadomą próbę rozładowania i rozwiązania wewnętrznych konfliktów, świadcząca o istnieniu pierwotnej jedności człowieka. Pogląd wspomnianego wyżej psychiatry zdaje się być przy tym zbieżny z bez-

pośrednimi wypowiedziami A.P. Czechowa, też z zawodu lekarza, wysoko ceniącego harmonię między zdrowym ciałem i aktywnym umysłem.

Ponad wszystko cenię ludzkie ciało, zdrowie, rozum, talent, wolność od przemocy i kłamstwa, jakkolwiek by przybierały formę. Oto program, którego bym się trzymał będąc artystą dużej miary⁴³.

Cieleśna sfera osobowości w dramacie *Mewa* staje się dominantą w wewnętrznym świecie Arkadiny, kobiety zachłannie pragnącej miłości i uwielbienia, a przy tym nieobojętnej wobec spraw materialnych. Wśród powolnych i niezdecydowanych ruchów innych postaci, szarych strojów wyrażających monotonię ich życia, kobiecość Arkadiny uderza barwnością, energią i pozornie bardziej wyrazistym charakterem. Wniosków tych dostarcza między innymi obserwacja sposobu ubierania się postaci w dramacie, ich dbałość o ciało i ogólną kondycję fizyczną, które to, traktowane łącznie, budują ogólny kontekst interpretacyjny zachowania bohaterów, pozwalają nadać ich kinetyce właściwe proporcje⁴⁴. Większość postaci w dramacie *Mewa* nie poświęca zbyt wiele uwagi wyglądowi zewnętrznemu, nie troszczy się o ciało, zapomina, że stanowi ono integralną część ich człowieczeństwa. Sorin, na przykład, zdaje sobie sprawę z własnego niechlujstwa, mówi, że wygląd zawsze stanowił dla niego problem, ponieważ przeważnie wyglądał jak po trzydniowej hulance, jednak świadomość negatywnych skutków własnych zaniedbań nie pomaga mu niczego w tym względzie zmienić. Bohater pojawia się na scenie z krzywo zawiązanym krawatem, ma rozczochrane włosy, zapuszczoną brodę, co idzie w parze ze wspomnianym już wyżej postępującym zniechęceniem fizycznym. Do podobnych wniosków prowadzi odbiorcę analiza zachowania Triepiewa, który od trzech lat nosi tę samą marynarkę czy Maszy, pojawiającej się w czarnych, postarzających ją sukniach. Kontrastuje z tym obrazem biała, luźna suknia Niny występującej w przedstawieniu Triepiewa, rodząca skojarzenia z dużym potencjałem artystycznym aktorki, transformacją, która będzie miała miejsce w jej życiu, czy wreszcie ze swobodą i miękkością jej młodego ciała⁴⁵.

Dopiero na tym tle jasne suknie Arkadiny zyskują właściwy wymiar, harmonizują z osobowością czującej się młodo artystki, chwalać się, że mimo upływu wieku wygląda jak laleczka i mogłaby grać piętnastoletnią dziewczynkę.

⁴³ A.P. C z e c h o w, *Listy...*, op. cit., s. 186.

⁴⁴ S. Q u i l l a m, *Mowa ciała. Poznać i zrozumieć*, przeł. A. Stawniak, Warszawa 2000, s. 15; J.B. B a v e l a s, N. C h o v i l, *Gestures specialized for dialogue*, "Personality & Social Psychology Bulletin" 1995, vol. 21, April, Issue 4, s. 394–416.

⁴⁵ W. K o p a l i ņ s k i, op. cit., s. 22.

Затем я корректна, как англичанин. Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut*. Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя я бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда. Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефёлой, не распускала себя, как некоторые... [*Подбоченясь, прохаживается по площадке*] (Ч., s. 554).

(Dbam o formy niczym Anglik. Ja, moja droga trzymam się w ryzach, jak to mówią, zawsze jestem ubrana i uczesana *comme il faut*. Czy pozwoliłabym sobie kiedykolwiek wyjść z domu, nawet tylko do ogrodu, w matince albo nie uczesana? Nigdy! Dlatego tak dobrze się trzymam, że nigdy nie byłam flejtuchem, nie zaniedbywałam się jak niektóre... [*chodzi po placyku z rękami na biodrach*]) (M., s. 377).

Łatwo zauważyć, że zadbany wygląd Arkadiny jest wynikiem jej mozolnych starań, wypracowanych metod zawodowych, surowej dyscypliny, stojącej w sprzeczności z *naturalną gracją ciała*. Stosując w tym kontekście terminologię A. Lowena można by zasugerować, że Arkadina podporządkowuje swoje ciało wartościom ego, nie czerpie przyjemności z faktu posiadania zdrowego i sprawnego ciała, jest ono raczej dla niej narzędziem realizacji planów artystycznych i osobistych⁴⁶. Stąd mogłaby wynikać sztuczność sytuacji, w której bohaterka szuka potwierdzenia swojej atrakcyjności, staje obok Maszy i zaczyna się bezpośrednio z nią porównywać na oczach Dorna w roli arbitra. Artystka, choć znajduje się we własnym ogrodzie, zachowuje się jak modelka na wybiegu, trzyma ręce na biodrach, czekając na aplauz publiczności. Jej kontrastujące z innymi postaciami jasne stroje służą jako swego rodzaju punkt zbieżny perspektywy, przesuwają *focus* potencjalnego odbiorcy w jej stronę, są niemal ekspresjonistycznym krzykiem, zamaskowanym wołaniem o utraconą młodość, odkrywając w ten sposób krucho „ja” pozornie pewnej siebie bohaterki. Można zaryzykować twierdzenie, że Arkadina chce być postrzegana jako wcielenie ideału doskonałego ciała, co nie tylko odróżnia ją od pozostałych postaci, zlewając je w jednorodne szare tło, ale w pewien sposób nadaje jej status bohatera pierwszoplanowego, przechyla swoisty punkt ciężkości utworu w jej kierunku⁴⁷.

Warto zwrócić też uwagę na scenę, która następuje bezpośrednio po publicznej prezentacji wdzięków artystki. Arkadina bierze wówczas książkę od Dorna, siada i czyta przez pewien czas, jakby szukając potwierdzenia własnej dominacji. Zakładając, że Dorn jako

⁴⁶ A. L o w e n, *Duchowość ciała...*, op. cit., s. 55–66.

⁴⁷ Zob., np. C. A. F l a t h, *The Seagull; The Stage Mother, the Missing Father, and the Origins of Art*, „Modern Drama”, Winter 1999, 42 (4), s. 491–510; М. П. Г р о м о в, *Портрет, образ, мун*, w: *В творческой лаборатории Чехова*, под ред. Л. Д. Опульской, Москва 1974, s. 150; W. A. H e n r y, *Making a Forward Leap*, „Time” 1992, 12/14, vol. 140, Issue 24, s. 72.

lekarz zna tajemnicę duszy i ciała, bohaterka chce mieć w tej wiedzy udział, rekwizyt nie jest tutaj źródłem rozrywki i zabijania czasu przez postacie, staje się raczej symbolem dociekania prawdy, atrybutem niemalże boskim. W szeroko rozumianej kulturze chrześcijańskiej księga kojarzona jest przede wszystkim z biblijnym zapisem losów świata, jak również z przyszłymi wyrokami Bożymi, przewidzianymi już przed wiekami⁴⁸. Księga ta zakłada więc powtarzalność ludzkich historii, w których jak w lustrze można się przejrzeć, odnaleźć analogie będące rozwiązaniem aktualnych konfliktów. Arkadina odrzuca jednak tę możliwość, zamyka książkę, nie chce widzieć swego życia jako replikacji losów innych, jak Faust chce wiecznej młodości, wydaje jej się, że siłą własnej woli i mozolnym staraniem jest w stanie wyłamać się z zakłętego kręgu odwiecznych przemian. Mowa jej ciała musi zatem stanowić system wyuczonych znaków tłumionego napięcia, zagłuszanego cierpienia i ukrytej bezradności.

Emocje bohaterów zostają również subtelnie wyrażone w towarzyszącej omawianym gestom scenografii dramatu *Mewa*, a także w przestrzennym rozmieszczeniu bohaterów, budującym warstwę komunikacyjną tej części utworu. Bohaterowie pierwszej sceny aktu drugiego – Arkadina, Masza i Dorn – siedzą razem w cieniu starej lipy, a ich konwersacje i lektura książki mają miejsce w samo południe upalnego dnia. Skwar zdaje się jednak im nie dokuczać, postacie chronione przez rozłożyste drzewo tworzą specyficzny, zaklęty krąg, wyłączony z zewnętrznego chaosu, magicznie bezpieczny, związany wspólną tajemnicą. Drzewo stanowi w tym wypadku organiczną tarczę, umożliwiającą im normalne funkcjonowanie i strzegącą ich przed niszczącym wpływem słońca, mogącego symbolizować tutaj dotyk śmierci, degenerację ludzkiego ciała. Tę pesymistyczną wizję można starać się zrozumieć poprzez pryzmat filozofii Schopenhauera, według którego pejzaż upalnego południa konstituował *panmortyfikacyjną inwersję kosmosu*, stanowił ognisko największego napięcia czasu-śmierci i centrum rotującego koła czasu⁴⁹. „Południe omdlałe, południe sennie, południe zmartwiałe to wyróżniki pejzażu porażonego ekstazą kosmicznej śmierci”⁵⁰. Zaczarowany krąg siedzących spokojnie bohaterów nie może zostać z tego krajobrazu wyłączony, drzewo stanowi tylko doraźną i nieszczelną zasłonę, która nie oszczędzi losów bohaterów, mających udział w ciągłym rytuale narodzin i śmierci.

Tajemniczy krąg pojawia się także w akcie czwartym dramatu, gdzie bohaterowie zasiadają do wspólnej gry w loteryjkę, a nastroj niepokoju i przeczucie bliskiej śmierci tworzą zapalane przez Paulinę

⁴⁸ W. K o p a l i ń s k i, op. cit., s. 176–179.

⁴⁹ J. T u c z y ń s k i, op. cit., s. 170.

⁵⁰ Ibidem.

świece, budzenie Sorina jak gdyby przed ostatnim pożegnaniem, rzućcie broszy – zdobytego łupu – przez Arkadine, czy wylamujący się z udziału we wspólnej zabawie Trieplew. Brak dynamiki tej sytuacji i panujące wokół znudzenie spowalniają tempo dramatu, wzmagają napięcie, zapowiadając jednocześnie samobójstwo Trieplewa. Zewnętrzne „ubywanie” fabuły powoduje bowiem gromadzenie energii w tzw. *drugim dnie* utworu, intensyfikuje akcję wewnętrzną dramatu, zmusza potencjalnego widza do maksymalnej koncentracji⁵¹. Walec ten narzuca skojarzenie z filmami Hitchcocka, gdzie manipulacja pauza, fragmentaryzacja wiedzy dostarczanej odbiorcy, charakterystyczny *suspens* wywoływał maksymalne napięcie balansującego na skraju wytrzymałości nerwowej widza. Analogii do tej swoistej techniki doszukać by się można również w eksperymentach artystycznych Wielkiej Reformy Teatralnej, w których dynamiczny strumień scenicznej ekspresji skierowany był na widownię. Właściwy nastrój i zdolności percepcyjne odbiorcy stanowiły punkt docelowy intensywnego treningu aktorskiego oraz stosowania wszelkich środków wyrazu⁵². Prawidłowość ta wydaje się znajdować swoją paralelę w konstrukcji Cechowowskiego dramatu, gdzie manipulacja *scenicznym gestem* może organizować twórczy proces stawiania się dzieła, ukierunkowywać odbiorcę i zmieniać perspektywę oglądu tekstu.

Potwierdzeniem tego wniosku w dramacie *Mewa* może być scena samobójstwa Trieplewa, gdzie moment przed śmiercią bohatera, a nie samo wydarzenie, stanowi kulminację utworu, intensyfikuje akcję wewnętrzną, „zawieszając” potencjalnego widza w ciągłej kontemplacji tej ostatecznej chwili. Bohater nie walczy z losem, przypuszczalnie jest raczej zabawką w rękach własnych instynktów, a jego wina, jeśli zastosować tu pryzmat oglądu rzeczywistości przez Schopenhauera, polega na przestępstwie narodzin, nieodwracalnej konieczności, tkwiącej w świadomości postaci⁵³. Problem widziany z perspektywy antycznego tragizmu pozwoliłby wysunąć tutaj twierdzenie, że bierne poddanie się losowi powoduje uruchomienie tragicznego błędnego koła, w którym zamyka się raz po raz życie ludzkie⁵⁴. Wprowadzając

⁵¹ Т.К. Шах - Азизова, *Современное прочтение чеховских пьес*, w: *В творческой лаборатории Чехова...*, op. cit., s. 347–348; H. Golomb, *On Moscow's Role in Controlling Performance and Audience response in Chekhov's The Seagull and Three Sisters*, tekst wygłoszony na 12-tej Konferencji Międzynarodowej Federacji Badań nad Teatrem w Moskwie 1994 r., umieszczony na stronie internetowej: www.tesser.com/tpi.moscow.html (13.06.2003)

⁵² T. Szczępański, *Eisenstein – u źródeł twórczości*, Warszawa 1986, s. 94–95

⁵³ J. Tuczynski, op. cit., s. 167.

⁵⁴ M. Janion, *Tragizm*, w: M. Janion, *Prace wybrane*, t. II, Kraków 2000, s. 7–77.

w ruch to koło bohater nieświadomie włącza potencjalnego widza w tajemnicę śmierci, wkracza w jego życie *hic et nunc*, by nadać sztuce wymiar *semper et ubique*⁵⁵. Obraz zamkniętego kręgu, rotującego koła, jaki buduje gestyka w dramacie *Mewa* to zatem nie tylko symbol doraźnych obaw bohaterów, tęsknot i pragnień, ale przede wszystkim metafora docelowo angażująca odbiorcę, dająca mu szansę odczytania własnej egzystencjalnej prawdy, przemieniająca chaos jego życia w kosmos uniwersalnych znaczeń. Sfera zachowań bohaterów pełni wówczas rolę klucza do tej wirtualnej rzeczywistości, uobecniając jednocześnie dosłowność świata realnego i kosmiczną warstwę jego możliwych odczytań.

Ta podwójna przynależność zobowiązuje, by przyjrzeć się także innym aktom komunikacji między bohaterami, wyłuskać informację zaszyfrowaną w gestyce, towarzyszącej na przykład zbliżeniom Arkadiny i Trigorina, zbadać czy rzeczywiście ich światy psychicznie i fizycznie zazębiają się. Jedyna scena, w której widz ma okazję obserwować tę parę kochanków w samotności, budzi poważne wątpliwości czy istniało kiedykolwiek między nimi uczucie zbliżone do miłości, czy był to raczej rodzaj niepisanego, korzystnego kontraktu między stronami. Trigorin prosi wówczas Arkadynę o zgodę na romans z Niną, co powoduje, że bohaterka traci panowanie nad sobą, jest wzburzona, drży, płacze i ze złością odpowiada partnerowi. Nie ma tam miejsca na rzeczową dyskusję, Arkadina przytłacza Trigorina swoją negatywną w wyrazie gestyką, przed wymową której mężczyzna usiłuje się bronić, ściskając głowę rękami i wykrzykując: „Не понимает. Не хочет понять” (Ч., s 570). („Nie rozumie! Nie chce zrozumieć!”) (M., s. 415), co wyzwała w Arkadynie reakcje o jeszcze większym natężeniu emocjonalnym. Bohaterka bierze go w ramiona i całuje po rękach, pada przed nim na kolana, obejmuje go za nie, wreszcie śmieje się, spostrzegając, że odniosła nad nim zwycięstwo. Gwałtowna gestykulacja siostry Sorina poraża wyrażoną w niej uległością i niewolniczym wręcz przywiązaniem, kontrastującym z wysoką pozycją zawodową aktorki, jej *sceniczny gest* wydaje się być znacznie bardziej sugestywny niż, i tak już pełne oddania, słowa Niny: „Gdyby ci kiedykolwiek było potrzebne moje życie, przyjdź i weź je”, skierowane do Trigorina. Gest jest czymś prawdziwym, jego wymowa wielokrotnie przerasta słowo, które nie zawsze znajduje swoją przekładnię w odpowiadającym mu ruchu, niosąc w sobie niebezpieczeństwo zniekształcenia, błędnej interpretacji. W przypadku Arkadiny nadmiar gestów uległości ukazuje ich praktyczny brak ze strony Trigorina. Zgodziwszy się na wyjazd, bohater przechodzi bezpośrednio do swo-

⁵⁵ I. S ł a w i ņ s k a, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 9–37.

jej codziennej pracy, po następującej w dramacie pauzie zapisuje coś w notesie, jak gdyby zapominając o całej sprawie. Ta wyciszona całkowicie gestyka bohatera świadczy nie tylko o sugerowanej już wcześniej obojętności wobec Arkadiny, ale również rzuca światło na szanse powodzenia potencjalnego jeszcze związku z Niną, uprzedzając w ten sposób wydarzenia, które będą mieć miejsce w dalszej części dramatu. Gesty niewolniczego przywiązania Arkadiny do Trigorina tłumaczą także zachowanie bohaterki wobec Niny, jej zachwyty nad talentem debiutującej aktorki, pocałunki na powitanie, sadzanie jej zawsze blisko siebie. Zachowanie to świadczy o rozciągającej się nad Niną kontroli Arkadiny, uprzejmości, wynikającej nie z miłości, ale raczej z wyrachowania oraz troski o popularność i wyłączność posiadania względów Trigorina.

Zachłanność życiowa Arkadiny, wyrażona poprzez jej gestykę, wy-daje się także wpływać, a nawet w pewien sposób definiować relacje między aktorką i jej synem. Chciałabym zwrócić w tym miejscu uwagę na interpretowaną przez licznych badaczy scenę zmiany opatrunku, służącą w wielu opracowaniach przede wszystkim jako szablonowy przykład wydarzenia zbędnego dla rozwoju fabuły dramatu, którego nośny potencjał znaczeniowy nie zostaje jednak należycie wyeksploatowany⁵⁶. Ukrytym znakiem, przekazującym zaszyfrowaną informację tej części utworu, jawi się gestyka Arkadiny i Trieplewa, zaskakująca gwałtownością i pozorną sprzecznością. Arkadina zdejmuje bowiem synowi bandaż, całuje go w głowę, nakłada świeży opatrunek, czemu towarzyszy ucałowanie ręki Arkadiny przez Trieplewa, następnie dochodzi między nimi do kłótni, Trieplew zdiera bandaż, siada i płacze. Wzburzenie bohaterów początkowo wynika z różnicy poglądów na temat sztuki, co nie przeszkadza im obdarzać się ciętymi epitetami typu: sknera, dekadent, obdartus, kompletne zero, po wypowiedzeniu których przychodzi na Arkadynę i Trieplewa kolejna fala czułości. Matka znów całuje syna w głowę, policzki i czoło, wyciera mu łzy, Trieplew ściska Arkadynę i całuje ją po rękach. Intymność tej sytuacji zostaje zakłócona przez wejście Trigorina, powodujące pośpieszne schowanie lekarstw do szafy i wyjście Trieplewa.

Wkroczenie jednego bohatera towarzyszące opuszczaniu sceny przez drugiego przywołuje na myśl obraz huśtawki, mogącej symbolizować tutaj rozchwianie emocjonalne Arkadiny, praktycznie rozdartej między nienawidzącymi się Trigorinem i Trieplewem, sprzeczność jej szukającej potwierdzenia atrakcyjności z istnieniem dorosłego syna, brutalnie przypominającego o nie dającym się cofnąć upływie czasu. Czułość wobec syna pośpiesznie ustępuje miejsca kobiecej goto-

⁵⁶ А.П. Ч у д а к о в, *op. cit.*, s. 153.

wości na awanse kochanka. Motyw huśtawki przewrotnie scala także obydwu wspomnianych mężczyzn, czyni z nich parę nierozzerwalnie sprzężonych, dopełniających się przeciwieństw. Odbiorca mógłby kojarzyć Trigorina z cielesną stroną osobowości, Trieplew reprezentowałby wówczas duchowość. Podział ten uzasadnia chociażby stosunek bohaterów do Niny, która jest dla Trieplewa przedmiotem platońskiego uwielbienia, adoracji, charakteryzującej się brakiem fizycznych zbliżeń między bohaterami, Trigorin zaś zainteresowany jest przede wszystkim jej cielesnością⁵⁷. Jak zauważa C.A. Flath, dwubiegunowość bohaterów zostaje zaakcentowana także poprzez ich podejście do sztuki, symbolicznie wyrażone w motywie jeziora. Trieplew czerpie z niego natchnienie, czyni je scenerią w swoim dramacie, pisarstwo Trigorina zaś wydaje się oscylować wokół przyziemności i dosłowności, wypływających z jego życiowych doświadczeń, o czym świadczy częste robienie notatek przez bohatera czy niewyszukane umiłowanie do wędkarstwa⁵⁸. Jezioro dostarcza więc ciału Trigorina fizycznej przyjemności, łowi on i zapewne również spożywa jego naturalne zasoby.

