

Eksperyment i nowoczesność w sztuce? To już było... Aktor i widz w teatrze elżbietańskim

Najnowsza podstawa programowa z języka polskiego¹ okazała się być niezwykle obfitą w dramaty Szekspira. Obok tradycyjnego *Makbeta* i do niedawna „gimnazjalnej” historii Romea i Julii pojawił się na poziomie rozszerzonym obowiązkowy *Hamlet*, zatem jeżeli uczeń realizuje zakres rozszerzony, w niedługim czasie musi przeczytać i zrozumieć trzy wielkie dramaty geniusza ze Stratfordu. Trzy wielkie tragedie, klasyka światowej dramaturgii, doskonałe utwory, które staną się fundamentem romantycznego dramatu, nowoczesnej sztuki, wciąż grane i podziwiane... Ale jak ma to znieść czternasto- lub piętnastoletni „znawca literatury”?

Oj, znosi to ledwie, gdyż mylą mu się postaci (gdy policzymy wszystkich bohaterów, będzie ich około stu!), miejsca, wydarzenia, a do tego cały czas Szekspir jako geniusz i klasyk. Jak udźwignąć tę doskonałość rozciągniętą na kilka (w komfortowych warunkach kilkanaście) godzin lekcyjnych? Nim młody krytyk sztuki pojmie *Wielki Mechanizm*² działający w tragediach Szekspira, w których historia jest nieprzejrzysta jak koszmar, i jak w koszmarze wszyscy się w niej zapadają³, proponuję zawsze swym uczniom dwa śledztwa; pierwsze dotyczy życiorysu geniusza. Teorii na temat „bycia lub niebycia” Szekspira jest równo milion, zatem naprawdę emocjonujący się uczniowie pojawiają na zajęciach, by przedstawić wyniki swego śledztwa, a że w Internecie nie brakuje spiskowych koncepcji, zabawa bywa przednia – uczniowie prześcigają się w kompromitowaniu dramaturga lub wskazywaniu kryminalnych wątków w jego wątpliwej biografii. To działa zawsze, zatem całą nawet lekcję trwa „rozbieranie” Szekspira. Nie uważam tego czasu za stracony, ponieważ rewelacje uczniowskie przenoszą nas wszystkich do niezwykle ciekawej epoki elżbietańskiej.

Nasi uczniowie przyzwyczaili się sądzić nieomylnie, że współczesny świat jest niezwykle nowoczesny, że to w naszych czasach przełamujemy wszelkie granice, w życiu, nauce, sztuce, w codziennych zachowaniach nie ma miejsca na tabu, ponieważ cywilizacja nasza charakteryzuje się najwyższym poziomem rozwoju. Bardzo lubię młodym ludziom uświadamiać, że nie jesteśmy pępkiem świata, że przed nami żyli tacy sami ludzie jak my, którzy poszukiwali, eksperymentowali, stawali przed takimi samymi problemami jak nasze. Ta duma niepotrzebna, która wpisana jest we współczesnego człowieka, często sprawia, że nie jesteśmy w stanie myśleć obiektywnie, zatem staram się skutecznie z nią walczyć. Teatr elżbietański, z pozycją widza i aktora w nim, bywa świetnym orężem w tej potyczce.

Proponuję zatem od jakiegoś czasu swoim uczniom kolejne poszukiwania informacji na temat ciekawej i barwnej instytucji, jaką był niewątpliwie teatr elżbietański. Czasami

¹ Podstawa programowa przedmiotu język polski, III etap edukacyjny: 4-letnie liceum ogólnokształcące oraz 5-letnie technikum, zakres podstawowy i rozszerzony, [w:] *Vademecum nauczyciela. Wdrażanie podstawy programowej w szkole ponadpodstawowej*, Warszawa, Ośrodek Rozwoju Edukacji, 2019.

² Jan Kott, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa, PIW, 1961, s. 87.

³ Tamże, s. 88.

proszę, by samodzielnie przebili się przez kręgi piekła internetowego, jednak wtedy zauważam przewagę jednego znanego wszystkim źródła, które wyświetla się jako pierwsze, wszystko beznamytnie wyjaśnia. Aby więc informacje były ciekawe i wiarygodne, podaję do uzupełnienia poniższą tabelę, której kolejne wersy koncentrują się na widzu jako autorze⁴ oraz aktorze jako współtwórcy przedstawienia teatralnego⁵ w epoce Elżbiety I. Wszystkie fragmenty potrzebne do tabeli zaczerpnąłem ze strony internetowej Mirosława Kocura (<http://kocur.uni.wroc.pl/>) – wybitnego znawcy teatru, reżysera, profesora. Długość tabeli można oczywiście regulować, biorąc pod uwagę możliwości klasy, gdyż od nadmiaru, jak doskonale wiemy, też można zachorować.