Nie dająca się pogodzić opozycyjność wspomnianych Czechowowskich postaci, wyrażona w dramacie poprzez ich wzajemne rozmijanie, może też wskazywać na motywację pełnej dynamicznych zwrotów gestyki Arkadiny i Trieplewa w dyskutowanej wyżej scenie. Trieplew szuka wtedy bliskości, jak dziecko prosi matkę o zmianę opatrunku, a ona jego życzenie spełnia. Sprzeczka powoduje jednak, że syn niszczy rezultat jej pracy, w wyniku czego chłopak opuszcza scenę bez opatrunku. Zgodnie z prawami fizyki żadna praca nie została wykonana, bilans równy jest zeru pomimo poniesionego wysiłku energetycznego. W tym kontekście wymownym staje się epitet Arkadiny: „ничтожество” („kompletne zero”), który pada podczas kłótni, będący, zdaniem niektórych literaturoznawców, wręcz *leitmotivem* towarzyszącym Trieplewowi⁵⁹. Wielu ze znawców dorobku Czechowa zwraca przy tym uwagę na obecność edypowego mitu w dramacie, tłumaczącego relacje między matką a synem⁶⁰. Trieplew, szukając ciepła matki, jak gdyby nie chce oderwać się od jej łona, nie może dać sobie rady z jej atrakcyjnością, bezradnie szuka swojego miejsca w życiu i sztuce, a matka nie pomaga mu tej roli zdefinio-

⁵⁷ D. M a g a r s h a c k, *The Real Chekhov*, London 1972, s. 56–60; D. S t e n b e r g, *Who shot the seagull? Anton Chekhov's influence on Woody Allen's Bullets over Broadway*, „Literature Film Quarterly” 1998, vol. 26, Issue 3, s. 204–214.

⁵⁸ C.A. F l a t h, op. cit., s. 502.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem, s. 491–510.

wać. Przeciwnie, nazywając go zerem niweczy jego samodzielne wysiłki, uzależnia od siebie, hamując w ten sposób rozwój emocjonalny syna. Świadczą o tym nie tylko słowa aktorki, jeszcze dobitniej wyraża to jej wcześniejsze wyśmiewanie się z autorskiego przedstawienia Trieplewa czy uporczywe odmawianie mu finansowej pomocy, uniemożliwiający bohaterowi swobodną twórczość, szczęśliwe życie. Arkadina chce dominować nad Trieplewem, roztacza kontrolę nawet nad Niną, by być jedyną kobietą w życiu syna, nazywając go zerem i utwierdzając go we własnej bezradności usiłuje cofnąć czas, metaforycznie mieć go znów w swoim łonie. Warto zauważyć, że społeczna rola Arkadiny, jej aktorstwo i związany z nim pęd do zachowania młodości nie dają się rozdzielić od świata wewnętrznego bohaterki, stanowią niejako element jej sfery emocjonalnej. Zawodowa aktywność rzutuje na życie osobiste siostry Sorina powodując swoisty nadmiar uczuć kontrastujący z pasywnością Trieplewa.

Bierność bohatera, jego próby określenia własnego miejsca w życiu, kierują uwagę odbiorcy także w stronę zakulisowych scen i postaci, w wirtualnej przestrzeni których odbiorca znajduje również definiujący bohatera znak. Trieplew w rozmowie z Sorinem mówi:

Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у неё сидят в гостях сплошь всё знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я – ничто, и меня терпят только потому, что я её сын. Кто я? Что я? Вышел из третьего курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я – киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя тоже был известным актёром (Ч., s. 544).

(Wujku, czy znasz bardziej rozpaczliwą i głupią sytuację: w jej salonie poważnie siedzą same znakomitości – artyści, pisarze, a wśród nich jedyne zero to ja, tolerują mnie tylko jako jej syna. Bo kim jestem? Czym jestem? Opuściłem uniwersytet na trzecim roku z przyczyn, jak to mówią, niezależnych od redakcji, talentów nie mam żadnych, pieniędzy ani grosza, a według paszportu – mieszczanin z Kijowa. Bo mieszczaninem z Kijowa był mój ojciec, chociaż także był znanym aktorem) (M., s. 350).

Trieplew nazywa zatem sam siebie zerem daleko wcześniej niż czyni to Arkadina, definiuje swoją pozycję za pomocą zdań przeczących, celów, których nie osiągnął bądź rzeczy, których nie posiada. Wyjątkiem jest tu wyłącznie informacja o ojcu, poza tym wspomnieniem praktycznie nieobecnym w dramacie. Nie pojawiają się na scenie również rodzice Niny, zostaje przez autora pominięty okres dwóch lat oddzielających pierwsze trzy akty od finalnego. W tym czasie rozgrywają się jednak ważne dla rozwoju dramatu wydarzenia – wyjeżdża Nina, która wplątuje się w romans z Trigorinem, rodzi dziecko

i traci je, Trieplew zaczyna publikować swoje opowiadania. Ten brakujący okres czasu okazuje się zatem bardziej znaczący niż akcja, którą widz ma okazję na scenie obserwować⁶¹. Wydarzeniem dziejącym się poza sceną jest także pierwsza próba samobójstwa Trieplewa oraz finałowa śmierć bohatera, w pewnym sensie przekazujące informacje, że nie ma dla niego już miejsca w dramacie. M.A. Kipp zauważyła, że wraz z rozwojem akcji dramatu *Mewa* zacieśnia się jak gdyby przestrzenna pętla wokół bohatera, spychając go w końcu zupełnie poza scenę, by tam samotnie dokonał swego czynu⁶². Nieobecność postaci, czasu, wydarzeń czy w końcu gestu na scenie nie tylko pobudza wyobraźnię odbiorcy, ale przede wszystkim odwraca perspektywę rozumienia dramatu, widz musi dookreślić to, co nieokreślone, przewartościować istniejące w nim schematy i nawyki, ułożyć całość z fragmentów⁶³. Zakulisowy gest nie jest zatem mniej wartościowy niż ten, który widz ma okazję obserwować na scenie, uświadamia może dobitniej obecność wirtualnego reżysera, który kieruje całym procesem odbioru dzieła, wciągając w tę złożoną rzeczywistość czytelnika (widza), właściwego generatora akcji wewnętrznej. Bohater, reżyser i widz stanowią więc w dramacie nierozdzielne trio.

Potencjał tekstu literackiego, niejako rozkodowywanego przez odbiorcę buduje także symbolika banalnych czynności, nierzadko umykających świadomej percepcji czytelnika. Wnikliwa obserwacja *scenicznego gestu* prowadzonego poprzez jego *znaczącą nieobecność*, pojawiająca się po raz kolejny kinetyczna powtarzalność, nasuwa skojarzenie z rytmicznym ruchem wahadła metaforycznie w utworze uobecnianym poprzez wielokrotne wychodzenie i wchodzenie postaci na scenę z za kulis, odjazdy i przyjazdy bohaterów, refreniczne otwieranie i zamykanie czegoś. Gesty te mają naturalnie wpisana w siebie alogiczność, dychotomię czy sprzeczność, co może kierować *focus* odbiorcy w stronę dionizyjskiej idei całości, jej w pewnym sensie minusowej realizacji. Celowym wydaje się w tym miejscu przypomnienie koncepcji *szekspiryzacji* sztuk rosyjskiego dramaturga, przesuwającej ciężar na permanentną niemożność podążania za marzeniem Cze-

⁶¹ Zob., np. V. N a b o k o v, op. cit., s. 354–372; T.G. W i n n e r, „*Mewa*” Czechowa a „*Hamlet*” Szekspira – badanie chwytów dramatycznych, s. 267, w: *Czechow w oczach krytyki światowej*, pod red. H. Krzeczkowskiego, Warszawa 1971; F. R u s s o, *Bird Land. The Seagull*, „Village Voice” 1998, vol. 43, Issue 23, s. 167.

⁶² M.A. K i p p, *A Subject for a Short Story, or in Defence of Trigorin*, w: *Anton Cechov – Philosophie und Religion in Leben und Werk*, ed. V. Katayev, München 1997, s. 573, cytata za: C.A. F l a t h, op. cit.

⁶³ M. W o ź n i a k i e w i c z - D z i a d o s z, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr LXI, z. 3, s. 3–37.

chowowskiego bohatera⁶⁴. Ciągłe duchowe porywy i usiłowania nie znajdują swojej konkretyzacji z powodu nie dającej się wytłumaczyć ograniczoności postaci w dramacie, ich „wtłoczenia” w rutynę życia, z której nie mogą się wyrwać. Nieustanna powtarzalność banalnych czynności może być postrzegana jako zależność budująca element rytualnego przenikania się dopełniających się wzajemnie kontekstów w utworze, nie znajdujących jednak swego ostatecznego spełnienia, realizujących się w odwiecznym dążeniu do ostatecznego scalenia. Teatralne eksperymenty czasu Wielkiej Reformy Teatralnej, że wspomnę tu chociażby osiągnięcia L. Andriejewa czy A. Błoka, przekonują, że dionizyjska idea całości zawiera w sobie nie tylko ekstatyczną aktywność, powodującą przeobrażenie życia, ale żywioł „wiecznego powstawania” znajduje swoją przekładnię również w ciągłym ubywaniu, samozatraceniu, zapowiadaniu mającego nadejść wydarzenia⁶⁵. Metafora wahadła, nieustannego kodowania poprzez powtarzalność obrazów, mogłaby zatem stanowić próbę wizualizacji duchowych pragnień bohaterów, jawić się elementem, którego asocjatywne czytanie umożliwi szerszy ogląd ich rzeczywistości. W ten sposób stanowi ona tym samym paralelę chińskiej *mandali*, wzorca służącego poszukiwaniu równowagi w życiu, odzwierciedlającego wysiłek towarzyszący budowaniu wewnętrznej i zewnętrznej harmonii przez człowieka. Z tej perspektywy *sceniczny gest* zyskiwałby rangę schematu porządkującego chaos i duchową złożoność bohatera, struktury wyrażającej całościową naturę świata.

Wnikliwy ogląd zarysowanego wyżej problemu refrenicznych zachowań postaci w dramacie „Mewa” umożliwia także akt pierwszy utworu, w którym uderza opuszczanie sceny przez pary bohaterów, nie indywidualnie, ale jak gdyby w jednym sprzężonym układzie, wyraźnie dwubiegunowym. Najpierw odbiorca ma okazję obserwowania Maszy i Miedwiedienki, pojawiających się na scenie z lewej strony, następnie z prawej wchodzi zza kulis Trieplew i Sorin. Symetria zajmowania przez nich przestrzeni scenicznej mogłaby wskazywać na pozorną synchronizację bohaterów, ich wewnętrzną harmonię. Wydaje się jednak, że gestyka postaci przekonuje raczej o ich emocjonalnym rozszczepieniu, nieskoordynowanym chaosie duchowej natury, bowiem, na przykład, serce żyjącej we własnym świecie Maszy przynależy do Trieplewa, ciałem zaś bohaterka poddana będzie przyszłemu mężowi – Miedwiedience. Historię życia Sorina i Trieplewa można by traktować jako sprzężone losy jednej postaci, przenikającą się

⁶⁴ Т.К. Шах - Азизова, *Чехов и западноевропейская драма его времени*, Москва 1966, s. 40.

⁶⁵ Zob., np. D. Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 77–78.

młodość i starość, ucieleśnioną powtarzalność losu ludzkiego, realizującą się poprzez podobne fizyczne zaniedbanie czy charakterystyczną życiową niemożność. Sorin określa siebie mianem „człowieka, który chciał”, ale mu w życiu nie wyszło, samobójstwo Trieplewa, zdaniem niektórych badaczy, mogło zaś być podyktowane próbą ucieczki od powtarzalności losu Sorina⁶⁶. Dwubiegunowość układów scenicznych wyrażona zostaje również w postaci pojawiania się na scenie Niny dopiero po wyjściu Maszy, jak gdyby obecność tych dwóch kobiet na scenie wzajemnie się wykluczała. Łatwo zauważyć także, że w dramacie nie dochodzi między bohaterkami do interakcji, przeważnie na scenie jest tylko jedna z nich, nigdy ze sobą nie rozmawiają, więc sfery ich psychokinetyki nie zazębiają się. Nieobecność znaku w tym obszarze stawia bohaterki na antypodach, pozwala dostrzec ich opozycyjność. Gestyka Maszy plasuje ją w kręgu pasywnej kontemplacji, Nina, jak pokaże dalej obserwacja sfery jej zachowań, kojarzy się z aktywnym zaangażowaniem, braniem życia w swoje ręce, walką⁶⁷.

Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни (Ч., s. 584).

(Trzeba dźwigać swój krzyż i wierzyć. Ja wierzę i dlatego tak nie boli, a kiedy myślę o swoim powołaniu, nie boję się życia) (M., s. 449).

Przykłady dopełniających się sytuacji życiowych bohaterów można by mnożyć, bowiem postacie wymieniają się na scenie na zasadzie wspomnianego już wahadła, które raz puszczone w ruch nieustannie pulsuje, zatacza coraz szersze kręgi, wciągając bohaterów w ciąg symetrycznych, wzajemnie powiązanych sprzężonych zespolów. Niemożność wyodrębnienia z tych przenikających się układów, pojedynczych gestów wskazuje na ważną cechę stylu Czechowa, mogącą znaleźć swe wyjaśnienie w poetyce średniowiecznego misterium, źródle inspiracji wielu artystów Wielkiej Reformy Teatralnej. Kinetyczne znaki bohaterów w dramacie *Mewa* zdają się stanowić element większej całości, ruch jednostki wpływa na perspektywę oglądu gestyki pozostałych postaci, co przypomina o wymowie luźnych epizodów misteryjnych, których treściowa równorzędność decy-

⁶⁶ J. Reid, *Matter and Spirit in The Seagull*, “Modern Drama”, Winter 1998, nr 41 (4), s. 607–622.

⁶⁷ B. Ермилов, *Драматургия Чехова*, Москва 1954, s. 93–95; D. Sterritt, “*Seagull*” *Falters, then Soars*, “Christian Science Monitor” 2001, nr 8/17, vol. 93, Issue 185, s. 20; L.Y. Gourd, *Chekhov, Naturalism, and the Moscow Art Theatre*, rozdział pierwszy książki pt. *Chekhov and The Three Sisters: In Search of Meaning*, umieszczony na stronie internetowej www.amherst.edu/~lygourd/Chapter1-Part2.html (13.06.2003).

dowała o wymowie całego dzieła⁶⁸. Charakterystyczna cykliczność średniowiecznych widowisk przyczyniała się do tego, że fragment posiadał potencję rozkodowania znaczenia pełnego zapisu. W ślad za tą myślą można zatem wysnuć wniosek, że w dramacie Czechowa pojedynczy, rytualny gest może samoistnie uruchamiać nośność całego dzieła, stanowić o jego ogólnych prawidłowościach, zapowiadając przy tym możliwości interpretacyjne powstającego obrazu.

Wahadłowo powtarzający się gest w dramacie *Mewa* towarzyszy praktycznie każdemu bohaterowi. Trigorin, na przykład, wielokrotnie zapisuje coś w notesie, a potem go chowa, Triepiew w ostatnim akcie otwiera okno tylko po to, by je zaraz zamknąć, ten sam bohater zabiera się do pisania i natychmiast przekreśla notatki, Nina biegnie do drzwi i wraca, Arkadina otwiera i zamyka książkę. Ograniczony ruch może być kojarzony również z przeciąganiem się Trigorina czy machaniem ręką przez Maszę, przyjazdami i odjazdami Arkadiny i jej kochanka. Gesty te nie tylko podkreślają rzucający się w oczy brak zdecydowania bohaterów, ich wewnętrzne rozdarcie, ale przede wszystkim uruchamiają treści nie wyrażone w warstwie werbalnej dramatu. Właściwy ogląd utworu jest zatem możliwy tylko przy całkowitym zaangażowaniu widza, zdolnego, by te subtelne znaki odczytać, świadomego swojej ważkiej roli w procesie pełnego stawania się dzieła. Prawidłowość ta scala w pewnym sensie literacką i sceniczną realizację dramatu, który nie może urzeczywistnić swojego znaczeniowego potencjału bez udziału aktywnego odbiorcy, kategorii szczególnie akcentowanej w czasach Reformy Teatralnej. Przykładem unaoczniającym ten teatralny wymóg mógłby jawić się gest machania ręką przez Maszę, który można interpretować jako nośny obraz stosunku bohaterki do ojca, odzwierciedlający lekceważenie jego opinii, obojętność, z góry zakładaną niemożność porozumienia się z nim. Wykonanie ruchu i natychmiastowa jego negacja buduje także specyficzny obraz Czechowowskiego bohatera, który często starannie przygotowuje się do wydarzenia, potem jednak nie postępuje według swojego planu, czyni krok niewłaściwy⁶⁹. To powierzchowne nieudacznictwo życiowe i klęski bohaterów odkrywają przed potencjalnym widzem wielowarstwowość świata wewnętrznego Czechowowskich postaci, możliwość stopniowego docierania do głębi zaszyfrowanego w utworze przekazu. Nieadekwatność ruchu do poprzedzającej go werbalnej

⁶⁸ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 313.

⁶⁹ Е.Т. Эткинд, А.П. Чехов, в: „Внутренний человек” и внешняя речь. *Очерки психопетики русской литературы XVIII-XIX веков*, Москва 1999, s. 369-414; P. T e i t, *Performative Acts of Gendered Emotions and Bodies in Chekhov's The Cherry Orchard*, „Modern Drama” 2000, nr 43 (1), s. 87-99.

zapowiedzi może odsłaniać także „minusowy” aspekt dzieła, którego potencjalna nośność realizowana jest niejednokrotnie poprzez nieobecność znaczącego znaku czy słowa.

Wspomniane wyżej sytuacje przyjazdów i odjazdów bohaterów, zapowiedzi podróży czy akcja rozgrywająca się w drodze do jakiegoś celu, mogą rozszerzać ich sceniczną przestrzeń i czas. Bohaterowie nierzadko powracają bowiem do nich pamięcią, zdają relacje, wypełniają wspomnieniami sny i marzenia, niezmiennie trwając w tym samym życiowym punkcie. Wydaje się, że wymykająca się czynnej realizacji konieczność zmian w ich psychice, metaforycznie ujawniona w odczuwanej przez postacie potrzebie ruchu, przeniesienia w czasie bądź przestrzeni, to nie tylko, jak twierdzi A. Ksenicz, wyraz ich niemożności, biernego przyzwyczajenia do nienormalnych sytuacji⁷⁰. Rytmika powtórzeń, monotonia powrotów i wyruszenia w drogę to przypuszczalnie sygnał także dla odbiorcy, który przetwarzając ciągle ten sam motyw w rozpatrywanym przez badacza rytualnym kontekście mógłby zostać wprowadzony w specyficzny trans umożliwiający pełniejsze poznanie prawdy⁷¹. Cieleśna ekspresja potencjalnego aktora dawałaby możliwość dotarcia do głębi tekstu, stopniowo pojawiającej się coraz większej klarowności obrazu.

Powyższe stwierdzenie prawem analogii przywodzi na myśl również osiągnięcia rosyjskiego reżysera S. Eisensteina, eksperymentującego w dziedzinie montażu filmowego, stworzoną przez niego *teorią ekstazy* w pewnym sensie wpisującego się w nurt twórczych poszukiwań czasu Wielkiej Reformy Teatralnej. Jak wspominałam na początku niniejszej pracy, Eisenstein uznał ideę „wychodzenia dzieła z siebie” za podstawową zasadę patetycznej kompozycji, spełniającą się w różnych dziedzinach sztuki poprzez ciągły stan uniesienia, permanentne przechodzenie każdego elementu lub rysu utworu z jakości w jakość w miarę ilościowego narastania siły ekspresji „...epizodu, sceny i wreszcie całego dzieła”⁷². Szczególnym aspektem kategorii patetyzacji jawiła się przy tym formuła *ekstazy*, czyli skoku jakości w swe przeciwieństwo, realizująca się nie w sferze emocjonalno-intelektualnych wzruszeń, ale na podłożu estetycznym dzieła⁷³.

Wydaje się celowym odniesienie powyższej kategorii do omawianego dramatu „Mewa”, gdzie wahadłowy, ograniczony *gest* bohaterów mógłby uruchamiać potencjał znaczeniowy dzieła, pogłębiany przy każdorazowym jego oglądzie, ewoluujący w nieustannie zmien-

⁷⁰ A. K s e n i c z, *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992, s. 77.

⁷¹ *Eisenstein Revisited*, ed. L. Kleberg, H. Lovgren, Stockholm 1987, s. 102.

⁷² S. E i s e n s t e i n, *Nieobojętna przyroda*, przeł. A. Kumorek, Warszawa 1975, s. 103.

⁷³ *Ibidem*.

nym procesie percepcji. Kontynuując myśl wybitnego przedstawiciela rosyjskiego kina można przypuszczać, że asocjatywne odczytywanie dzieła poprzez uobecniony w nim *sceniczny gest* stwarza szansę pogłębionego oglądu świata wewnętrznego bohaterów. Jak mogą sugerować przytoczone tutaj pola sensów, tj. kontekst rytualno-mityczny czy ekstatyczny, twórczo generowane przez pryzmat Wielkiej Reformy Teatralnej, analiza *gestu* odsłania także nieustanną możliwość drażnienia głębinowych warstw filozoficznych dzieła, dotarcia do źródeł samoświadomości bohaterów, potencjalnie ujawniających przyczyny ich specyficznego braku zaadaptowania się do otaczającej ich rzeczywistości. *Sceniczny gest* kieruje także *focus* odbiorcy w stronę *drugiego dna* dramatu, gdzie skumulowana energia zamienia kategorie zmysłowe na duchowe, wskazuje na wartości niedostrzegalne na poziomie werbalnym, przewartościowuje pozorne przeciwieństwa w znaczeniową jedność. Sama metafora wahadła, warto przypomnieć, która posłużyła do zbudowania Schopenhauerowskiej koncepcji filozoficznej, wygenerowana w języku artystycznym Czechowa, mogłaby też wskazywać na biegunowość ciągle dopełniających się w dramacie kategorii, ich permanentne sprężenie, złożoną motywację, gwarantującą nieustanny rozwój dzieła.

Obraz wahadła, narzucający się odbiorcy w procesie analizy gestyki bohaterów, może nieustannie ujawniać ukryty w nim przekaz treści metafizycznych. Nie sposób pominąć w tym względzie klucza interpretacyjnego, jakim mogą być po raz kolejny pisma Schopenhauera, postrzegającego życie człowieka jako ciągle oscylowanie między bólem i monotonią, pragnieniem i spełnieniem, żądzą i cierpieniem⁷⁴. Zdaniem niemieckiego filozofa, tragizm indywiduum polega bowiem na wiecznym uwikłaniu między tymi wzajemnie wykluczającymi się zjawiskami, trwaniu w punkcie styczności wiecznie kręcącego się koła czasu, którego jedną połową jest stale opadająca przeszłość, a druga stale wznosząca się przyszłość.⁷⁵ Przekładając język filozofii Schopenhauera na sensory budujące świat Czechowa, słusznym wydaje się stwierdzenie, że wola pcha człowieka paradoksalnie do posiadania i jednoczesnego niszczenia, zadawania cierpienia, by je ponownie odebrać, stwarzania nowego życia, by mogło się zakończyć. „Śmierć i życie – według niemieckiego myśliciela – należą zatem w jednakowym stopniu do życia i utrzymują się w równowadze przez wzajemne uwarunkowanie, są biegunami całości życia, współdziałającymi jako korelat”⁷⁶. Aspekt owej monotonii wahadłowego ruchu, powtarzalności i paralelnego obcowania wartości skrajnych mógłby wiązać także

⁷⁴ J. T u c z y ń s k i, op. cit., s. 204.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, s. 172–177.

filozofię Schopenhauera z nietzscheanizmem, akcentującym dwoistość żywiołu apolińskiego i dionizyjskiego, czy też z systemem stworzonym przez Bergsona, uznającego wyższość intuicji nad intelektem, uruchamiając w ten sposób ciąg wiecznie aktualnych inspiracji Reformy i zarysowując, z konieczności niezrealizowaną tutaj, dalszą możliwość badania zagadnienia.

Tę dychotomiczną motywację zdają się zresztą zyskiwać nie tylko gesty bohaterów w dramacie *Mewa*, ale również elementy scenografii, dopełniające sferę zachowań postaci. Celowym byłoby zwrócenie uwagi na wybrane detale pejzażu Czechowowskiego dramatu, akcentując tym samym ideową ciągłość między kinetyką ruchu bohatera a omawianą podbudową filozoficzną utworu. Na plan pierwszy wysuwają się pod tym względem dwa dynamiczne symbole niszczącego czasu – woda i ogień. Motyw ognia zaakcentowany zostaje w dramacie *Mewa* obecnością świetlistych ogników i zapachem siarki, towarzyszącym teatralnemu debiutowi Trieplewa. Ogląd symbolu wiążącego się w kulturze między innymi z libido, motoryczną energią ślepej woli życia czy wegetatywnym parciem rozrodczym, obecnym w człowieku i w Przyrodzie, uruchamia ogromny potencjał znaczeniowy tekstu, wprowadzający odbiorcę w „głębiny kręgi” sztuki, jego perspektywę teatralną. Użyty w języku artystycznym Czechowa symboliczny obraz samoistnie niejako kieruje procesem twórczego stawania się dzieła, wskazując tym samym na rozwojową moc fragmentu, zapowiadającego wielowarstwowe możliwości odczytywania dramatu. Ta specyficzna cecha Czechowowskiej poetyki mogłaby decydować o nowatorskim wkładzie rosyjskiego dramaturga w proces budowania estetycznego systemu Wielkiej Reformy Teatralnej, akcentującej potencjał widza, zdolnego do świadomej percepcji tekstu. Wyodrębniony w tym miejscu symbol ognia, zawierający w sobie równocześnie wartość niszczącą i budującą, mógłby kierować zatem odbiorcę w stronę sztuki Trieplewa, sygnalizując napięcie mijającego życia bohatera, stopniowe ubywanie jego twórczego potencjału kojarzone ze spalaniem, czy wreszcie samo przedstawienie Trieplewa, z góry skazane na porażkę, jak gdyby „zduszone” zanim zdołało się prawdziwie rozwinąć. Symbolika wody pojawiającej się w sztuce bohatera może oznaczać zaś odwieczną monotonna pulsację oscylowania między narodzinami i śmiercią, obraz wody stojącej natomiast sygnalizuje zazwyczaj umieranie, brak przepływu czy smutek. W omawianym utworze rosyjskiego dramaturga symbol wody obecny jest przede wszystkim w motywie pojawiającego się kilka razy jeziora i może być kojarzony z nazwiskiem Niny *Za-riecznej*, która rozpoczynając karierę aktorską wraca nad jezioro, chce się pożegnać z dawnym życiem, w pewnym sensie duchowo obmyć, zostawiając balast przygniatają-

cych ją doświadczeń. Statykę lustrzanej tafli jeziora, w przeciwieństwie do dynamizmu morza, wolno przypuszczalnie rozumieć jako oznakę trwania w opozycji do zmienności, nowych narodzin. W ślad za tą myślą można spodziewać się, że Nina na zawsze będzie nosić w sobie „własną śmierć”, tj. rezygnację z życia osobistego, co niejako scala w niej antagonistyczne żywioły ognia i wody⁷⁷.

Refleks życia i śmierci zawarty jest zresztą nie tylko w obrazie nieruchomego jeziora, symbolice solarnej słońca czy księżyca, ukrywa go także ogólna monotonia Czechowowskiego pejzażu. Martwość krajobrazu buduje między innymi nuda zestawień chromatycznych, oscylujących wokół brudnych odcieni zieleni krzaków w półmroku, brązów drzew, szarości zwyczajnych mebli domowych. Wszystkie te elementy, tworzące specyfikę scenografii dramatu *Mewa* i jego oryginalny wyróżnik, mogą być także uprzedmiotowieniem nastroju pustki, melancholii, ciągłego umierania i pogrążania w nicości. Charakterystyczne, świadomie wybrane przez niego znaki budujące pejzaż dramatu *Mewa* poprzez zakodowaną w nich głębię filozoficzną ujawniają również jedność obecnych w utworze środków wyrazu, co oznaczać by mogło, że gestyka bohaterów jest interpretowana i dopełniana przez scenografię utworu. Ta dwoista tożsamość służy przypuszczalnie także koncentracji treściowego znaczenia utworu, estetycznemu „zagęszczeniu”, które ponownie stawia w centrum aktywnego odbiorcę, emocjonalnie przygotowanego do kontemplacji sztuki. *Sceniczny gest* może być więc jednym z bodźców programujących określony sposób oglądu dzieła, zmuszających do przeżywania i odczytywania ukrytych komunikatów. Wydaje się, że sceniczna realizacja tekstu dramatycznego musi zatem każdorazowo zaczynać się także od przetworzonego w wyobraźni reżysera znaku kinetycznego. Uruchomiony w ten sposób ukryty potencjał teatralny tekstu umożliwi zbudowanie korelacji między egzystencjalną perspektywą oglądu utworu przez widza a szerokim, metafizycznym wymiarem dzieła.

Wnikliwe odczytywanie dramatu daje szansę dotarcia do głębszych warstw samopoznania, które w psychopoetyce E.G. Etkinda określa się mianem odkrywania *człowieka wewnętrznego*⁷⁸. Analiza gestu w literackiej formie zapisu, zdaniem wspomnianego badacza literatury, pozwala poznać świat wewnętrzny postaci, stojący nierzadko w opozycji do ich, zdeterminowanych społeczną rolą, bezpośrednich wypowiedzi⁷⁹. Kieruje tym procesem między innymi próba obserwacji międzyludzkich interakcji, umożliwiająca dostrzeżenie nie

⁷⁷ M. C y m b o r s k a - L e b o d a, *Czechow a estetyka symbolizmu*, w: *Antoni Czechow*, op. cit., s. 123.

⁷⁸ E. T. Э т к и н д, op. cit.

⁷⁹ Ibidem.

tylko znaków rozwoju bądź zamierania wzajemnej komunikacji, ale również odczytanie pozornie absurdalnych i „pustych” dialogów, ukazujących kolejne *wewnętrzne warstwy świadomości* bohatera. *Zewnętrzna mowa* postaci wskazuje na ich nieumiejętność znalezienia właściwego języka dla wypowiedzenia myśli, potok słów uwidacznia najczęściej duchową pustkę, treściowe rozmijanie, kamufluje uwarunkowane społecznie kłamstwa sfery werbalnej. Adaptując poczynione w odniesieniu do nowelistyki wnioski Etkinda, stymulujące do odczytania sfery znaczeń w Czechowowskim dramacie, celowym wydaje się zwrócenie uwagi na przekazany w geście potencjał emocjonalny bohaterów, ich szeroką gamę uczuciową, bardzo oszczędnie wyrażoną w dramacie artysty, słynnego ze swej „ekonomiki słowa”.

Generując ową myśl, warto przyjrzeć się pierwszemu i ostatniemu aktowi utworu pt. *Mewa*, zawierającemu sceny bezpośredniej konfrontacji Niny i Triepiewa. W pierwszej z nich spóźniona na premierę przedstawienia Nina jest wyraźnie podekscytowana i podniecona, promienieje optymizmem. Bohaterka często się śmieje, ściska mocno rękę Sorina, a Triepiew całuje jej dłoń, z lekka tracąc głowę i w słowach zaprzeczając faktom:

Нина: Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Триплев (*целуя её руки*): Нет, нет, нет...(Ч., s. 545).

(Nina: Nie spóźniłam się... Naturalnie, że się nie spóźniłam...

Triepiew *całuje ją po rękach*: Nie, nie, nie...) (M., s. 352).

W wypowiedziach uderza nagromadzenie wielokropków, ukrywających tu zapewne intensywność niewypowiedzianych emocji, którą może sygnalizować pełen oddania gest Triepiewa, niejako bagatelizujący znaczenie słów, zdający się mówić raczej: „Tak, tak, tak..., rozumie, bądź spokojna”. Po chwili bohaterowie zaczynają się całować i choć towarzyszy temu replika Niny obawiającej się, że ktoś ich widzi, w geście bohaterów taka informacja nie zostaje przekazana. Zdają się oni należeć tylko do siebie.

Zbliżenie postaci w ostatnim akcie nacechowane zostaje strachem, tajonym napięciem i brakiem zaufania. Potwierdza to sam sposób inicjowania spotkania przez Ninę – bohaterka stuka w okno, boi się wkroczyć do domu, Triepiew musi ją do niego wprowadzić. Dziewczyna z tłumionym szlochem tuli się najpierw do jego piersi, a wzruszony Triepiew zdejmując z niej płaszcz oraz kapelusz, zamyka drzwi na klucz, zagradza je fotelem, próbuje uspokoić Ninę, odnowić zerwaną kiedyś więź. Z pozorów to mu się nawet udaje, bohaterowie siadają, Nina bierze go za rękę, szlocha, co w kontekście Lowenowskiej teorii *duchowości ciała* mogłoby oznaczać próbę wyrzucenia z siebie utrwalonego w ciele napięcia. W ślad za wspomnianą wyżej

psychopoetyką Etkinda można by też doszukać się w gestach spłoszonej bohaterki, podglądającej Trigorina i Arkadinę przez dziurkę od klucza oraz gwałtownie ściskającej Trieplewa, śladów emocjonalnego rozchwiania, nerwowego poszukiwania wyrazu dla nagromadzonych w Ninie uczuć. Prośba o wodę i wypowiedziane wówczas słowa: „Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну да!” („Jestem mewa... Nie, nie to... Jestem aktorka. No tak!”) pozornie rażą swoją banalnością, wydają się wskazywać na zaburzenia psychiczne bohaterki. Jeśli jednak rozpatrywać je z perspektywy towarzyszącego im gestu pochylania się Niny nad stołem i podnoszenia głowy, zyskują one wymiar symboliczny, kojarzący zachowanie bohaterki ze składaniem przez nią życiowej ofiary, gdzie słowo „mewa” mogłoby symbolizować jej dawne życie, „aktorka” zaś – nowe. Prawo do takich przypuszczeń można odnaleźć w artystycznym zjawisku metonimii, zasady której, przełożone na język sensów Czechowa, pozwalałyby widzieć gest Niny jako element wyjaśniający całościowy kontekst życia bohaterki, zjawisko sugerujące i niejako zapowiadające złożoność jej losów.

Uruchomiony tu, poprzez ogład tekstu, chrześcijański obraz ofiary nasuwa się na myśl również w analizie innej interakcji, zachodzącej między Trieplewem i Niną, kiedy bohater kładzie zabitego przez siebie ptaka u stóp dziewczyny, ona podnosi martwe stworzenie i kładzie je na ławce, po czym, w następującej dalej rozmowie, Trieplew zaczyna tupać nogą, opowiadając o podartych przez niego rękopisach. Scena kończy się wejściem czytającego książkę Trigorina, które zostaje poprzedzone przez wyśmiewanie się z pozującego na Hamleta bohatera. Gest umieszczenia mewy u stóp Niny i położenia jej na ławce mógłby sugerować daleką perspektywę analizy sfery zachowań bohaterów z punktu widzenia bogatego kontekstu rytualnej ofiary oraz kapłana, organizującego mistyczny proces przemienienia⁸⁰. Narzucająca się tutaj chrześcijańska symbolika mogłaby przesuwać kierunek oglądu dzieła w stronę ofiary z ciała Chrystusa, potencjalnie uobecnianej w zabitej przez Trieplewa mewie i gestykulacji z nią związanej, realizującej się na przykład poprzez unoszenie martwego ptaka na podobieństwo hostii w Eucharystii. Prawo do takich przypuszczeń stanowią między innymi spostrzeżenia E.M. Żyliakowej, analizującej obecność chrześcijańskich motywów w utworze A.P. Czechowa pt. *Archijerej*⁸¹. Badaczka dochodzi do wniosku, że kluczowym aspektem,

⁸⁰ Por. C.G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, przeł. R. Reszké, Warszawa 1992.

⁸¹ Э.М. Ж и л я к о в а, *Последний псалом А.П. Чехова („Архиерей“)*, w: *Евангельский текст литературы XVII–XIX веков (цитата, реминисценция, мотив, жанр)*. Сборник научных трудов, под ред. В.Н. Захарова, Петрозаводск 1994.

dającym się wyodrębnić w dziełach wybitnego dramaturga jest ekspozycja duchowej mocy Chrystusa oraz przypominających biblijne wydarzenia, w których zostaje zakodowany głęboki zmysł filozoficzny. Hipoteza ta w kontekście symbolu mewy mogłaby więc zwrócić uwagę na aktualny we współczesnej kulturze obraz ptaka wcielającego w sobie ludzkie dążenie do nieśmiertelności, potęgę wyobraźni czy duchowość w kształcie materialnym.

Próba zrozumienia pojawiającego się w dramacie symbolu z punktu widzenia zarysowanej tu perspektywy rytualnej ofiary przywodzi także na myśl postać Niny, uważanej przez wielu badaczy za uosobienie tezy epoki symbolizmu stawiającej znak równości między życiem a twórczością. Bohaterka, wkraczając w świat sztuki, składa bowiem metaforycznie ofiarę ze swojego życia osobistego i uporządkowanej dotychczas rzeczywistości. Jedną decyzją o wyjeździe do Moskwy za Trigorinem Nina skazuje się na wieczną tułaczkę po średniej klasy teatrach i ciągle redefiniowanie własnego aktorskiego wizerunku. Opuszczając oddanego jej Trieplewa i środowisko, do którego przywykła od dzieciństwa, bohaterka szuka swojej nowej tożsamości, po rozpadzie związku z Trigorinem próbuje nadać priorytet życiu zawodowemu, znajdując sens życia w sztuce. Realizacja tego pokrewnego Nietzscheańskiemu poglądu, dostrzegającego w poświęceniu się działalności twórczej cechę wyjaśniającą celowość ludzkiego życia, kieruje także ku refleksji nad miarą sukcesu życiowego Niny, jej faktyczną rolą w dramacie. Rezygnacja z życia osobistego nie przynosi bohaterce wymiernych korzyści artystycznych, co nie przeszkadza jej czuć się spełnioną, marzyć o dalszej karierze aktorskiej. Kojarzony z Niną obraz wody i mewy zdaje się wskazywać również na specyficzne dla Czechowowskiego stylu pozorne sprzeczności, swoistą nieadekwatność zestawień. Naturalnym środowiskiem życiowym mewy jawi się bowiem morze, a nie jezioro, gdzie Trieplew znajduje i zabija ptaka. Mewa pojawia się zatem jak gdyby nie na swoim miejscu, w obcych dla niej okolicznościach, więc automatycznie musi zginąć, ponieważ nie jest zdolna przystosować się do tej rzeczywistości. Nina także wydaje się funkcjonować jak gdyby *obok* normalnego biegu życia, mieszka na uboczu, po drugiej stronie jeziora, zakorzenione w niej ambicje i próba ich realizacji wyróżniają ją z kręgu otaczających ją osób. W świecie sztuki bohaterka również nie potrafi znaleźć dla siebie właściwego miejsca, co może wskazywać na istnienie w niej jakiejś wewnętrznej bariery, brak umiejętności nawiązania pożądanych kontaktów, znalezienia wspólnego języka. Związane z wodą nazwisko bohaterki – *Za-rieczna* – stawia ją w pewnym sensie także poza głównym nurtem, zarysowuje potencjał niewykorzystanych przez nią możliwości, które z jakichś przyczyn nie mogły się urzeczywistnić.