Zadanie 1.

Przeczytaj uważnie zamieszczone poniżej teksty opisujące strukturę oraz działalność teatru elżbietańskiego, podkreśl w tekście te fragmenty, które uważasz za ciekawe, odróżniające teatr elżbietański od współczesnego teatru. Następnie uzupełnij puste miejsca w tabeli.

TEATR ELŻBIETAŃSKI	TEATR WSPÓŁCZESNY (Odnieś się do informacji zawartych poniżej. Na podstawie własnych doświadczeń, napisz, czy opisane zjawiska odnajdziemy w dzisiejszym teatrze? Wskaż podobieństwa i różnice. Krótko uzasadnij odpowiedź.)
Kształt publicznych teatrów był programowy: nawiązywał do wolno stojących budowli starożytnego Rzymu. Miejsca siedzące znajdowały się na galeriach, które z trzech stron otaczały dziedziniec i scenę. Wygodę opłacano jednak zwiększonym dystansem do aktorów. Najgorszą akustykę miała galeria najniższa. Im wyżej, tym słyszalność była lepsza. Najdoskonalsze warunki akustyczne panowały w balkonie nad sceną. Pogarszała się tam jednak widoczność: aktorów trzeba było oglądać od tyłu, a niektórych scen w ogóle nie dało się zobaczyć. Były to jednak miejsca prestiżowe, bo najbardziej wyeksponowane. Publiczność zatem nie tylko otaczała scenę ze wszystkich stron, ale też dominowała nad aktorami wertykalnie. W teatrze odtwarzano hierarchie społeczne i zarazem je modyfikowano. Miejsca na widowni różniły się jedynie ceną: żeby dominować nad teatralną przestrzenią wystarczyło zapłacić.	

⁴ Mirosław Kocur, *Widz jako autor. Strategie interpretacyjne w teatrze elżbietańskim*, <http://kocur.uni.wroc.pl/widz-jako-autor-strategie-interpretacyjne-w-teatrze-elibietam/> [dostęp: 5.10.2020].

⁵ Mirosław Kocur, *Aktor jako autor: performanse ciała i głosu w teatrze elżbietańskim*, <http://kocur.uni.wroc.pl/aktor-jako-autor-performanse-ciapa-i-gposu-w-teatrze-elmbietakim/> [dostęp: 5.10.2020].