Symbol mewy niesie w sobie obraz martwoty, zastygłości, niezrealizowanych marzeń. Powtarzalność pojawiającego się prawie dziesięciokrotnie znaku zdaje się pozornie umniejszać jego znaczenie, rozwijając wymowę dramatu poprzez typową Czechowowską „zwykłość”, „ubywanie” treści. Nierozzerwalność obrazu jeziora i mewy w dramacie, ich wzajemne uwarunkowanie przy jednoczesnej sztuczności zestawienia, mogłyby wskazywać na ogromny potencjał interpretacyjny dzieła, każdorazowo narzucającego konieczność przebudowywania narzucających się w procesie oglądu wizji. Celowa nieadekwatność zastosowanych przez Czechowa połączeń artystycznych mogłaby sugerować praktyczną niemożność znalezienia właściwego wyrazu dla myśli, ograniczoność każdego znaku, przenoszące ciężar budowania rzeczywistości na potencjalnego widza (czytelnika) i zdolności jego wyobraźni. Tym samym potwierdzenie zyskiwałaby przyjęta tutaj teza interpretacyjna, zgodnie z którą można uznać sztukę pt. *Mewa* jako modelowy utwór dramaturgiczny Czechowa. Konieczność zaangażowanej percepcji przez odbiorcę, drażącego coraz to nowe, głębsze warstwy znaczeniowe dzieła, wskazywałaby na istnienie wirtualnej, zakulisowej rzeczywistości, gdzie dokonuje się właściwa realizacja sztuki. „Wyrzucenie” Niny na margines tego, co zwykle i codzienne prowadzi do odkrycia, że bohaterka postrzega rzeczywistość szerzej i głębiej, bo w niej jak gdyby stopniowo dojrzewa prawda. Metaforyczny powrót do źródeł, konfrontacja z przeszłością, by na zawsze od niej odejść zbliża Ninę do bohaterów pradawnych legend i baśni, którzy porzucając szczęśliwe życie rodzinne wyruszali w wieloletnią tułaczkę, kierując się jakimś wewnętrznym głosem, potrzebą sprawdzenia się w niebezpieczeństwie⁸². Ocierając się każdego dnia o śmierć, walcząc z własną słabością, wracali często do świata, który nie był w stanie ich już zrozumieć, skazani na dozgonne cierpienie, ból, funkcjonowanie w świecie swojej wiary⁸³. Gest odejścia i powrotu Niny mógłby zyskać zatem rangę gestu niejako kulminacyjnego i podsumowującego, bohaterka odnajduje bowiem swoją wolność, życiowe powołanie dopiero w świecie sztuki, rzeczywistości teatralnej, do którego przepustką staje się przekroczenie pewnej umownej granicy⁸⁴. Nina, na wzór pradawnych postaci zahartowanych w boju, mogłaby z „bohaterki ciała” stać się „bohaterką ducha”, co dawałoby prawo przypuszczać, że dramat A.P. Czechowa pt. *Mewa*, oglądany w klu-

⁸² К. К е д р о в, Фольклорно-мифологические мотивы в творчестве Н.С. Лескова, w: *В мире Лескова. Сборник статей*, Москва 1983, s. 58–71.

⁸³ Zob. także К. К е д р о в, „Уход” и „воскресение” героев Толстого, w: *В мире Толстого. Сборник статей*, Москва 1978, s. 248–274.

⁸⁴ Х. Х а л а ц и н ь с к а - В е р т е л я к, Чеховский символ и обретение „внутреннего катарзиса”. Пьеса „Чайка”, [w:] eadem, *Культурный код...*, op. cit.

czu gestyki bohaterów ujawnia w ten sposób swoje *drugie dno*, znajduje uzasadnienie jako modelowa sztuka rosyjskiego dramaturga, gdzie potencjalny widz jest w stanie zbliżyć się do tekstu w kreowanej poprzez odbiór dzieła przestrzeni nadscenicznej. Symboliczny gest przejścia, wyjścia poza doraźną rzeczywistość, może być znakiem opowiedzenia się po stronie metafizyki i wartości ducha. Takie ukięrowanie interpretacji przekonywałoby zatem, że gest może otwierać widza-współtwórcę na głębię zakodowanych w tekście pradawnych skojarzeń, a symbol w postaci tytułowej mewy niesie w sobie tym szersze możliwości nadbudowy wartościujących go treści. W dramacie *Mewa* to odnalezienie się Niny w sztuce może uruchamiać i wyjaśniać bogatą symbolikę utworu.

Symbolika mewy, narzucająca się w kontekście dyskusji nad postawą życiową Niny, każe zastanowić się również nad możliwością asocjacji obrazu zabitej mewy z pozostałymi bohaterami dramatu. Analiza prób interpretacyjnych współczesnych badaczy twórczości rosyjskiego dramaturga przekonuje jednak, że jednoznaczne przypisanie symbolu określonej postaci w utworze *Mewa* zawęża perspektywę oglądu dzieła⁸⁵. *Mewa* nie jest bowiem dramatem o przegranej szansie życiowej Trieplewa i realizującej swe życiowe powołanie Ninie, jawi się raczej jako próba dyskusji nad transcendentną tajemnicą życia i śmierci, materii i ducha, ich wzajemnego dążenia do scalenia i jednoczesnego oddalania się. J. Reid twierdzi, że tytułowa mewa przypomina o ironicznej wymowie dzieła stojącego w opozycji do obowiązujących w czasach Czechowa estetycznych zasad symbolizmu i idealizmu, zarysowuje konieczność ich przewartościowania⁸⁶. Końcowa scena dramatu, czyli zakulisowe samobójstwo Trieplewa, nie przeszkadzające w niczym grającym w loteryjkę bohaterom, uświadamia nieadekwatność, sztuczność, wręcz zbędność symbolu, który pozostaje gdzieś z boku – martwy, zapomniany, wypchany. Wymowa znaku, zdaniem interpretatora, przekonuje, że życie mówi samo za siebie w swej złożoności i bezpośredniości ludzkiego zachowania, a odbiorca spotykając się z dziełem wnosi bogactwo własnych doświadczeń w jego świat⁸⁷. Posługując się terminologią R. Ingardena można by powiedzieć, że odczytywanie Czechowowskiego dramatu z perspektywy symboliki staje się dla odbiorcy „uzupełnianiem miejsc niedookreślenia”, wykraczaniem poza tekst poprzez własną, estetyczną aktualizację utworu⁸⁸. Konsekwencją tego procesu jest łańcuch możliwych konkrety-

⁸⁵ J. R e i d, op. cit.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ R. I n g a r d e n, *Miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych*, w: idem, *O dziele literackim*, t. III, Warszawa 1960, s. 316–326.

zacji dzieła, które przekonują, że właściwa lektura tekstu ma miejsce gdzieś poza nim, w przestrzeni wirtualnej, miejscu spotkania potencjalnego reżysera i domniemanego odbiorcy. Ta sakralna rzeczywistość, istniejąca gdzieś pomiędzy „doraźnością” tekstu a ideą twórcy, może uświadamiać, że prawdziwa realizacja *Mewy* ma miejsce w przestrzeni teatralnej, a „minusowa” gestyka tym bardziej, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, odsyła do nieskończonych możliwości interpretacyjnych dramatu, ukazując na równorzędność słowa i gestu. Ogląd znaku kinetycznego odsłania zatem nie tylko potencjał penetracji świata duchowego, ale również szczególną zasadę organizacji Czechowskiego dramatu, stwarzającą szansę spotkania widza-współtwórcy i reżysera-demiurga w przestrzeni wirtualnej. Nawiązanie między nimi duchowego porozumienia ponad linią fabularną dramatu, w rzeczywistości symbolicznej, mogłoby jawić się jako potencjalna odpowiedź na tezę G. Lucácsa poddającego w wątpliwość możliwość przekroczenia *patologicznego stanu napięć* między orientacją na treści metafizyczne, a koniecznością scenicznej konkretyzacji w okresie Reformy⁸⁹.

Różnorodność powoływanych tu za sprawą oglądu gestyki nośnych kontekstów kieruje także ku sferze zachowań Arkadiny i Trigorina, podobnie jak Nina wykonujących zawód artysty. Ich kinetyka sprawia jednak wrażenie nieco „spłaszczonej”, rażącej swoją teatralnością i pretensjonalnością. Arkadina przybiera w pewnych momentach pozę królowej, która zdaje się idealnie komponować z otaczającym ją środowiskiem. Bohaterka unosi się i szantażuje możliwością swojego natychmiastowego wyjazdu do Moskwy, gdy okazuje się, że nie ma dla niej koni na przejażdżkę do miasta. Wyjazdowi siostry Sorina towarzyszy płacz Pauliny, wszyscy pomagają jej się ubrać, żegnają ją jak władczynię, podczas gdy ona łaskawie rzuca im jednego rubla do podziału. Arkadina, jak już wspomniałam wyżej, często stanowi centrum kręgu zasiadających wokół niej osób. Jej pozycja wynika ze społecznej roli bohaterki, szum i blichtr owacji składanych aktorce nie ustaje również w domu, co zbliża postać Arkadiny do marionetki, powoduje, że odbiorca zawsze postrzegał ją będzie przez pryzmat jej zawodowej roli. Teatralizacja gestu Arkadiny, swoisty jego nadmiar, wydaje się być jednak treściowo pusty, może kojarzyć się ze znienawidzonym przez reżyserów czasu Reformy mieszczaństwem, szukającym w sztuce afektacji, tanich wzruszeń i efektów specjalnych, a nie zdolnym do odczytania metafizycznego sensu przedstawienia⁹⁰.

⁸⁹ H. Chałacińska - Wiertelak, *Słowo-teatr-bycie we wspólnocie. Uwagi o monodramie „Jak zjadłem psa” Jewgenija Griszkowca*, w: *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, pod red. S. Puppla, Poznań 2001, s. 163–171.

⁹⁰ Zob. np. A. Tairów, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przeł. J. Ludawska, Warszawa 1964, s. 24–25.

Gestykulacja Arkadiny sprawia wrażenie sztucznej i powierzchownej, jawi się jako pozorne przeciwieństwo pojemnego znaku, odkrywającego przed widzami potencjał teatralny dzieła. Mowa ciała Arkadiny, odwracając perspektywę oglądu znaku kinetycznego poprzez jego przerysowanie, mogłaby jednak skupiać na sobie uwagę odbiorcy, ujawniać nośność znaku społecznie uwarunkowanego.

Powyższe wnioski dopełnia analiza niezwykle ubogiej sfery zachowań drugiego artysty – Trigorina, należącego pod względem różnorodności kinetycznej do najoszczędniej skonstruowanych postaci w dramacie *Mewa*, mającego jednocześnie znaczący wpływ na warstwę fabularną utworu. Ważkie wydarzenia związane z bohaterem, a zmieniające losy innych postaci, mają miejsce za kulisami. Potencjalny widz może obserwować Trigorina zapisującego coś w notesie, wruszającego obojętnie ramionami, zastanawiającego się czy też całującego się z Niną. Gestyka bohatera uwidacznia pustkę jego świata wewnętrznego, brak przeżyć rezonujący z ich nadmiarem u ekstrawertycznej Arkadiny. Werbalnie aktywny Trigorin wygłasza długie monologi na temat sztuki, w sferze gestu okazuje się być jednak płaską karykaturą pisarza z notesem, znakiem zaszyfrowanego w ciele automatyzmu notowania i zakulisowego gestu, zmieniającego całkowicie kierunek percepcji odbiorcy.

Oszczędność ruchów ciała oraz zdarzenia dziejące się poza sceną harmonizują w pewnym sensie z pojawiającymi się w dramacie *Mewa* pauzami, milczeniem bohaterów i ich niedokończonymi wypowiedziami. Wspomniane chwytły budują tak zwane *drugie dno* utworu, dla którego charakterystycznym jawi się proces zamiany, ciągłego transformowania sfery zmysłowej poprzez kategorie duchowe⁹¹. W kontekście dyskutowanej wyżej gestyki Trigorina za przykład służyć może tutaj rozmowa między bohaterem a Niną, dotycząca powołania i życia artysty. Wśród górnolotnych słów pada wówczas wyznanie:

Тригорин: Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте [...].

Нина: А я хотела бы побывать на вашем месте.

Тригорин: Зачем?

Нина: Чтобы узнать, как чувствует себя известный талантливый писатель... (Ч., s. 560).

(Trigorin: Chciałbym wejść w pani skórę choć na godzinę [...]).

Нина: А я бы хотел влезть в вашу кожу.

Тригорин: По что?

Нина: Чтобы узнать, как чувствует себя известный талантливый писатель... (М., s. 390).

⁹¹ H. Chwałańska - Wiertelak, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988, s. 22.

Wnikliwa lektura fragmentu uświadamia ogromne, ukryte pod warstwą werbalną, podekscytowanie konwersujących ze sobą postaci, ich wzajemną atrakcyjność. Nieobecność towarzyszącego replice *scenicznego gestu* przypuszczalnie ujawnia powierzchowność, a nawet fałsz padających na scenie słów, których erotyczny podtekst nie zyskuje potwierdzenia w wyrażonym cieleśnie zaangażowaniu. *Gest* zdaje się przejmować tutaj przypisywaną przez Ł.M. Borisową funkcję pauzy, oddzielającej w dramatach rosyjskiego twórcy to, co bohater naprawdę myśli od tego, co potencjalny widz ma okazję usłyszeć na scenie⁹². Staje się on (gest) znakiem odczuwalnej ciszy, ujawnia zakamuflowane w *zewewnętrznej mowie* cechy *człowieka wewnętrzznego*. Pauza, zdaniem wspomnianej wyżej badaczki, służy jednocześnie jako środek spowalniania akcji dramatu, którego tematem staje się dzięki temu świat wewnętrzny szukającego usprawiedliwienia bohatera⁹³. Analogiczną funkcję może pełnić chyba również *gest*, który wyodrębniony z potoku słów skupia niejako soczewkę uwagi odbiorcy, wymyka się spod kontroli postaci, ujawniając nieuświadomione wręcz motywacje i uczucia.

Ilustracją może być tutaj obrywanie płatków kwiatu przez Triepiewa podczas dyskusji z Sorinem, kiedy syn Arkadiny zarzuca matce, że jest uprzedzona do jego twórczości, wyśmiewa szablonowość życia teatralnego, krytykuje jej cechy charakteru. Wyrwane z kontekstu wydają się przy tym powtórzone trzykrotnie słowa „Любит – не любит” („Kocha – nie kocha”), odnoszące się tutaj do Niny. Ludowy zwyczaj ma nie tylko odpowiedzieć czy bohaterka żywi do niego uczucie miłości i uprzyjemnić mu przedłużające się czekanie, gwałtowne wyrywanie płatków przypuszczalnie zaświadcza także o nagromadzonej w nim złości wobec matki, narosłego w nim buntu. Omawiany gest może być wręcz sygnałem podświadomej negacji Arkadiny, chęci zniszczenia jej dorobku, unicestwienia jej. Ruch ten wydaje się być bardziej gwałtowny niż wspomniana wyżej czynność zdzierania bandaży przez Triepiewa, nie jest bowiem odwetem na czyjeś słowa, ale raczej spontanicznym ruchem ciała, jakby wirtualnym uderzeniem, reakcją na postawę matki.

Przykłady podobnych zachowań były często analizowane przez A. Lowena, który dopatrywał się w nich wyrazu nieuświadomionych emocji, zwłaszcza lęku, gniewu i smutku, ograniczanego ich odczuwania⁹⁴. W opinii tego wybitnego przedstawiciela psychologii egzystencjalnej uczucia te odzwierciedlają odruch sięgania bądź wycofy-

⁹² Л.М. Б о р и с о в а, *Паузы и антипаузы в драматургии А.П. Чехова*, „Русская речь” 2001, № (1), s. 11–18.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ А. L o w e n, *Duchowość ciała...*, op. cit., s. 72.

wania się z życia, wyrażające z kolei pragnienie przyjemności i spełnienia lub lęk, oczekiwanie na ból⁹⁵. Dla wystąpienia tych stanów nie jest nawet konieczne „odegranie” całej reakcji ruchowej, niektóre emocje pozostają w sferze myśli. Stosując używaną przez Lowena terminologię można by powiedzieć, że Trieplew odruchem niszczenia rośliny przekazuje informację o istniejącym w nim strachu, nieświadomie chce zadać cios, by uprzedzić czekający go ból, a potem wycofać się, metaforycznie zamknąć się w jaskini swojego świata. W ten sposób bohater daje też wyraz zakorzenionego w nim *rozszczerzenia*, ukrytej choroby wewnętrznej o podłożu neurotycznym⁹⁶. W pogłębiającym się patologicznym stanie psychicznym Trieplewa można doszukać się także podobieństwa do prześladowających samego Czechowa obaw o własną przyszłość, lęku przed bankructwem i wyczerpaniem twórczego potencjału. W listach do brata rosyjski dramaturg pisał bowiem:

Jestem imaginatyk i tchórz; boję się śpieszyć i w ogóle boję się drukować. Wciąż mi się zdaje, że niebawem znudzę wszystkich i zamienię się w dostawcę balastu. [...] Ten lęk nie jest bez podstaw, drukuję już od dawna, napisałem furę opowiadań, ale jeszcze dotychczas nie wiem, co jest moją siłą, a co słabością⁹⁷.

Bohater dramatu *Mewa* również próbuje zmagać się z trudnościami wybranej przez niego drogi życiowej, jednak brakuje mu cierpliwości i w końcu rozprawia się sam ze sobą, nie jest w stanie udźwignąć brzemienia artysty tak jak Nina. Nie akceptuje swojej życiowej roli, czego wyrazem może być na przykład tupanie nogą podczas rozmowy z Niną czy darcie własnych rękopisów w ostatnim akcie. Gest bohatera przywodzi na myśl zniecierpliwienie i gniew, kojarzone często z powiedzeniem: „Noga moja tu nie postanie”, wypowiedzanym przeważnie w sytuacji skrajnego wzburzenia, utraty równowagi emocjonalnej. Stosując tutaj pryzmat Lowenowskiej *duchowości ciała* można dopatrzeć się też w geście Trieplewa oznak jego wewnętrznej słabości, wyrażających się poprzez brak życiowej niezależności, nieumiejętność nawiązywania kontaktów czy wręcz twórczą impotencję.

Patologiczne napięcie zaszyfrowane w *scenicznym geście* postaci w dramacie „Mewa” charakteryzuje również relacje w linii Masza – Miedwiedienko – Dorn – Paulina, nadając niektórym znakom ciała komiczny wymiar. Najbardziej wyrazisty jest w tym względzie Miedwiedienko, bohater-marionetka, trzymający się sztywno swojej roli małżonka Maszy. Wiejski nauczyciel porusza się krokiem winowajcy,

⁹⁵ Ibidem, s. 72–73.

⁹⁶ J. S a ł a j c z y k o w a, *Współczesna literatura rosyjska wobec Czechowa*, w: *Antoni Czechow*, pod red. R. Śliwowskiego, op. cit., s. 162.

⁹⁷ A.P. C z e c h o w, *Listy...*, op. cit., s. 151.

często się kłania, usiłuje całować kobietom ręce, wielokrotnie nad czymś zastanawia się. Bohater wypowiada też pozornie absurdalne słowa, gdy mowa jest o sztuce Trieplewa:

Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов (Ч., s. 550).

(Nie ma żadnych podstaw, żeby ducha oddzielać od materii, bo może duch jest właśnie sumą materialnych atomów) (M., s. 365).

Wypowiedź tę można by rozumieć jako niemy protest bohatera wobec postępowania Maszy, która tylko formalnie należy do niego, duchem oddana jest zaś Trieplewowi. Uległa gestyka Miedwiedienki, który cicho przemyka przez scenę, prawie usuwa się innym z oczu, choć wzbudza śmiech odbiorcy, stanowi raczej znak życiowej tragedii postaci niezdolnej do walki z losem. Celowym wydaje się więc stwierdzenie, że przeżywane przez niego doświadczenia, smutek, złość odkładają się w jego ciele, psychicznie go przytłaczając „ciągną” bohatera ku ziemi. Miedwiedienko swoim poniżeniem chce zapewne uprzędzić ból, tłumiąc uczucie uniknąć go. Nasuwa się w tym kontekście Lowenowski pojęcie *grounding*, czyli *uziemienia*, określające właściwą łączność jednostki z ziemią, z jej fundamentalną rzeczywistością⁹⁸. Gdy twórca teorii *duchowości ciała* stwierdza, że dana osoba jest dobrze uziemiona, oznacza to, że zna ona swoją tożsamość, ma łączność z podstawowymi realiami życia, tj. z ciałem, z seksualnością i ludźmi, czyli metaforycznie jest z tymi światami połączona w takim samym stopniu jak z ziemią⁹⁹. To daje jej poczucie bezpieczeństwa i siły, co zostaje odzwierciedlone w naturalnie przyjmowanej wyprostowanej postawie ciała. Strach powoduje kulenie się w sobie, garbienie, przygnębienie. Próbując „zdiagnozować” sceniczny gest Miedwiedienki według stosowanych przez Lowena kategorii warto zauważyć, że bohaterowi brakuje owego zakorzenienia, jego duchowość wydaje się martwą abstrakcją, ciało brak pobudzenia, więc nauczyciel nie jest w stanie cieszyć się jego posiadaniem. Mąż Maszy chowa się w sobie, neguje rzeczywistość, co odbiera mu pewność siebie, a ciału nadaje sztywność.

Trwałość utrwalonych w ciele mechanicznych nawyków daje się zaobserwować także w gestyce Dorna, jednej z bardziej pasywnych postaci dramatu *Mewa*. Dorn pełni rolę powiernika kobiecych serc, samemu zdaje się jednak uczuć swych nie okazywać¹⁰⁰. W rozmowie

⁹⁸ A. L o w e n, *Duchowość ciała...*, op. cit., s. 104–105.

⁹⁹ Zob. też A. L o w e n, *Miłość, seks i serce*, przeł. P. Kolyszko, Warszawa 1990, s. 21–39.

¹⁰⁰ Zob. np. C.A. F l a t h, op. cit.; L. K a p a ł a, *W poszukiwaniu sensu życia. Czechow a współczesna filozofia człowieka*, w: Antoni Czechow, op. cit., s. 22.

z Maszą, na przykład, zabiera jej tabakę i ciska w krzaki, a gdy bohaterka tuli się do jego piersi szukając oparcia, nie pomaga jej ciepłym gestem. Podobnie zachowuje się wobec zakochanej w nim Pauliny, gdy ta chwyta go za rękę, bierze przeznaczone dla niego kwiaty i wyrzuca je, Dorn nie reaguje. Definiuje go towarzyszący mu gest wrzucania ramionami, znak wyrażający brak zaangażowania w sprawy innych osób, emocjonalną obojętność. Lekarz nie niesie nikomu pomocy, sam zdaje się jej potrzebować, bowiem jego ciało prawdopodobnie dawno przestało cokolwiek odczuwać, co w świetle teorii A. Lowena można by interpretować jako brak intensywności i głębi przeżyć, pozwalającej na odnowę *swobody ducha*¹⁰¹. Jego bierność nie jest wyrazem spokoju człowieka spełnionego, jego gestyka, czasami wbrew słowu, pokazuje *spadek ducha witalnego*, odzwierciedlony przede wszystkim w emocjonalnej izolacji bohatera, zajmującego raczej stanowisko komentatora zdarzeń niż ich uczestnika.

Stłumienie i nieobecność uczuciowej głębi zauważone nie tylko u Dorna, a wspomagane przez utrwalone w ciele napięcia bohaterów jest w pewnym sensie elementem budującym specyficzną niemożność postaci Czechowowskiego dramatu. Zdaniem R.L. Jacksona, bohaterowie ci, a zwłaszcza Trieplew, nie są w stanie wziąć odpowiedzialności za swoje czyny, przyjąć cierpienie, by metaforycznie wznieść się na właściwy poziom tragedii.¹⁰² C.A. Flath, zgadzając się z powyższą opinią, nazywa przy tym Trieplewa rosyjskim Hamletem, czyli postacią obciążoną zagadką własnego życia, niezdolną jednak do jej odczytania, daleką od tragicznej samoświadomości bohatera Szekspirowskiego¹⁰³. Jego pasywność, w opinii badacza, sprzężona jest bezpośrednio z aktywnością matki Konstantego, kierując uwagę odbiorcy w stronę analizy różnorodnych czynników wpływających na proces twórczy¹⁰⁴. Niemożność bohaterów, w szerszym wymiarze, mogłaby także jawić się jako metafora rozbieżności między światem idei istniejącym w wyobraźni a jej wcieleniem, zawsze ograniczonym swoją doraźnością. Oszczędna gestyka postaci przewrotnie ukrywałaby wtedy niewykorzystany psychofizyczny potencjał bohaterów, powolne ubywanie i wytracanie energii tam, gdzie mogłoby dochodzić do harmonijnie skoordynowanych dynamicznych porywów ciała. Prawdliwość tą ilustruje sławne Czechowowskie określenie *sr'eda zajedajet*,

¹⁰¹ A. L o w e n, *Miłość...*, op. cit., s. 21–39.

¹⁰² R.L. J a c k s o n, „*The Seagull*”: *The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave*, w: *Chekhov: A Collection of Critical Essays*, ed. R.L. Jackson, cytata za C.A. Flath, op. cit.

¹⁰³ C.A. F l a t h, op. cit.

¹⁰⁴ Ibidem.

przypominające o sferze zakorzenionych w środowisku nawyków, norm moralnych, rutynowo przyjętych rozwiązań, determinujących zachowanie bohaterów¹⁰⁵. Otoczenie z nieuzasadnionych przyczyn tłumi zapał postaci, zabija inicjatywę i nie pozwala na realizację marzeń i planów, stanowi metaforyczną, sztywną ramę, w którą wtłoczeni są bohaterowie. Ten swoisty, nie dający się jednoznacznie wytłumaczyć Czechowowski „opór materii” zostaje odzwierciedlony także w słowach postaci, których naturalny biologiczny cykl życiowy zostaje niejednokrotnie zakłócony, bohaterowie męczą się wzajemnie swoją obecnością, z powodu duchoty mają problemy z oddychaniem, nie mogą spać. Warstwa werbalna dramatu dopełnia zatem, uzyskany poprzez analizę gestyki, obraz odłożonych w ciele bohaterów fizycznych dolegliwości. Sposób poruszania się bohaterów, cielesność ich ciał mogłyby jawić się więc w utworze *Mewa* jako zniekształcone odbicie ideału możliwego do osiągnięcia w świecie duchowym, zaobserwowana w scenicznym geście nerwowość uświadamiałaby wtedy napięcie między banalną codziennością a kosmiczną nieograniczonością, przypominając o wiecznie aktualnym bólu przejścia między tymi rzeczywistościami.

Powyższa próba interpretacji gestyki postaci w dramacie *Mewa* daje prawo przypuszczać, że „uboga” i „oszczędna” mowa ciała bohaterów stanowi specyficzny Czechowowski język będący budulcem treści utworu daleko bardziej znaczącym niż sfera werbalna, którą niejednokrotnie zastępuje. Wydaje się, że *sceniczny gest* stanowi podstawowe narzędzie, swoisty klucz interpretacyjny, pozwalający rozszyfrować ukryte w tekście informacje generowane w twórczym procesie stawania się dzieła. Potencjalny widz, skoncentrowany na analizie gestyki, jest w stanie przekroczyć próg doraźności, sięgnąć „nieuchwytnej treści wabiącego ku sobie istnienia”, uruchamianej dzięki własnej aktywności intelektualnej. Przeżycie estetyczne odbiorcy inicjuje ten niepowtarzalny obrzęd samokreowania się tekstu, umożliwia wgląd we własny mikrokosmos poprzez pryzmat widzianego w utworze makrokosmosu¹⁰⁶. *Gest* staje się wtedy niejako osią obrotu dzieła w procesie jego *konkretyzacji*, znosząc tym samym granice między wersją literacką a realizacją sceniczną dramatu, stając o ich jednością¹⁰⁷. Zanika więc wówczas również granica między reżyserem a dramaturgiem, autorem manuskryptu, ciężar zostaje

¹⁰⁵ Т.К. Шах - Азизова, *Чехов...*, op. cit., s. 137–138; З. Абдуллаева, *Чехов и Найденов*, „Театр” 1978, ноябрь.

¹⁰⁶ K. Braun, *Przestrzeń...*, op. cit., s. 195.

¹⁰⁷ A. Szczępańska, *Konkretyzacja dzieła sztuki w koncepcji Romana Ingardena*, w: *Twórczy...*, op. cit. s. 28.

przeniesiony na wiecznie odnawialny potencjał dzieła, wirtualny świat idei, nie podporządkowujący się żadnym ograniczeniom¹⁰⁸. Zaadaptowane na użytek pracy Łotmanowskie określenie *minus-chwyty*, metaforycznie obrazujące znaczącą dla treści nieobecność znaku, a w kontekście gestyki Czechowowskich bohaterów świadomą kinetyczną „oszczędność”, „ubywanie energetycznej potencji”, mogłoby przywołać na myśl szeroko rozumiane pojęcie wklęsłości jako opozycji dionizyjskiego nadmiaru, wytwarzania, płynącego z mocy rytualnej orgii. Stąd wynikałaby być może czytelność symbolu wahadła czy huśtawki, w obraz których wpisuje się sfera zachowań bohaterów w dramacie *Mewa*, w pewnym sensie stale uobecniająca permanentne sprzężenie wartości przeciwstawnych. Znajdują one swoją realizację chociażby poprzez dychotomiczny charakter postaci czy powtarzające się na zasadzie refrenu gesty sięgania i wycofywania się.

Tak prowadzony ogląd dzieła automatycznie wiąże sumę zauważonych tu spostrzeżeń z estetyką Wielkiej Reformy Teatralnej. Dzieje się to nie tylko za sprawą ważkiego wówczas przesunięcia ciężaru w stronę kategorii aktywnego odbiorcy i bogactwa uniwersalnych treści, uruchamianych w procesie interpretacyjnego rytuału, ale przede wszystkim dzięki wiecznie aktualnemu problemowi rozbieżności pomiędzy ideałem, a konkretną realizacją dzieła. Wydaje się, że zagadnienie to, szczególnie intrygujące G. Lukácsa w kontekście napięcia istniejącego pomiędzy zamiarem reżysera, a faktyczną możliwością wystawienia dramatu modernistycznego, można by również przenieść na grunt literackiego zapisu dzieła¹⁰⁹. Perspektywa konkretyzacji utworu poprzez zabieg oglądu *scenicznego gestu* realizowanego w kategoriach *minus-chwyty*, plasowałaby ogólną wymowę dzieła wokół niemożności osiągnięcia przez nie ostatecznego spełnienia, ułomności każdej interpretacji wobec istniejącej w wyobraźni wizji. *Minusowy gest* w dramacie Czechowa zyskałby wówczas podwójną wymowę doraźnego narzędzia w rękach generującego tekst odbiorcy i ukrytego w marzeniu ideału, odzwierciedlonego poprzez swoją ułomność.

¹⁰⁸ E.G. Craig, op. cit., s. 97.

¹⁰⁹ C. Samojlik, *Dramat mieszczański – dramat mieszczaństwa (wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu Georga Lukácsa)*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I, Wrocław 1973.

————— Zakończenie —————

Okres Wielkiej Reformy Teatralnej był czasem burzliwych przemian artystycznych na przełomie XIX–XX wieku, rezultatem których, jak twierdzi badacz tego problemu K. Braun, było przewartościowanie podstawowych pojęć z zakresu sztuki teatralnej¹. „Nowy teatr” zamiast dostarczać widzowi taniej i niewyszukanej rozrywki, jak bywało to dotychczas w mieszczańskim typie teatru, miał stać się miejscem duchowej metamorfozy odbiorcy, sferą prawie magicznego oddziaływania reżysera i aktora poprzez spektakl². W centrum idei tego teatru osadzono świadomego swej roli widza, zdolnego przekroczyć doraźną sferę *tu i teraz*, by odczytać kosmiczny wymiar sztuki, poprzez przedstawienie zrozumieć ogólne prawidłowości Wszechświata. W konsekwencji tak ukierunkowanej percepcji widowiska, teatr zakładał permanentną dynamikę ambiwalentnych przejść w sferze znaczeń, nieustanne, dwukierunkowe ciążenie sensów, lokalizujących się między metafizycznym a prozaicznym³. Istoty sztuki upatrywano we wypracowywanym przez Reformę wzorcu percepcji dzieła teatralnego przez widza (czytelnika), kwestii, która po dziś dzień, w jej szerokim wymiarze, pozostaje aktualna dla współczesnych odbiorców dzieł artystycznych, zwłaszcza literackich.

Adresatem przedstawienia w okresie Reformy miał być widz wyrobiony, samodzielny i aktywny, jednocześnie miłośnik-amator i znawca teatru. Widziano w nim przedstawiciela elity, hermetycznej grupy troszczącej się o rozwój sztuki i zdolnej do podjęcia wysiłku duchowego w procesie percepcji widowiska⁴. Nie było tam więc miejsca dla mieszczanina szukającego w teatrze łatwej i przyjemnej rozrywki; udział w przedstawieniu zobowiązywał do świadomego odczytywania symboliki dzieła zawartej w działaniach aktora, w scenografii, w kształtowaniu całości spektaklu przez reżysera. Parafrazując myśl B. Leśmiana można powiedzieć, że widz, uczestnicząc w akcie kreacji jako „czwarty twórca”, dorzucał do ogólnej tajemnicy widowiska swoją ta-

¹ K. Braun, *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984, s. 16–17.

² И. М а л е й, *Стиль модерн в русском искусстве и поэзии*, w: *Иван Бунин и его время*, под ред. Х. Вашкелевич, Краков 2001, s. 87–99.

³ H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980, s. 101–110.

⁴ D. R a t a j c z a k, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979, s. 175.

jemnicę odczuwania i oglądania, aby to widowisko uzupełnić, uogólnić jego znaczenie⁵. Kontemplacja spektaklu teatralnego miała zatem stanowić przeżycie estetyczne umożliwiające swoistą „tajemniczą komunie” duchową widza i aktora, oddających się wyłącznie metafizycznym doznaniom i odrywających się od niepokoju codzienności. Teatr więc pełnił funkcję miejsca sakralnego, gdzie dokonuje się przeobrażenie odbiorcy jako twórcy drugiego, własnego widowiska, poprzez które widz obcuje z wyższym porządkiem doznając „natchnionej ekstazy”⁶.

Sztuka Europy Teatralnej miała pośredniczyć w „wyrażaniu niewyraźnego”, stawać się łącznikiem „między światem wartości empirycznie i intelektualnie uchwytnych a rzeczywistością niedostępną poznaniu”⁷. Reformatorzy oddali prymat pierwiastkom duchowym w teatrze uznając reżysera jako autonomicznego twórcę widowiska, zdolnego wprowadzić do niego czynnik „nadrealny”, kosmiczny. Reżyser miał być w pewnym sensie wcieleniem mitu człowieka pierwotnego, jednostką twórczą i wolną od nakazów życia codziennego, zagłębiającą w sferze irracjonalnego doświadczenia, „demiurgicznej kreacji”⁸. Ten wszechwładny mistrz teatru miał przedstawiać sobą wizjonera ogarniającego całość przedstawienia, przetwarzać ideę w obraz za pomocą odpowiedniego tworzywa, odrzucając tym samym wszelkie, obowiązujące dotychczas konwencje. Twórczym aktem reżysera musiało towarzyszyć odejście od prymatu literatury nad przedstawieniem teatralnym, bowiem wyobraźnia artysty czyniła ze spektaklu samodzielny utwór pisany niejako na scenie, a nie według z góry założonego planu. Tekst literacki stawał się dla artystów Reformy rodzajem partytury, zaczynem twórczego eksperymentu, zakładającego ciągle poszukiwanie nowej formy wyrazu. Koncepcja *twórczej zdrady* W. Meyerholda dopuszczała nawet odrzucenie wierności fabule utworu stawiając na pierwszym miejscu wydobywanie wartości duchowych zakodowanych w dziele, stworzenie widzowi szerokich możliwości odczytywania przedstawienia. Sztuka teatralna nie miała odtwarzać i wyobrażać życia, ale uruchamiać ukryte w niej aspekty metafizyczne, coraz głębsze, potencjalne warstwy interpretacyjne. To zasadnicze przesunięcie związane było również z „nachyleniem” teatru w stronę innych sztuk: malarstwa, muzyki, architektury, w konsekwencji czego próbowano budować za pomocą różnorodnego ma-

⁵ B. Leśmian, *O sztuce teatralnej*, „Literatura i Sztuka” 1911, nr 28.

⁶ D. Ratajczak, op. cit., s. 188.

⁷ J. Sławiński, *B. Leśmian: Szkice literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 220.

⁸ D. Ratajczak, op. cit., s. 118–119.

teriału ideową jedność przedstawienia⁹. Dążenie do osiągnięcia nierozdzielnej jedności w teatralnej wielości musiało inicjować też próby odnalezienia swobodnego *arche* sztuki teatru, pierwotnego elementu, pierwszej podstawowej przyczyny sprawczej dla kreowania teatralnej rzeczywistości.

Rezultatem tych poszukiwań i zamierzeń artystycznych było bogactwo koncepcji powstałych w okresie Wielkiej Reformy, z których tylko część osiągnęła swoją sceniczną realizację. Podejmując się próby rekonstrukcji miejsca i funkcji kategorii *gestu* i *tańca* w różnorodnym i wielowarstwowym kontekście Reformy za kluczowy dla własnej próby interpretacyjnej przyjąłem postulat o ukierunkowaniu wszelkiej działalności artystycznej i refleksji teoretycznej na wypracowywanie statusu odbiorcy świadomie zaangażowanego. Oczekiwany wysoki stopień tego zaangażowania określał widza (czytelnika) w randze generatora ukrytego w utworze potencjału, równoprawnego twórcy dzieła obok autora i reżysera. Przyjęcie tego nadrzędnego celu Reformy Teatralnej pozwoliło skoncentrować się na percepcji tekstu literackiego i tekstu *taniec* z punktu widzenia zapisu jego scenicznej realizacji, szerzej, z punktu widzenia jego teatralnej potencji.

Adaptacja rozumienia *scenicznego gestu* (za Ireną Sławińską) jako pojemnego treściowo na tyle, że może ta kategoria estetyczna być przydatna nie tylko dla interpretacji *sfery zachowań* w sztuce Czechowa, ale także w odniesieniu do analizy *tańca wyzwolonego* uświadomiła potrzebę generowania szerszego pola znaczeń. Za istotne uznałam tutaj odczytywanie osiągnięć twórców Reformy poprzez pryzmat ich artystycznych inspiracji, spośród których należy wyróżnić przede wszystkim reaktywację dionizyjskiego mitu – odległego historycznie i bliskiego kulturowo śladu dla wartości gestu (tańca). Bowiem orgiastyczne uczty na cześć Dionizosa poza doraźnym upustem energii uczestników tanecznego szale służyły przede wszystkim budowaniu wspólnoty między tańczącymi, zatracaniu tego, co indywidualne, by w zbiorowym szale doznać wstrząsu katartycznego, oczyszczenia nadającego życiu nową, szerszą perspektywę¹⁰. Udział w tym sakralnym rycie umożliwiał zatem ujrzenie własnego życia w kategoriach kosmicznych, człowiek stawał się niezbędnym elementem Wszechświata, uczestnikiem procesu wiecznego przetwarzania idei i form, jej stawania się.

Ta prawda przetwarzania i przemiany leży u podstaw fundamentalnych zasad antropologii teatru, zakładającej odczytywanie treści przedstawienia scenicznego poprzez pryzmat własnych doświadczeń

⁹ Ibidem, s. 132.

¹⁰ E. C z a p l e j e w i c z, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), s. 1–25.

czeń odbiorcy, zaangażowanie widza zdolnego odnaleźć w rzeczywistości teatralnej wymiar metafizyczny. Założenie tak pojmowanej teatralności towarzyszyło oglądowi wymienionych wyżej tekstów, w których *sceniczny gest* stał się kluczem uruchamiającym bogactwo asocjacji i kontekstów przywoływanych za sprawą obserwacji niekiedy li tylko śladowego wariantu rekonstruowanej jakości. Znaczeniowa pełnia kinetycznego znaku niosącego w sobie nieskończony potencjał interpretacyjny wydaje się „wyrastać” z eksploatowanej w okresie Reformy dionizyjskiej idei wiecznego powrotu (F. Nietzsche), Schopenhauerowskiej zasady nierozzerwalności wartości przeciwstawnych czy współczesnej teorii dzieła jako formy otwartej. Taki zakres znaczeń zobowiązywał by rozpatrywać modelową sztukę A.P. Czechowa i tanciec Isadory Duncan nie z perspektywy towarzyszących im eksperymentów chronologicznie z nimi zbieżnych, ale raczej z punktu widzenia preferowanej przez reformatorów teatru zasady współtworzenia sztuki przez widza. Można hipotezować, że słowo, w ujęciu teoretyków tego teatralnego metakontekstu, było postrzegane jako nasyczone informacją tak znacząco, że dystansowało tworzywa innych sztuk niejako zamykając możliwość ich zaistnienia, tworzenia treści uniwersalnych. Jednocześnie, także procesy generowania źródłowych form teatralnego zapisu nieuchronnie dystansowały wartość słowa na rzecz przed-słownych środków wyrazu. Nie dziwi zatem fakt, że znak kinetyczny, zdaniem przedstawicieli czasu Reformy, miał nie tylko ilustrować treści utworu czy odtwarzać naturę na zasadzie funkcji usługowo-technicznych – jak to było dotychczas – ale *tworzyć* nową rzeczywistość, świat sztuki. Konstrukcje ruchowe, obok tekstu utworu literackiego czy scenografii, stawały się podstawowym elementem porządkującym spektakl, narzędziem w ręku reżysera, który budował własne dzieło na bazie oryginalnego zapisu ruchowego. Ideowo płodną okazała się z całą pewnością *metoda* K.S. Stanisławskiego, założyciela Moskiewskiego Teatru Artystycznego, przekonanego o mocy autentycznego przeżywania roli, każdorazowego utożsamiania się z odgrywaną postacią, by dzięki opanowaniu aktorskiego *emploi* ciągle na nowo ją stwarzać. Tak sprecyzowana koncepcja artystyczna stała się źródłem niegasnących polemik, które złożyły się również na estetyczny kształt Wielkiej Reformy Teatralnej. Rezultaty tych poszukiwań i osiągnięć to przede wszystkim *biomechanika* W. Meyerholda, *nadmarioneta* E.G. Craiga, prace teoretyczne A. Tairowa czy wpisująca się w kontekst Reformy koncepcja *ekstazy* S. Eisensteina, rosyjskiego reżysera filmowego i teoretyka kina. Projekty te, scalając w sobie obserwacje z wielu dziedzin sztuki, przesuwały ciężar na intelektualną pracę widza, zmierzały do odkrycia drogi ku jego mentalnemu wyzwoleniu, uruchomieniu istniejących w nim możliwości

twórczych, niezbędnych dla rozumienia dzieła. Próbując zrekonstruować miejsce i funkcję kategorii *scenicznego gestu* wśród tych kluczowych parametrów Reformy postrzegałam *sferę zachowań bohaterów* w dramacie A.P. Czechowa oraz *taniec* Isadory Duncan jako swoistą niszę w tej rozbudowanej całości osiągnięć artystycznych, ciągle aktualne konteksty budujące *wielotworzywowy metakontekst* Reformy, których odrębność kształtowała niepowtarzalny charakter interesującego mnie zjawiska artystycznego, pojemnego na tyle, by duchowo scalić ową różnorodność środków wyrazu.