Globe był bardzo pojemny. Był cylindrem o przekroju 30 m i wysokości 10 m, a mieścił ponad trzy tysiące ludzi. Widzowie byli niemal wszędzie, także w balkonie nad sceną i często na scenie. Obecność tylu ciał i ubrań radykalnie modyfikowała akustykę, tłumiąc dźwięki i opóźniając ich rozchodzenie. Aktor nie mógł przemawiać zbyt szybko, jeśli chciał być przez wszystkich zrozumiany.	
W teatrach publicznych widzowie, rozgrzani piwem, także reagowali na przedstawienie głośno i żywiołowo. Oklaski, syki, okrzyki i gromkie wybuchy śmiechu często przerywały występy. Najgorzej bywało podczas osławionych zapustów. Gdy tylko artyści nie chcieli spełnić kolejnych żądań publiczności, w powietrzu natychmiast fruwały „ławki, dachówki, listewki, kamienie, pomarańcze, jabłka, orzechy”. Ale kiedy sztuka się podobała, zalegała cisza i wszyscy wstawali, żeby lepiej widzieć.	
Atmosfera w publicznych teatrach zaogniła się na początku XVII wieku, kiedy publiczność zaanektowała także scenę. Młodzieńcy rujnowali się na bajońsko drogie krzesła nie z miłości do sztuki, ale żeby dać się oglądać. Dymili fajkami, grali w karty, rozmawiali, dowcipkowali, flirtowali, rozginięci orzechy, olbrzymimi piórami w kapeluszach zasłaniaли widok osobom siedzącym w równie drogich łóżach bocznych, a jeżeli przedstawienie im się nie podobało, zapadali w drzemkę albo demonstracyjnie opuszczali teatr. Nie krępowali się nawet przechodzić przez scenę, żeby pozdrowić znajomego. Widz, który próbował uczynić takiemu intruzowi wymówkę, narażał się na atak szpadą, aktor zaś inkasował siarczysty policzek.	
Podczas przedstawienia publiczności oferowano jabłka i orzechy, a przede wszystkim wodę i piwo. Nie było toalet, panowie wypróżniali się do naczyń stojących w przejściach, panie kryły pod sukniemi butelki. Niemiły zapach neutralizowano perfumami. Za poważniejszą potrzebą trzeba było wychodzić z teatru. Niektórzy zmieniali miejsca, żeby lepiej słyszeć. Inni, żeby wykraść sakwę spod krynoliny damy, która osłaniała twarz maską lub wachlarzem z piór. Panom swoje usługi oferowały prostytutki.	
Aktorzy i poeci wynaleźli skuteczne praktyki osławiające nieokielznaną i próżną publiczność. Przedstawienie teatralne rodziło się w procesie złożonych negocjacji.	
Widzowie determinowali kształt teatralnego przedstawienia na każdym etapie jego powstawania. Najpierw zespół aktorski zamawiał u poety tekst sztuki. Wybierano temat, który mógł przyciągnąć publiczność. Konkurencja była zaciekła. Teatry każdego dnia wystawiały inną sztukę, co dwa, trzy tygodnie dawano premierę. Zapotrzebowanie na nowe teksty było ogromne. Dla przyspieszenia cyklu produkcyjnego powierzano często napisanie jednej sztuki kilku poetom naraz, ponad 50% ówczesnej twórczości dramatycznej to dzieła zespołowe.	
Szekspir, zanim zasłynął znakomitymi sztukami, praktykował w teatrach jako aktor. Przeszedł więc gruntowny trening pracy nad rolą. Nauczył się myśleć o dramacie w kategoriach odrębnych	

postaci. Być może łatwiej mu było później komponować sztuki i prowadzić równoległe odrębne głosy w skomplikowanych sytuacjach dramatycznych.	
Pierwsze czytanie sztuki odbywano w tawernie, przy jedzeniu i piciu, w obecności przyszłych widzów, którzy mieli okazję wpłynąć na decyzję. Po akceptacji, kopię dramatu dostarczano do królewskiego cenzora. Master of the Revels początkowo trudnił się głównie doбором przedstawień do wystawienia na dworze, ale po roku 1581 jego aprobatę musiała uzyskać każda sztuka grana w teatrze publicznym. Królewski urzędnik często chronił swoim autorytetem aktorów przed rygorystycznymi urzędnikami miejskimi. Purytańscy londyńczycy wszelkimi sposobami próbowali doprowadzić do zamknięcia teatrów, a burmistrzowie mniejszych miast płacili niekiedy wędrownym zespołom za rezygnację z wystawienia sztuki. Cenzor zajmował się oczywiście także cenzurowaniem tekstów, wykreślał głównie fragmenty, które w jego mniemaniu podburzały do buntu lub naruszały porządek publiczny. Zezwolenie, wpisywane do oficjalnej księgi urzędu, było równoznaczne z prawem autorskim. Licencję przyznawano jednak nie poecie, ale rzeczywistemu właścicielowi tekstu, czyli zespołowi aktorskiemu. Poza kilkoma manuskryptami z pieczęcią cenzora, przeznaczonymi do wystawienia na scenie, większość zachowanych dramatów różni się zasadniczo od wersji teatralnych. Są zbyt długie, by można je było zagrać w ciągu tradycyjnych „dwóch godzin”.	
Praktyka elżbietańskiego teatru skutecznie zacierała różnice pomiędzy wykonawcą i graną przez niego postacią. Każdy aktor otrzymywał egzemplarz z tekstem wyłącznie własnej roli, poprzedzielanej poziomymi liniami i jednym, dwoma albo trzema ostatnimi wyrazami kwestii, po której powinien się odezwać. Nie informowano go jednak, kto ową kwestię wypowiadał. Musiał więc być czujny, jeśli na scenie przebywało więcej osób. To kolejny przykład ukrytej reżyserii elżbietańskiego poety. Aktor znał jedynie własną rolę, a o innych postaciach dramatu mógł sobie wyrobić zdanie wyłącznie po fragmentach ostatnich kwestii.	
Po wprowadzeniu korekt cenzora, tekst dramatu przepisywano i dzielono na role. Aktorzy nie otrzymywali całych sztuk, a tylko fragmenty z własnymi partiami. Sami często potem skracali tekst i zmieniali, żeby dopasować role do gustów publiczności i własnych talentów. Napięty rytm pracy sprawiał, że większość aktorów dopiero na premierze poznawała treść całego dramatu. Próby zespołowe należały do rzadkości.	
Długo kluczową rolę w teatrze pełnił clown. Często musiał ratować przedstawienie improwizacją. Clown wywodził się od wiejskiego głupka i bywał ulubieńcem londyńskiej, czyli miejskiej publiczności. Najślawniejszy był Richard Tarlton. Miał zęba i płaski nos. Tarlton całą uwagę skupiał nie na dramacie, ale na widzach, a jego popisy rzadko miały cokolwiek wspólnego z fabułą sztuki.	
Pod koniec XVI wieku funkcję clowna przejął błazen. Był bardziej wykształcony i wszechstronniejszy aktorsko, powierzano mu więc poważniejsze role. Sławny Robert Armin zagrał przypuszczalnie	