W rozdziale drugim niniejszej książki skoncentrowałam się na analizie sposobu organizacji przestrzeni scenicznej przez Isadorę Duncan, który starałam się przedstawić przede wszystkim jako kontynuację i aktualizację starożytnych tradycji rytualnych. Szczególnie inspirowane źródło odwołań stanowiły bowiem dla artystki tańce na cześć Dionizosa, udział w których dawał uczestnikom szansę ekspresji buszujących w nich żywiołów, przetworzenia wewnętrznego chaosu, by doznać oczyszczającego wstrząsu. Zgłębiając sztukę starożytną Isadora próbowała zrozumieć tajemnicę owej przemiany zakodowaną między innymi w symbolice koła. Fakt porzucenia przez artystkę formalnych wymagań dotyczących stroju czy obowiązujących figur tanecznych stanowił przyczynek dla postrzegania tańca Isadory w kategoriach *methakinesis*, wzajemnie uwarunkowanej aktywności psychicznej i fizycznej, przetwarzania osobistych doświadczeń w poszczególne etiudy ruchowe. Szeroki gest artystki miał być każdorazowo znakiem budującym dzieło, „wznoszącym” widza i twórcę na inny, wyższy poziom poznania. Uruchomiony w rozdziale dionizyjski kontekst przenosił ciężar oglądu zjawiska tańca w stronę pojemnej kategorii odbiorcy i pozwalał tym samym umiejscowić sztukę Isadory w systemie estetycznym Wielkiej Reformy Teatralnej. Zaobserwowałam, że osiągnięcia bliskiej przyjaciółki E.G. Craiga, choć nie wpłynęły bezpośrednio na kształt fundamentalnych przemian okresu przełomu XIX–XX wieku, stanowiły jak gdyby ich bezpośrednie przełożenie, nowy kinetyczny język zmieniający oblicze sztuki tanecznej. Analiza pamiętników artystki przekonała, że propagowany przez nią *taniec wyzwolony* można rozumieć jako szczególny akt spowiedzi, poszukiwanie utraconej tożsamości poprzez kontemplację czystej fizyczności, która prowadzić ma ku duchowej Pełni. Isadora posługiwała się w tym kontekście terminem *nagości antycznej*, nagości jak gdyby bezcielesnej, umożliwiającej mentalny powrót do stanu naturalnego, czyli spotkania człowieka z samym sobą, odkrycia odnawialnego potencjału energii twórczej. Taniec był dla niej drogą poszukiwania pierwotnego *arche*, kinetycznego wyrazu dla idei piękna, „wyrażania tego, co niewyraźalne”. Ogląd tekstu *taniec* ujawnił zatem

pojemność znaczeniową szeroko rozumianej kategorii *scenicznego gestu*, stał się stimulatorem odkrywania zakodowanej w nim potencji teatralnej przez odbiorcę sztuki. Wychodząc poza sztywne wymagania formalne związane ze strojem tancerza czy obowiązującymi figurami baletowymi, taniec Isadory przywracał artyście i widzowi „wolność”, kierował ich w stronę ducha, co starałam się wyeksponować dostrzegając w tym walorze tańca możliwość jego ciągłej odnawialności, aktualizacji poprzez wytwarzanie coraz to głębszych pól sensu.

Poszukiwania Isadory, choć traktowane przez niektórych badaczy jako marginalne zjawisko artystyczne przełomu XIX–XX wieku, były dla mnie materiałem egzemplifikacyjnym, którego eksploatacja umożliwiła także określenie podstawowych wyróżników „gestu doskonałego”, ruchu niejako „piszącego” tekst dzieła. Zauważyłam, że w przeciwieństwie do Wsiewołoda Meyerholda czy Gordona Craiga Isadora postawiła na spontaniczność każdej reakcji ruchowej rodzącej się nie w dobrze wytrenowanym ciele, ale w wyobraźni twórcy zainspirowanej otaczającą go rzeczywistością. Artystka odwróciła więc perspektywę oglądu znaku kinetycznego – to, co widoczne gołym okiem stało się uwieńczeniem całego, skomplikowanego procesu twórczego, rozpoczynającego się w umyśle tancerza i zarazem impulsem, inicjującym proces przetwarzania tekstu przez odbiorcę. Na pierwsze miejsce wysuwał się więc przepływ energii, ciągle generowanie i zagłębianie się w odsłaniających się stopniowo warstwach znaczenia, co postrzegałam jako paralelę przemian uruchamianych i inspirowanych obecnością starożytniej postaci satyra w tańcu dionizyjskim.

Tak pojmowana idea tańca wydała się być zbieżna z *teorią ekstazy* S. Eisensteina, rosyjskiego reżysera i filozofa kina, zakładającego „ciągłe wychodzenie dzieła z siebie”, przekraczanie granic gatunkowych, a nawet rodzajowych, nieustanne przechodzenie kategorii w swe przeciwieństwo. Idea owa, będąca według wymienionego teoretyka podstawową zasadą patetycznej kompozycji, realizuje się w różnych dziedzinach sztuki poprzez „permanentne przechodzenie poszczególnego elementu utworu [...] z jakości w jakość w miarę ilościowego narastania siły ekspresji [...] całego dzieła”. W trakcie rozważań nie sposób było doszukać się istoty takiej patetyzacji w tańcu Isadory Duncan, niemniej jednak z punktu widzenia rozdźwięku między sferą intencjonalną, a więc ciągłym poszukiwaniem transcendencji w tańcu, próbą uobecniania w nim potencjału nieograniczonej niczym idei, a realizacją praktyczną, celowym wydało się odniesienie owej zasady patetyzacji do omawianego tekstu (tańca). Takie ujęcie problemu stanowiło szansę stworzenia poszerzonego pola obserwacji zwielokrotnionych możliwości stawania się formy artystycznej, co w perspektywie aktu-

alnych obecnie odniesień do postmodernizmu mogłoby przyczynić się do sformułowania ważkich wniosków określających istotę i parametry dzieła sztuki. Poczynione konkluzje mogłyby dostarczyć odpowiedzi na pytanie, jak dziś twórcy pojmują związek między formą a ideą, co jest w sztuce przedstawialne, a co nieprzedstawialne oraz, w którym kierunku następuje rozwój działalności artystycznej¹¹. Taniec Isadory, będący wyrazem nieustannego dążenia do odnalezienia właściwego gestu niosącego w sobie metafizyczny przekaz artysty, przypuszczalnie potwierdza opinię, że każda próba przedstawienia „przedmiotu”, który mógłby „unaocznić” wielkość i potęgę Nieskończonego, wydaje się być boleśnie nieadekwatna, nigdy nie ostateczna. Powyższy wniosek mógłby zainicjować obszerną dyskusję nad istnieniem relacji między ideą, a jej wcieleniem, co w perspektywie kategorii *scenicznego gestu* z całą pewnością pogłębiłoby nie tylko zgromadzone wnioski z zakresu estetyki Wielkiej Reformy, ale doprowadziłoby do sformułowania dalszych konkluzji dotyczących współczesnej antropologii teatralnej.

Zagadnienie istniejących rozbieżności między pierwotnymi ideami, a ich praktyczną realizacją znalazło zresztą, jak sygnalizowałam już w pierwszym rozdziale, swój rzeczywisty oddźwięk w zjawiskach mających miejsce w teatrze przełomu XIX–XX wieku. Eksperymenty Europy Teatralnej, choć niezaprzeczalnie zmieniły oblicze sceny, nie zawsze spotykały się z właściwym zrozumieniem odbiorcy, który nie mógł sprostać stawianym mu wymaganiom. Nie żądał on bowiem od aktorów głębokich treści, lecz popisu wirtuozerii, co w rezultacie doprowadziło do powstania swoistego *patologicznego stanu napięć*, sytuacji, istnienie której nie umniejsza jednak w żaden sposób przełomowych dokonań artystów Wielkiej Reformy Teatralnej, po dziś dzień znajdujących swoją aktualizację we współczesnych próbach reżyserskich. Warto zwrócić uwagę na zjawiska tak wielkiej rangi jak chociażby *teatr rytualny* J. Grotowskiego czy osiągnięcia P. Brooka, inspirowane rozwój sztuki teatralnej na całym świecie. Wśród twórczych eksperymentów sceny rosyjskiej swoje miejsce znalazł też *teatr nowego sentymentalizmu* J. Grizzkowca i *teatr brutalizmu, eksplodujących emocji* W. Jepifancewa¹². Współcześni artyści, świadomi głębokich przemian mentalnościowych, zdają się poszukiwać nowego teatralnego

¹¹ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 47–61.

¹² H. Chałacińska-Wiertelak, *Słowo-teatr-bycie. Uwagi o monodramie „Jak zjadłem psa” Jewgienija Grizzkowca (Centrum Dramaturgii. Teatr Polski w Poznaniu, styczeń 2001 r.)*, w: *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, pod red. S. Puppla, Poznań 2001, s. 166.

kształtu dla sztuki wielkich uogólnień i metafizycznych sensów, która swoimi korzeniami sięga estetycznych przemian okresu przełomu XIX–XX wieku, akcentujących duchowo-emocjonalną jedność odbiorcy i twórcy przedstawienia, i dzięki temu wytrzymujących próbę czasu.

W tym kontekście niewyczerpane źródło interpretacji stanowi niezaprzeczalnie dramat A.P. Czechowa, przez swoją lakoniczność i pozorne „ubóstwo” tym bardziej otwarty na bogactwo realizacji scenicznych, zmuszający do szczególnie wnikliwego czytania. Ogląd Czechowskiego tekstu ukierunkowany na obserwację sfery zachowań bohaterów w dramacie pt. *Mewa* bazował na założeniu, że *sceniczny gest* to nie tylko współczynnik akcji dramatu budujący realia świata przedstawionego, ale przede wszystkim narzędzie kreowania warstwy metaforycznej utworu przez autora oraz odbiorcę w procesie percepcji dzieła. Teza ta pozwoliła zatem traktować gestykę jako, z jednej strony, ruchome pole sensów ciągłego stawania się dzieła, z drugiej zaś, szczególny klucz umożliwiający niejako „wyłuskanie” informacji zakodowanych w tekście.

Tak ukierunkowany trzeci rozdział książki koncentrował się więc między innymi na obserwacji powtarzających się zachowań bohaterów, charakterystycznych gestów im przypisanych, niejednokrotnie zyskujących miano *leitmotivów*. Zauważyłam, że znaki te pozostają najczęściej nieczytelne dla obcujących ze sobą postaci, zdają się zakrywać pustkę ich świata wewnętrznego, definiują poszczególne osoby wskazując na potencjalne, lecz nie wiadomo dlaczego niezrealizowane możliwości życiowe. Przejawianie niektórych gestów nadaje im walor komiczny osiągany również poprzez obecność wyrażen wypowiedzianych jak gdyby nie w porę, bez związku i pozornie bez sensu. Obserwacja tego waloru tekstu pozwoliła sformułować spostrzeżenie, że „uboga” warstwa fabularna dramatu Czechowa podnosi rangę każdego, nawet najbardziej „oszczędnego” gestu, nadaje mu znaczenie wartości decydującej o treści utworu. Pozorne ubywanie treści, charakterystyczne Czechowskie „nie-dzianie się” może przenosić ciężar na akcję wewnętrzną dramatu i konieczność zaangażowanej percepcji przez odbiorcę, którego zadaniem jawi się nieustanne odczytywanie uruchamianych poprzez gest znaczeń. Znalazł potwierdzenie wysunięty już na wstępie wniosek, że gestyka pozwala przekroczyć doraźność warstwy fabularnej dzieła, staje się budulcem ukrytego w nim teatralnego potencjału poprzez świadome zgłębianie odsłaniających się poziomów bycia tekstu przez odbiorcę.

Wyodrębnienie powyższej cechy poetyki Czechowa wskazało także na zarysowującą się możliwość znalezienia wspólnych wyróżników stylu omawianego rosyjskiego dramaturga oraz Alfreda Hitchcock’a, mistrza tzw. *suspensu*. Mimo istotnych różnic między stworzonymi

przez nich dziełami, wystarczy wspomnieć tu chociażby odrębne dziedziny sztuki – kino i teatr, kluczowym elementem warsztatu w obu przypadkach wydaje się być manipulacja rytmem dzieła, pauzami czy akcją osnutą wokół codziennych sytuacji i zwyczajnych ludzi, by zaintrygować widza, zmusić go do intelektualnej penetracji utworu i pobudzić wyobraźnię. Brak informacji czy wydarzeń, które są przez widza oczekiwane „zawiesza” go jak gdyby w próżni, każe mu drażnić to, co jest mu dane, więc w konsekwencji odbiorca przez pogłębiony ogląd wie więcej, widzi szerzej. Wydaje się więc, że próba odnalezienia wyróżniających paraleli między stylem artystycznym dzieł Czechowa i Hitchcocka dostarczyłaby ważkich spostrzeżeń dotyczących nie tylko kluczowej kategorii odbiorcy, ale i całego systemu estetycznego jakim była Wielka Reforma Teatralna stawiająca na jedność wszystkich dziedzin sztuki, przenikanie się różnorodnych kontekstów wzajemnie się wytwarzających.

Do poszerzenia pola oglądu *gestyki bohaterów* w dramacie pt. *Mewa* przyczyniła się również obserwacja sfery komunikacji werbalnej w utworze, analiza której przekonała, że psychofizyczny regres postaci determinuje ich proksemikę i rezonuje z ograniczonymi zdolnościami interpersonalnymi. Zaangażowany odbiorca poprzez próbę zrozumienia sfery zachowań przewartościowuje nabyte w trakcie czytania sądy i opinie o bohaterach, z pozoru anemicznych i łagodnych, w rzeczywistości zaś tłumiących wzajemną agresję, wewnętrzne zamknięcie i znerwicowanie. Typowe cechy Czechowowskich bohaterów, zauważone w sposobie ich poruszania się czy w braku troski o ciało i stroje, zyskały szczególną wyrazistość w perspektywie stosowanego przeze mnie klucza jakim była *teoria duchowości ciała* Aleksandra Lowena. „Matryca” analizowanych przez badacza zachowań, niejako przyłożona do sfery zachowań postaci w dramacie *Mewa*, ujawniła przede wszystkim swoisty somnambulizm bohaterów, brak żywotności i harmonii w ich ciele, co wyraża się między innymi poprzez *rozszczepienie* między sferą psychiczną i fizyczną omawianych postaci. Waler ten pozwolił zwrócić uwagę na niepowtarzalną cechę poetyki A.P. Czechowa, zgodnie z którą sfera zmysłowa w dramaturgii rosyjskiego twórcy podlega nieustannej transformacji poprzez rozwój kategorii duchowych, co w praktyce oznacza, że *minusowy gest* może stać się jednym z bodźców programujących określony sposób oglądu dzieła i ujawniających jego wielowarstwowość. Asocjatywne odczytywanie sztuki Czechowa przekonało również, że uruchomione w procesie analizy konteksty tj. rytualno-mityczny czy ekstatyczny umożliwiają nieustanne drażnienie głębinowych warstw filozoficznych utworu, poprzez gest docieranie do źródeł samoświadomości bohaterów. Informacji dostarczyła nie tylko sfera gestyki potencjalnie obecnej na

scenie, źródło poznania stanowiły także zakulisowe wydarzenia i postacie, sytuacje pozornie zbędne dla rozwoju akcji, które pozwalały eksplorować psychikę bohaterów. Doprowadziło to do konkluzji, że mimiczny nawet gest w procesie wnikliwej percepcji może wpływać na postrzeganie ogólnych prawidłowości konstrukcji Czechowskiego świata, odkrywać znaczenie całego dzieła. Udało się dostrzec podobieństwo tej cechy stylu artystycznego rosyjskiego dramaturga do zasad budujących średniowieczne misterium, w którym fragment tekstu posiadał potencję rozkodowywania pełnego zapisu.

Przytoczone wyżej wnioski, wygenerowane w procesie analizy *sfe-ry zachowań* postaci w dramacie pt. *Mewa* przekonują, że treściowo nośne okazują się te parametry dzieła, które choć „oszczędnie” wyrażone nie umykają uwadze odbiorcy w pobieżnej nawet lekturze, zmuszają go raczej do tym bardziej wnikliwej percepcji. Celowym wydało się więc spożytkowanie pojęcia *minus-chwytu, znaczącej nieobecności*, które w świetle przeprowadzonej interpretacji mogłoby sygnalizować fakt, że dramat Czechowa ukierunkowany jest w stronę zaangażowanego odbiorcy zdolnego dotrzeć poza dosłowność świata przedstawionego, z fragmentów zestawień całość nie poddająca się jednoznacznej kategoryzacji¹³. Kategoria estetyczna *scenicznego gestu* mogłaby zyskać w tym kontekście rangę swego rodzaju kodu stwarzającego dzieło, które jest rozpoznawane i rozszyfrowywane dzięki świadomej percepcji widza (czytelnika). Taki punkt widzenia umożliwił wyprowadzenie bardziej ogólnych wniosków pozwalających na postawienie znaku równości między przedstawieniem teatralnym a literackim zapisem utworu w oczach odbiorcy postrzeganych jako tożsamy, bo metaforycznie stwarzanych mocą jego wyobraźni. Specyfika każdorazowego spotkania z dziełem pozbawia je bowiem formy, otwiera je na rzeczywistość wirtualną, intelektualną przestrzeń, sytuującą się gdzieś pomiędzy reżyserem a potencjalnym widzem. Dramat tak na scenie, jak i w wersji tekstowej, zyskuje w ten sposób miano wszechsztuki, zjawiska, gdzie każdy element jest znaczący, treściowo nośny. Operowanie przez Czechowa skrótami i aluzjami, „myląca banałem” fabuła oraz charakterystyczne środki artystyczne otwierają przy tym szerokie możliwości eksploracji symboliki dzieła, „maskują” ukryty w nim głęboki intelektualizm. To niedookreślenie, niekonkluzyjność tekstu stanowi o jego aktualności, budując pomost między współczesnymi próbami jego rozumienia a wielowiekową tradycją, zawsze w nim obecną. Zastosowana w utworze *Mewa*, traktowanym jako modelowe dzieło A.P. Czechowa, swoista metoda rozmi-

¹³ Zob., np. J. Ł o t m a n, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.

jania się gestu i słowa, wzajemne wyjaśnianie się lub zastępowanie obu kategorii, zakulisowe wydarzenia czy postacie, stanowią o niewyczerpanej dynamice znaczeniowej dramatu zaszyfrowanej w jego akcji wewnętrznej, tzw. *drugim dnie*, *nurcie podwodnym*¹⁴. Kluczem uruchamiającym szerokie pole sensów ciągłego stawania się dzieła może być, jak starałam się to pokazać w konstruowanej przeze mnie analizie, werbalnie oszczędny gest bohaterów utworu rosyjskiego dramaturga, budujący jego przed-słowny, przywołujący skojarzenia z pierwotnym, język, który zmienia proporcje oglądu dzieła. Czechowowska symbolika może zostać uznana jako swego rodzaju prowokacja, niepokojąca i intrygująca czytelnika, zmuszająca go, by nieustannie szukał znaczenia każdego znaku kinetycznego.

Wygenerowana przeze mnie w rezultacie oglądu *gestu* metafora wahadła, kojarzona z ciągłą powtarzalnością zjawisk, przywołała także kategorię rytmu rozumianą nie tylko jako pulsacja organizująca kompozycyjną strukturę formy dzieła, ale przede wszystkim wartość dająca się obserwować w twórczym procesie jego stawania się. Świadomość głębi wymienionej jakości została ujawniona właśnie w dobie przełomu XIX–XX wieku za sprawą poszukiwań przedstawicieli sztuki zafascynowanych przede wszystkim ideą muzyczności F. Nietzsche-go¹⁵. Jakkolwiek jakość ta nie stanowiła przedmiotu interpretacji szczegółowych niniejszej książki, jej znaczeniowa głębia i otwarcie, przewyciężające fabularną zamkniętość, mogłaby sugerować możliwość dalszej analizy *scenicznego gestu* odczytanego z perspektywy tej niezwykle pojemnej kategorii. Rytm powrotów Czechowowskich bohaterów i ich przemieszczania się na scenie, charakterystyczne gesty (*leitmotivy*), komunikacja słowna postaci w sztuce to tylko niektóre z obserwowanych przeze mnie zjawisk tworzących „oszczędną” sferę *minusowej* gestyki, otwierającą widza na wielość możliwych kierunków interpretacyjnych. W sztuce Czechowa gestyka nie wynika z logiki zachowań bohaterów, zasadza się raczej na idei permanentnego ujawniania *pustki*, konieczności wypełnienia powstających w trakcie czytania „niedookreśleń”¹⁶. Odbiorca pozostaje zatem zawsze w zawieszeniu, nie ma możliwości przeżycia wstrząsu katartrycznego, bowiem nawet w przypadku śmierci bohatera oczekiwanie na rozwiązanie pozostaje zawiedzione. Kategoria *minus-chwytu*, którą posłużyłam się, by uwypuklić wspomnianą wyżej cechę Czechowowskiej poetyki ujaw-

¹⁴ A. F l a t h, *The Seagull. The Stage Mother, the Missing Father, and the Origins of Art*, „Modern Drama”, Winter 1999, nr 42 (4), s. 491–510.

¹⁵ H. C h a ł a c i ń s k a - W i e r t e l a k, op. cit., s. 78.

¹⁶ Pojęcie używane przez R. Ingardena, zob. R. I n g a r d e n, *Miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych*, w: *O dziele literackim*, t. III, Warszawa 1960, s. 316–326.

nia zatem, że *gest* poprzez swoje „ukrycie”, „ubogość” zawiera w sobie dynamiczny w swej nośności potencjał narastania asocjacyjnych kręgów, co w sferze znaczeń wytycza linię rozwoju dramatu. W konsekwencji analiza gestyki doprowadziła do wniosku, że dramat Czechowa znajduje się w stadium wiecznego stawania się, a pogłębione drażnienie jego tajemnic przez widza nie osiągnie nigdy właściwego punktu dojścia. Za gest uświadamiający tę myśl uznałam w mojej próbie interpretacyjnej znak przejścia, przekroczenia umownej granicy, który udało się wygenerować obserwując sferę zachowań Niny. Wydaje się on sugerować, że właściwa realizacja sztuki Czechowa ma miejsce w przestrzeni nadszaweniowej, symbolicznej, gdzie widz (czytelnik) jest w stanie „spotkać się” niejako z bohaterem¹⁷. To on staje się właściwym autorem dzieła, współtwórcą i odkrywcą prawdy tekstu. Ta otwartość dramatu (Czechowa) odkrywa jednocześnie, niejako immanentnie zagwarantowaną dialogowość tego gatunku literackiego, poprzez słowo czy gest ukierunkowanego na odbiór, przetwarzanie ujawniającej się teatralnej potencji tekstu literackiego. Ogląd sfery zachowań bohaterów w sztuce *Mewa* umożliwił jednak formułowanie konkluzji, że gest w Czechowskim dramacie trafia jak gdyby w próżnię, słowo również nie towarzyszą właściwe interakcje werbalne, co może znajdować potwierdzenie w obecności słów pozornie pozabawionych sensu, wypowiedzianych nie w porę, czy w zauważonych przeze mnie paralelach między stylem artystycznym Czechowa, a metodą *suspensu* Hitchcocka. Wspomniany wyżej gest odejścia, mający w tradycji rosyjskiej niezwykle dużą pojemność znaczeniową, zdaje się „rekompensować” tę *nieobecność znaczącą*. Zamiast typowego konfliktu, znajdującego rozwiązanie w kulminacyjnym zderzeniu przeciwstawnych racji, w sztuce Czechowa można obserwować rozminięcie, które w znaku odejścia Niny może stać się czynnikiem kreującym właściwy dramat, wypełniającym ów brak napięcia. Tajemnicze „oddalenie się bohaterki”, jak gdyby wejście w inny wymiar, wynosi bowiem na plan pierwszy możliwości interpretacyjne widza, w procesie percepcji którego gest ten może zyskać rangę gestu gatunkotwórczego, rozpoczynającego nowe kodowanie, nowy zapis tekstu w świadomości odbiorcy.

Dramat *Mewa* jako modelowa sztuka A.P. Czechowa może eksponować zatem ukierunkowanie dzieł rosyjskiego twórcy w stronę aktywnego widza, bez którego realizacja utworu staje się niemożliwa. Sym-

¹⁷ Х. Халацинська - Вертеляк, *Чеховский символ и обретение „внутреннего катарзиса”*. Пьеса „Чайка”, в: еадет, *Культурный код в литературном произведении. Интерпретация художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, Poznań 2002.

bol mewy, ptaka morskiego pojawiającego się w nadjeziornym krajobrazie oraz kojarzona z nim postać Niny, bohaterki pozornie zagubionej w życiu, niejako „prowokują” odbiorcę, by w swojej wyobraźni spróbował poukładać te sprzeczne elementy, stworzyć z nich mającą sens całość. Intelktualne zaangażowanie widza nie pozwala mu więc stać obok, ale metaforycznie umieszcza go jak gdyby w *podwodnym nurcie* utworu, warstwie dającej wgląd w „tajemną głębię” zakodowanych w nim znaczeń. Prawdziwe poznanie sztuki wydaje się zaczynać zatem od negacji przedstawionej w warstwie słownej rzeczywistości, zaprzeczenia „zastanym” schematom, by „wprawić w ruch” Cechowowskie „nie-dzianie się”, odkryć dynamikę kolejnych, wzajemnie wyjaśniających się obszarów dzieła¹⁸.

Procesualność tego zjawiska przyczyniła się do określenia wspólnej płaszczyzny między dwoma omawianymi tekstami tj. tańcem Isadory i sferą zachowań bohaterów w dramacie pt. *Mewa*. Utwory te mogłyby tworzyć jedną dopełniającą się artystyczną całość, *metakontekst* realizujący się w wirtualnym świecie potencjalnego odbiorcy stwarzającego nowy obraz dzieła. Analiza obu wymienionych wyżej zjawisk uświadomiła bowiem istnienie specyficznej *pustki* tekstu, każdorazową konieczność jej wypełnienia, które może mieć miejsce w procesie percepcji utworu będącego drogą ku wyzwoleniu, metafizycznemu przejściu ku rzeczywistości kosmicznej. Powtarzalność czynności, których celem jest dążenie do osiągnięcia gestu doskonałego w tańcu, czy też metaforyka jego odbioru zdają się być wyjściem poza czasoprzestrzeń, sięganiem ku głębi tego, co w nich niewyrażalne, próbą kreacji właściwej sztuki. Szeroko rozumiany *sceniczny gest* łącząc w sobie *cielesność* i *duchowość* może zatem jawić się jako metafora całości, pomost między bytem a niebytem, ekspresja tego, co określone i nieokreślone. Obraz pełni buduje także, jak wspomniałam już wyżej, zestawienie *tańca wyzwolonego* oraz *sfer zachowań* bohaterów w dramacie pt. *Mewa* jako komplementarnych kontekstów składających się na kształt Wielkiej Reformy Teatralnej. Umieszczenie analizy wymienionych zjawisk w dwóch odrębnych rozdziałach pracy było świadomym zabiegiem pozwalającym podkreślić nie tylko specyfikę obu zagadnień, ale przede wszystkim intelektualną pojemność i wielopoziomowość kontekstów generowanych przez Reformę. *Taniec* i *sceniczny gest* zdają się bowiem stanowić dwa oblicza tego samego problemu, przypominają o ciągłym zestawianiu różnorodnych elementów, które w procesie pogłębionego czytania mogą składać się na dynamikę tekstu. Celowe położenie akcentu na kom-

¹⁸ O poetyce negacji zob., np. Л. М и р о н ю к, *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.

plementarność omawianych tutaj zagadnień może także eksponować konieczność wertykalnego czytania dzieła, a więc umiejętność dostrzegania i rozumienia kumulujących się w nich kontekstów. Ciągłe ich nawarstwianie uświadamia także trudność potencjalnego docierania do ukrytych w nich znaczeń. O wieloaspektowości omawianego metakontekstu świadczy także spożytkowanie przeze mnie Łotmanowskiej kategorii *minus-chwytu*, *poetyki negacji*, czy koncepcji *szekspiryzacji sztuk* Czechowa, stanowiących swoisty stymulator analizy zjawiska. Twórcze wykorzystanie obserwacji wybitnego kulturologa, badaczki dzieł A.P. Czechowa czy też dokonań z dziedziny językoznawstwa, poddających się ideowemu scaleniu w procesie interpretacji *scenicznego gestu*, dobitnie wskazuje na prawidłowość takiego szerokiego oglądu problemu, jak również odkrywa kolejne, stopniowo odsłaniające się możliwości jego poznawania. Pogłębione czytanie utworu stało się zatem znakiem dążenia do „niewyraźnego”, próbą uchwycenia pracujących na całość kontekstów oraz dostrzeżenia w nich fragmentu całości.

Spostrzeżenie powyższej prawidłowości skierowało także uwagę na obecność w dramacie potencjalnego modelu teatralnego, który to scala w sobie świat realnej inscenizacji oraz rzeczywistość wytworzoną w wyniku intelektualnej aktywności widza. Ów dualizm mógłby uświadamiać tym samym faktyczny brak szansy na pokonanie granicy między ograniczonością ciała ludzkiego, a potęgą twórczego umysłu aktora. W tym sensie pewne artystyczne eksperymenty czasu Reformy skoncentrowane na poszukiwaniach gestu doskonałego, z których najbardziej wyrazistą jawiła się chyba *biomechanika* Meyerholda, skazane były z góry na niepowodzenie, bowiem zakładały zmaganie się z cielesnością, która nigdy nie osiągnie wykreowanego w myśli ideału, jest w stanie tylko go imitować, realizować się w nieustannym dążeniu¹⁹. Pojęcie *minus-chwytu*, które również w tym kontekście wydaje się być niezwykle trafnym kluczem interpretacyjnym, mogłoby odzwierciedlać nie tylko potencjał dzieła dążącego do osiągnięcia swej pełni, ale również znajdować swoje przełożenie w nieprzekraczalnej „ułomności” ciała będącego przekąźnikiem treści metafizycznych, urzeczywistnianych jednak przede wszystkim w sferze ducha, niejako ponad cielesnością. Myśl ta prowadzi do konkluzji, że *minus-chwyty*, *znacząca nieobecność* mogłaby wskazywać na ukryte, niemożliwe do spełnienia próby odnalezienia właściwej formy, która nigdy nie osiągnie ideału powstałego w umyśle, nie odtworzy wizji zarysowanej w wyobraźni twórcy (reżysera, aktora, odbiorcy). *Minus-chwyty* ukrywa zatem

¹⁹ M. S l o n i m, *Russian Theater – From the Empire to the Soviets*, London 1963, s. 106.

w sobie potencjalne możliwości dzieła, jego otwartość na odbiorcę, „nieostateczność”.

Cechy te w dalszej perspektywie mogłyby posłużyć do zbudowania koncepcji pozwalającej umiejscowić omawiane zagadnienie na tle teorii kultury J. Łotmana. Powstaje tutaj szansa zbadania ideowych analogii między teorią dzieła, a interesującą badacza grą przypadku i konieczności, eksplozji i procesów stopniowych, nieprzewidywalności i przewidywalności. Przypadek jest bowiem postrzegany przez rosyjskiego myśliciela nie jako brak przyczyny, lecz zjawisko pochodzące z innego ciągu przyczynowego, proces historyczny widziany jest zaś w kategoriach wyboru jednej z prawdopodobnych możliwości, która, będąc przypadkową przed realizacją, staje się wyborem zeterminowanym po jego urzeczywistnieniu²⁰. Brak zdarzenia czy decyzji, zdaniem wybitnego teoretyka, zawiera zatem w sobie więcej informacji i potencjalnych opcji niż jego obecność, opowiedzenie się za którąś z wersji. Głębsza analiza powyższego stwierdzenia mogłaby stwarzać szansę dyskusji nad nieprzewidywalnością tekstu artystycznego leżącego poza logiką i doświadczeniem świata, pozbawionego jednoznacznego „rozwiązania”. Szczególne bogactwo w tym względzie kryłoby w sobie zapewne lakoniczny dramat A.P. Czechowa.

Wniosek ów kieruje także ku dalszym, niewyczerpanym możliwościom penetracji problemu twórczej potencji *gestu i tańca*, konsekwencją których mogłoby jawić się wyodrębnienie nowej antropologicznej kategorii *ciała wyzwolonego*, ciała osiągającego swoje spełnienie w transcendencji. Zastosowanie twórczo spożytkowanej przeze mnie teorii *duchowości ciała* A. Lowena stwarzałoby możliwość wykrycia istotnych związków między cielesnym i duchowym aspektem kreacji dzieła, uruchamiając kolejne głęboko ukryte konteksty kulturowe pozwalające zrozumieć potencjał ciała w funkcji osiągania najwyższych przejawów duchowości. Idea całości, leżąca u podstaw wspomnianej koncepcji, mogłaby stanowić swoisty łącznik, rzeczywistość, w której swoje miejsce znalazłyby oba interesujące mnie tutaj teksty tj. *taniec* Isadory Duncan oraz *sceniczny gest* bohaterów w dramacie A.P. Czechowa. Wydaje się, że prawo do takich przypuszczeń daje znaczeniowa pojemność symbolu *mandali*, tj. wzoru służącego odzwierciedleniu harmonii życia człowieka doskonałego. Tego rodzaju strukturę można znaleźć między innymi w buddyzmie tybetańskim czy figurach tanecznych w klasztorach Derwiszy, źródłem jej jest jednak odwieczne poszukiwanie *tao*, pradawnego fundamentu Wszechświata²¹. W dalekiej perspektywie można spodziewać się, że dążenie do

²⁰ J. Ł o t m a n, *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 21.

²¹ C.G. J u n g, *Mandala – symbolistyka człowieka doskonałego*, przeł. A. Star-ski, Poznań 1993, s. 1-5.

zbudowania własnej *mandali*, wzoru porządkującego chaos ludzkiej egzystencji poprzez odnalezienie swojego punktu odniesienia, mogłoby stanowić paralelę Lowenowskiej koncepcji poszukiwania ducha w ciele, wywodzącej się także z podstawowego założenia filozofii chińskiej, przekonanej o energetycznej równowadze Kosmosu.

Wnioski z przeprowadzonej dyskusji mogłyby także wnieść znaczący wkład do toczącej się obecnie artystycznej debaty nad jakością kondycji ludzkiej. Podejmowane próby zdefiniowania współczesnej tożsamości, poszukiwanie swoistego kamienia filozoficznego, oscylują bowiem wokół problemów cielesności czyniąc niejednokrotnie z ciała słowo-wytrych, przedmiot jak gdyby oderwany od człowieka, pozbawiony swego sakralnego wymiaru. Wystarczy wspomnieć tu chociażby przedstawicieli polskiej awangardy, takich jak Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Zbigniew Libera czy też teatr Tadeusza Kantora lub Scenę Plastyczną KUL-u, w twórczości których ciało staje się medium pośredniczącym, ważnym fragmentem doświadczenia, prowadzącym do eksperymentu mentalnego²². Działalność wymienionych wyżej artystów uwarunkowana jest ciągłą koniecznością definiowania ram własnej egzystencji, stawiania odwiecznych pytań o sens życia, co jak starałam się pokazać, buduje także podstawowy aspekt rzeczywistości teatralnej, dlatego tym bardziej celowe wydaje się podjęcie dalszej dyskusji nad miejscem kategorii *ciała wyzwolonego* w szeroko pojętej sztuce.

²² J. K o w a l c z y k, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 107–110.

Bibliografia

Pozycje źródłowe:

- Чехов А.П., *Избранные произведения в трех томах*, т. 3, Москва 1960.
Чехов А.П., *Рассказы. Повести. Пьесы*, Москва 1997.
Czechow A.P., *Wybór dramatów*, przeł. N. Gałczyńska, Warszawa 1979.
Duncan I., *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Kraków 1982.

Pozycje krytyczno-literackie w języku polskim:

- Antoni Czechow, pod red. R. Śliwowskiego, Warszawa 1989.
Awangarda w perspektywie postmodernizmu, pod red. G. Dziamskiego, Poznań 1996.
Bauman Z., *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, Warszawa 2000.
Benedyktowiczowie D. Z., *Dom w tradycji ludowej*, Wrocław 1992.
Brach - Czaina J., *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11(146), s. 3–11.
Braun K., *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982.
Braun K., *Widz – widzemy czy uczestnikiem?*, „Teatr” 1973, nr 14, s. 7–8.
Braun K., *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984.
Brook P., *Teatr święty*, „Odra” 1971, nr 10, s. 47–55.
Byrski M.K., *Teatr i ofiara*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1968, XI, nr 2, s. 27–31.
Chałacińska - Wiertelak H., *Dramaturgia Leonida Andrejewa*, Poznań 1980.
Chałacińska - Wiertelak H., *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, Poznań 1988.
Chałacińska - Wiertelak H., *Słowo-teatr-bycie. Uwagi o monodramie „Jak zjadłem psa” Jewgienija Griszkowca (Centrum Dramaturgii. Teatr Polski w Poznaniu, styczeń 2001 r.)*, w: *Scripta Neophilologica Posnaniensia*, pod red. S. Puppla, Poznań 2001, s. 163–170.
Craig E., *Gordon Craig – historia życia*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1976.
Craig E.G., *O sztuce teatru*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1985.
Cymborska - Lebocka M., *Symbolizm a mit Dionizosa*, w: *Siew Dionizosa. Inspiracje Grecji antycznej w teatrze i dramacie XX wieku w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. J. Axera, Z. Osieńskiego, Warszawa 1997, s. 33–55.
Czaplejewicz E., *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche, trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3 (348), s. 1–25.
Czechow A.P., *Listy*, t. I–II, przeł. N. Gałczyńska, A. Sarachowa, Kraków 1988.
Czechow w oczach krytyki światowej, pod red. H. Krzeczковского, Warszawa 1971.
Danek D., *Sztuka rozumienia*, Warszawa 1997.
Dehnel P., *Pomiędzy pismem a mową*, „Odra” 1996, nr I, s. 39–40.
Dramat i teatr sakralny, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarka, W. Sulisza, Lublin 1988.

- Duncan I., *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Kraków 1982.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.
- Eile S., *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa*, „Problemy Literatury” 1976, seria 2.
- Eisenstein S., *Nieobojętna przyroda*, przeł. A. Kumorek, Warszawa 1975.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Encyklopedia Nowej Ery „New Age”*, oprac. W. Bockenheimer, S. Bednarek, J. Jastrzębski, Wrocław 1996.
- Foucault M., *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6 (203), s. 143–153.
- Frye N., *Wielki kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.
- Gadamer H.G., *Dekonstrukcja a hermeneutyka*, „Odra” 1996, nr I, s. 40–47.
- Gałkowski S., *Metafizyczne implikacje ekologii*, „Człowiek i Przyroda” 1994, nr 1, s. 140–151.
- Głowiński M., *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 73–105.
- Grotowski J., *Teksty z lat 1965–69*, Wrocław 1989.
- Hall E.T., *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Warszawa 1984.
- Huizinga J., *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1998.
- Ingarden R., *Miejsca niedookreślenia przedmiotów przedstawionych*, w: idem, *O dziele literackim*, t. III, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 316–326.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Łypacewicz, Warszawa 1996.
- Janon M., *Prace wybrane*, t. II, Kraków 2000.
- Jung C.G., *Mandala – symbolistyka człowieka doskonałego*, przeł. A. Starski, Poznań 1993.
- Jung C.G., *Symbol przemiany w mszy*, przeł. R. Reszké, Warszawa 1992.
- Kłoskowska A., *Kultura*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa 1970.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kowalczyk J., *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002.
- Ksenicz A., *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992.
- Ksenicz A., *Słowiański wielogłos czyli od Antona Czechowa do Jerzego Harasymowicza*, Zielona Góra 1999.
- Lang R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 1988.
- Leśmian B., *O sztuce teatralnej*, „Literatura i Sztuka” 1911, nr 28.
- Leśmian B., *Rytm jako światopogląd*, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Leśniewski N., *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998.
- Lipiński J., *Mimika i gest*, „Dialog” 1970, nr 10, s. 95–105.
- Lowen A., *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1994.
- Lowen A., *Miłość, seks i serce*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1990.
- Lyotard J.F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1997, s. 47–61.
- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, przeł. B. Żyłko, Warszawa 1999.

- Ł o t m a n J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej, Z. Lempickiej, Warszawa 1989.
- Maski*, pod red. M. Janion i S. Roska, Gdańsk 1986.
- M e l a n o w i c z M., *Yūgen w poezji i teatrze japońskim. Wyrażanie niewyrażalnego*, w: *Dialog. Komparatystyka. Literatura*, pod red. E. Kasperskiego i D. Ulickiej, Warszawa 2002, s. 325–338.
- M o r e n o A., *Jung, bogowie i człowiek współczesny*, przeł. S. Ławicki, Warszawa 1973.
- M o ś c i c k i Z., *Mistyka, sztuka, symbolika*, „Znak” 1964, z. 12, s. 1497–1491.
- M u r a w s k i K., *Jażń i sumienie*, Wrocław 1987.
- N a b o k o v V., *Wykłady o literaturze rosyjskiej*, przeł. Z. Batko, Warszawa 2002.
- N i e t z s c h e F., *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- N i e t z s c h e F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia 1981.
- N y c z R., „Wyrażanie niewyrażalnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia), w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, pod red. J. Sławińskiego, E. Balcerzana, K. Bartoszyńskiego, Warszawa 1998, s. 79–100.
- O współczesnej kulturze literackiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Odkrywanie modernizmu*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998.
- P a w ł a k Z., *Filozoficzna interpretacja koncepcji religii Mircei Eliadego*, Włocławek 1995.
- P i s a r k o w a K., *Język Junga*, Kraków 1994.
- P o d g ó r z e c Z., *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.
- P o m a r a ń s k a - S z u m s k a A., *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, Warszawa 1999.
- P o m a r a ń s k a - S z u m s k a A., *Taniec w „Skrzypku Opętanym” Bolesława Leśmiana*, w: *Poetyki Leśmiana. Leśmian i inni*, pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002.
- Q u e n o t M., *Ikona. Okno ku wieczności*, przeł. H. Paprocki, Białystok 1997.
- Q u i l l a m S., *Mowa ciała. Poznać i zrozumieć*, przeł. A. Stawniak, Warszawa 2000.
- R a t a j c z a k D., *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985.
- R a t a j c z a k D., *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979.
- R u t k o w s k i K., *Guślarz na katedrze*, „Gazeta Wyborcza” 28 marca 1997, s. 15.
- S a m o j l i k C., *Dramat mieszczański – dramat mieszczaństwa (wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu Georga Lukácsa)*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I, Wrocław 1973.
- S ł a w i ń s k a I., *Odczytywanie dramatu*, Warszawa 1988.
- S ł a w i ń s k a I., *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- S ł a w i ń s k a I., *Sceniczny gest poety – zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960.
- S ł a w i ń s k a I., *Współczesna refleksja o teatrze*, Kraków 1979.
- S ł a w i ń s k i J., *B. Leśmian: Szkice literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 220.
- S ł a w i ń s k i J., *Miejsce interpretacji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5(35), s. 26–44.

- Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Spotkania z Meyerholdem – wybór wspomnień*, Warszawa 1981.
- Stee gmuller F., *Tvoja Isadora*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1985.
- Szczepański T., *Eisenstein – u źródeł twórczości*, Warszawa 1986.
- Śliwowski R., *Antoni Czechow*, Warszawa 1965.
- Tairo w A., *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, przeł. J. Ludawska, Warszawa 1964.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. I–III, Warszawa 1968.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.
- Twórczy odbiór sztuki*, pod red. J. Brach-Czajny, Białystok 1992.
- Vattimo G., *Hermeneutyka – nowa koine*, „Teksty Drugie” 1996, nr 1(37), s. 121–131.
- Vesey G., Foulkes P., *Słownik encyklopedyczny. Filozofia*, Warszawa 1997.
- Weres L., *Paradygmat gnozy astrofizycznej – czyli o kosmicznym wymiarze człowieka*, „Nurt” 1983, nr 3, s. 46–48.
- Wilson A., Bek L., *Jesteś kolorem. Joga. Aura. Energie*, Warszawa 1993.
- Woźniakiewicz - Dzidosz M., *Funkcje didaskaliów w dramacie młodo-polskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, nr LXI, z. 3.
- Woźny A., *Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławną. Nad studium o Dostojewskim*, Wrocław 1993.
- Współczesna teoria badań literackich zagranicą*, t. II, Kraków 1972.
- Zwołski E., *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

Pozycje krytyczno-literackie w języku angielskim:

- Bavelas J.B., Chovil N., *Gestures Specialized for Dialogue*, “Personality & Social Psychology Bulletin” 1995, vol. 21, April, Issue 4, s. 394–416.
- Belilove L., *Isadora Duncan*, http://www.isadoraduncan.org/About_Isadora/about_isadora.html (13.06.2003).
- Belilove L., *The Legacy of Isadora Duncan Through Her Schools*, http://www.isadoraduncan.org/About_Isadora/Isadora_schools/isadora_schoolshtml (13.06.2003).
- Berlin N., *Traffic of our Stage: Chekhov’s Mistress*, “Massachusetts Review”, Autumn 2000, vol. 41, Issue 3, s. 374–399.
- Bradley I., *God is Green. Ecology for Christians*, New York 1990.
- Braun E., *Meyerhold on Theatre*, New York 1969.
- Bresciani J., *Who Was Isadora Duncan?*, <http://www.nyu.edu/pages/ngc/duncan/who.html> (13.06.2003).
- Deep Ecology*, ed. M. Tobias, California 1985.
- Duncan I., *Isadora Duncan – Pioneer in the Art of Dance*, New York 1959.
- Eisenstein Revisited*, ed. L. Kleberg, H. Lovgren, Stockholm 1987.
- Flath A., *The Seagull; The Stage Mother, the Missing Father, and the Origins of Art*, “Modern Drama”, Winter 1999, 42 (4), s. 491–510.

- Furnham A., *Gesture Politics*, "People Management" 1999, 03/25, vol. 5, Issue 6.
- Golomb H., *On Moscow's Role in Controlling Performance and Audience Response in Chekhov's The Seagull and Three Sisters*, www.tesser.com/tpi.moscow.html (13.06.2003).
- Gour L.Y., *Chekhov, Naturalism, and the Moscow Art Theatre*, rozdział pierwszy książki pt. *Chekhov and The Three Sisters: In Search of Meaning*, umieszczony na stronie internetowej: www.amherst.edu/~lygourd/Chapter1-Part2.html (13.06.2003).
- Henry W.A., *Making a Forward Leap*, "Time" 1992, 12/14, vol. 140, Issue 24, s. 72.
- Iverson J.M., Goldin-Meadow S., *Why People Gesture When They Speak*, "Nature" 1998, vol. 396, 19 November.
- Kleege G., *Wearing the Mask Inside Out*, "Social Research", Spring 2000, s. 47.
- Laurel B., *Computers as Theater*, Menlo Park 1991.
- Leach R., *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge 1989.
- Magarshack D., *The Real Chekhov*, London 1972.
- McNulty C., *To Hell with Maturity*, "Village Voice" 2000, March 21.
- Miles A., *William Gerhardt "The Impact of Chekhov on the English Theatre"*, "Slavonica" 1999, nr 5(2), s. 24–31.
- Perlmutter D., *An American Original*, "The New York Times Book Review" 1995, s. 25.
- Phillips L., *The Hitchcock Universe: Thirty-nine Steps and then some...*, "Films in Review" 1995, vol. 46, March 1, s. 22.
- Rather S., *Paul Manship, Archaism, and the Dance*, "Antiques" 1991, August.
- Rayfield D., *Chekhov Today*, "Russian Life" 2000, vol. 43, May/ June, s. 25–31.
- Reid J., *Matter and Spirit in The Seagull*, "Modern Drama", Winter 1998, nr 41 (4), s. 607–622.
- Russo F., *Bird Land. The Seagull*, "Village Voice" 1998, vol. 43, Issue 23, s. 167.
- Ryan M.L., *Introduction: From Possible Worlds to Virtual Reality*, "Style" 1995, vol. 29, Summer, Issue 2, s. 173–184.
- Shattuck R., *Nerval and Virtual Reality*, "Parnassus: Poetry in Review" 2001, vol. 25, Issue 1/2, s. 391–403.
- Shukman A., *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu.M. Lotman*, Amsterdam–New York–Oxford 1977.
- Slonim M., *Russian Theater – From the Empire to the Soviets*, London 1963.
- Stenberg D., *Who Shot the Seagull? Anton Chekhov's Influence on Woody Allen's Bullets over Broadway*, "Literature Film Quarterly" 1998, vol. 26, Issue 3, s. 204–214.
- Sterritt D., *"Seagull" Falters, then Soars*, "Christian Science Monitor" 2001, 8/17, vol. 93, Issue 185, s. 20.
- Teit P., *Performative Acts of Gendered Emotions and Bodies in Chekhov's The Cherry Orchard*, "Modern Drama" 2000, nr 43 (1), s. 87–99.
- Tolamo A., Ligorio B., *Strategic Identities in Cyberspace*, "Cyberpsychology & Behaviour" 2001, vol. 4, nr 1.
- Widder N., *What's Lacking in the Lack*, "Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities" 2000, vol. 5, December.

Позиcje krytyczno-literackie w języку rosyjskim:

- А б д у л л а е в а З., *Чехов и Найденов*, „Театр” 1978, ноябрь.
- Б а х т и н М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979.
- Б е р д н и к о в Г., *Чехов драматург – традиции и новаторство в драматургии Чехова*, Ленинград–Москва 1957.
- Б о б и л е в и ч Г., *Искусство танца в русской поэзии конца XIX – начала XX вв.*, w: *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, pod red. J. Karuścika, Kraków 2002.
- Б о г у с л а в с к а я А., Ж д а н о в Л., *К 100-летию Айседоры Дункан*, „Театр” 1979, № 2, s. 108–109.
- Б о р и с о в а Л.М., *Паузы и антипаузы в драматургии А.П. Чехова*, „Русская речь” 2001, № (1), s. 11–18.
- В творческой лаборатории Чехова*, под ред. Л.Д. Опульской, Москва 1974.
- Г р а ч е в а И.В., *Глубины чеховского слова*, „Русская речь” 2000, № 3, s. 20–25.
- Ж и л я к о в а Э.М., *Последний псалом А.П. Чехова („Архиерей”)*. w: *Евангельский текст литературы XVII–XIX веков (цитата, реминисценция, мотив, жанр)*. Сборник научных трудов, под ред. В.Н. Захарова, Петрозаводск 1994.
- Е р м и л о в В., *Драматургия Чехова*, Москва 1954.
- К е д р о в К., „Уход” и „воскресение” героев Толстого, w: *В мире Толстого. Сборник статей*, Москва 1978.
- К р о й ч и к Л.Е., *Поэтика комического в произведениях А.П. Чехова*, Воронеж 1986.
- М а л е й И., *Стиль модерн в русском искусстве и поэзии*, w: *Иван Бунин и его время*, под ред. Х. Вашкелевич, Краков 2001, s. 87–99.
- М и р о н ю к Л., *Эволюция „не-слов” в русском языке*, Olsztyn 2001.
- О б р а з ц о в а А., *Дункан и Крэг*, „Театр” 1981, № 9, s. 127–139.
- Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, под ред. Б.Ф. Егорова, Б.С. Мейлаха, М.А. Сапорова, Ленинград 1974.
- Р у д н и ц к и й К., *Режиссер Мейерхольд*, Москва 1969.
- Статьи о Чехове*, под ред. А.П. Громова, Ростов-на-Дону 1972.
- С т е п а н о в Ю.С., *Совесть, нравственный закон, мораль. Моральный кодекс Чехова*, w: *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 1997, s. 634–660.
- С у х и х И.Н., *Проблемы поэтики А.П. Чехова*, Ленинград 1987.
- Х а л а ц и н ь с к а - В е р т е л я к Х., *Культурный код в литературном произведении. Интерпретация художественных текстов русской литературы XIX и XX веков*, Poznań 2002.
- Х а л и з е в В., *Уроки Чехова-драматурга*, „Вопросы литературы” 1962, декабрь. Чеховиана. Чехов и „серебряный век”, под ред. А.П. Чудакова, Москва 1996.
- Ч у д а к о в А.П., *Поэтика Чехова*, Москва 1971.
- Ш а х - А з и з о в а Т.К., *Чехов и западноевропейская драма его времени*, Москва 1966.
- Э т к и н д Е.Т., *А.П. Чехов*, w: *idem*, „Внутренний человек” и „внешняя речь”. *Очерки психопозетики русской литературы XVIII–XIX веков*, Москва 1999, s. 369–414.

Сценичный жест в пьесе А.П. Чехова *Чайка* и высвобожденный танец как эстетический контекст Большой театральной реформы

Р е з ю м е

Время Большой театральной реформы являлось периодом бурных художественных перемен XIX–XX вв., ставших результатом ожесточенных споров о сути театрального искусства и роли художника. Смежной точкой этих эстетических дискуссий явилось прокламирование идеи неограниченной творческой свободы, постулат признания интуиции и инстинкта, а также возврат к истокам, т. е. инспирация искусством средневековья, античности, Дальнего Востока. Новый спектакль привнес в театр мистико-магический оттенок, по мнениям творцов он должен стимулировать духовную переменную воспринимателя, стать сферой столкновения бытия и небытия. В „театре” главенствовал зритель, способный выйти за рамки временного *здесь и сейчас*, интуитивно ощутить космическое значение пьесы, „уловить неуловимое”.

Такое понимание Реформы определило выбор как художественных текстов, так и методологию их исследования. Сосредоточившись на тексте пьесы А.П. Чехова *Чайка* и феномене танца Айседоры Дункан, я пыталась определить место и функцию категории *сценичного жеста* в эстетической системе Большой театральной реформы. Материалом интерпретации был текст записок американской художницы и вышеуказанная пьеса русского драматурга, хотя в процессе углубленного анализа я иногда также ссылалась на другие произведения Чехова. Текст *Чайки* являлся для меня моделями специфической поэтики Чехова, комедией „недеяния”, содержащей все типичные отличительные признаки стиля Чехова. Созидание характерной для драматурга негации явилось здесь необходимым стимулом к познанию виртуальной действительности пьесы Чехова. Творческое восприятие этого предложения в интерпретации оказалось весьма плодотворным: довело до открытия „ступенчатой” структуры этой модельной пьесы. В конечном результате применения такого интерпретационного ключа открылось внутреннее намерение чеховского театра – направление к читателю, зрителю.

Пытаясь определить роль *жеста* в системе художественных положений *Театральной Европы*, целесообразным оказалось обратить внимание на тот факт, что представители Реформы (как В. Мейерхольд или А. Таиров) часто обращались к эпохе античности, восхищаясь идеалом человека, обретшего замечательное тело и прекрасную душу. Акцентирование нами такого всестороннего, целостного подхода к человеку детерминировало также выбор своеобразного интерпретационного ключа, которым стала концепция *душевности тела* А. Левена. Теория этого знаменитого представителя экзистенциальной психологии опиралась на основных тезисах *глубокой экологии*, относясь к человеку как к *энергетической*

системе, в которой каждое проявление психоэмоциональной активности находит свое отражение в свойственной реакции тела. Поэтому, центром анализа танца Айседоры и сферы поведения героев в комедии *Чайка* была проблема взаимного проникновения материальной и духовной сфер, энергетического потенциала перемен на стыке этих действительностей, которые, переведенные на язык произведения, могут являться источником его непрерывного созидания.

Эта взаимозависимость оказалась многозначительной для творцов Большой реформы, достижения которых я анализировала в первой части этой работы. Из огромного количества художественных концепций, созданных на переломе XIX–XX веков целесообразным оказалось обратить внимание на те, которые пытались определить связь актерского *emploi* с восприятием спектакля зрителем, концентрировались на попытке понятия роли *жеста* как „орудия” в руках режиссера. Эти проекты, будучи попыткой раскрытия дороги к духовному освобождению зрителя, одновременно показывали, что оно является невозможным в пределах реального здания театра, так как актер или восприниматель пьесы не в состоянии превратить изображение режиссера в ограниченный язык движения тела. С этой точки зрения *танец* Айседоры и *сценический жест* в пьесе А.П. Чехова можно воспринимать как своеобразные ниши среди всех художественных экспериментов реформы, категории, подчеркивающие значение духовного мира зрителя, где может иметь место полная реализация текста.

Во второй главе рассматривается *танец* Айседоры Дункан как своеобразное продолжение и актуализация античных традиций ритуала, феномен, являющийся метафорой человеческой экзистенции. Поиски художницы, которые состояли в наблюдении природы ради открытия самого идеального движения, в отклонении от традиционных балетных костюмов или анализе древнего искусства, являлись попыткой нового прочтения *дионисийской концепции свободы* и *греческого сатира*, источника метаморфоза танцовщиков. Айседора хотела тщательно изучить существо этой таинственной перемены, создать новый, кинетический язык, дающий возможность выражения и преобразования внутреннего хаоса участника ритуала, испытания *катарзиса*. Поэтому, интерпретация феномена танца концентрировалась прежде всего на проблеме бесконечного творческого потенциала, открытия смысла знаков движения тела, организации им пространства применением танцором особого ритма. Новый танец заключал в себе осуществление свободы, превращение в кинетический язык энергии и динамики дионисийского элемента, выраженный спонтанными, широкими, неограниченными жестами художника. Целью *танца* стало открытие и каждый раз более углубленное воссоздание закодированных в нем мифов и архетипов, благодаря чему танцор и зритель были в состоянии „выйти” за пределы времени и пространства, найти свое место в космической деятельности. Такая перспектива позволяет относиться к танцу как к категории, которая реализуется в непрерывном стремлении, превращении прямого в метафизическое. Можно сказать, что широкий танцевальный жест Айседоры являлся несовершенной метафорой неограниченности *идеи*, попыткой отражения потенциала человеческого тела, с помощью которого художник может перенести зрителя на другой, высший уровень познания действительности.

Открытие метафорического слоя произведения становилось центром осмотра сферы поведения героев в комедии А.П. Чехова *Чайка*, так как категория сценичного жеста являлась в третьей главе прежде всего особенным ключом, раскрывающим закодированную в тексте информацию. Анализ повторяющихся жестов (лейтмотивов), сферы вербальной коммуникации героев, закулисных ситуаций или богатой символики произведения привел к выводу, что *театральный жест* может изменить значение слов в произведении, раскрыть существующую „пустоту” текста, понятие которого является задачей потенциального зрителя. Кажется, что лотмановская категория *минус-приема*, которой я воспользовалась в анализе, становится адекватной метафорой, подчеркивающей своеобразную чеховскую поэтику негации, отсутствие ожидаемых зрителем (читателем) элементов, слов, событий. Применение этой концепции обращает внимание на параллельное функционирование положительного и негационного в произведении, их сопоставление и взаимозаменяемость, которые создают динамику значений текста. Кажется, что пытаясь проникнуть в смысл сферы жестуляции в пьесе Чехова, интерпретатор может „ввести” в движение характерное „не-деяние”; читая „подводное”, он как будто переходит за условную границу, одновременно затирая ее. Восприниматель текста находится где-то в виртуальной действительности, мире полной реализации пьесы.

Хотя *сценичный жест* в пьесе А.П. Чехова и *танец* Айседоры Дункан могут создавать комплементарную оппозицию, кажется, что основные антропологические предположения этих феноменов являются совпадающими. Можно принять, что язык тела является самым первым языком природы, способным выразить образную активность человеческого ума, из-за чего *жест* может быть ключом, указывающим на каскадность скрытых в произведениях значений. Такая точка зрения предполагает возможность дальнейшей пенетрации интересующих меня текстов, результатом которой может быть определение антропологической категории *раскрепощенного тела*, тела находящего свое осуществление в трансценденции. Использование теории *душевности тела* А. Левена в таком контексте дает возможность раскрытия важных связей между душевным и физическим аспектами творческого бытия текста, понятия потенциала *тела* в его функции стремления к духовному идеалу. Результаты такого анализа по всей вероятности нашли бы свое место в актуальном в то время обсуждении современной формы человечества, попытках определения новой тождественности, в которых *тело* неоднократно теряет свою сакральность.

Spis treści

U w a g i w s t ę p n e	5
R o z d z i a ł I. <i>Taniec</i> Isadory Duncan i <i>sfera zachowań</i> Czechowowskich bohaterów jako wiecznie żywe konteksty Wielkiej Reformy Teatralnej. Próba postawienia problemu	9
R o z d z i a ł II. Kategoria tańca w teatralnym metakontekście <i>wyrażania niewyraźnego</i>	31
R o z d z i a ł III. Funkcja <i>scenicznego gestu</i> w Czechowowskiej poetyce negacji wobec kategorii widza wirtualnego	56
Z a k o ń c z e n i e	104
B i b l i o g r a f i a	120
<i>Сценичный жест</i> в пьесе А.П. Чехова <i>Чайка</i> и <i>высвобожденный танец</i> как эстетический контекст Большой театральной реформы (Резюме)	126