Kaskę w „Juliuszu Cezarze”, Kalibana w „Burzy” i może nawet Edgara w „Królu Learze”.	
Widz także współtworzył ten teatr, bo tylko on mógł nadać sens różnorodnemu i często improwizowanemu spektaklowi. Dlatego tak ważne były pierwsze przedstawienia nowych dramatów.	
Próby zespołowe odbywano rzadko, bo nie płacono za nie aktorom, ale też profesjonalny artysta, który specjalizował się w określonym typie postaci scenicznej i którego gra zainspirowała poetę do napisania roli, żadnej próby nie potrzebował. Elżbietańskie przedstawienie bardziej przypominało dzisiejsze jam session niż spektakl w teatrze.	
W czasach Szekspira podczas premier „próbowano” sztuki, z widownią w roli sędziów. Pierwsze przedstawienie dramatu technicznie nie było właściwie premierą, oficjalnie nazywano je nawet tryall (proces, próba, sprawdzian). Po odegraniu sztuki proszono publiczność o wyrażenie opinii za pomocą okrzyków aye! albo no! Sztuka, która nie zyskała wystarczającej akceptacji, wypadała z programu definitywnie. Widzowie bywali krytyczni.	
Częste prośby o aplauz w prologach i epilogach sztuk nie były pustą retoryką. Poecie płacono dopiero po drugim przedstawieniu. Jeśli sztuka padła pierwszego dnia, zostawał z kwitkiem. W prologach i epilogach poeci deklarowali więc pełną gotowość do poprawienia sztuki. Aktorzy nie traktowali premier zbyt poważnie, grywali „na pół gwizdka”, a nawet nie uczyli się porządnie tekstów, skoro mogli ulec zmianie, jeśli w ogóle sztuka zdołała wyjść zwycięsko z publicznej „próby”. Poeci podczas premier najczęściej drżeli ze strachu na zapleczu sceny – każdy syk otwieranego piwa mógł być oznaką niezadowolenia.	
Zdolności pamięciowe elżbietańczyków budzą dziś zdumienie. Statystyczny aktor średnio co dwa tygodnie uczył się nowej sztuki, a od trzydziestu do czterdziestu innych dramatów musiał stale pamiętać. Widzowie miewali równie dobrą pamięć. W listach arystokracji parafrazowali wersy z niepublikowanych sztuk równie często, co Horacego.	
Pomimo plakatów zapowiadających tytuł, publiczność wymuszała niekiedy na aktorach nagłą zmianę repertuaru.	
Recepcja przedstawienia bywała równie wybiórcza, co gra aktorów. Widzowie mieli własnych faworytów i często tylko im poświęcali uwagę. Aktorzy zaś po wypowiedzeniu kwestii przerywali zwykle grę i czekali na swoją kolej gawędząc z widzami.	
Role utożsamiano z aktorem, skoro powstały specjalnie dla niego. Długo po śmierci Burbage’a wierzono, że tylko pierwszy aktor mógł dobrze zagrać rolę w sztuce i wszyscy kolejni wykonawcy starali się wiernie go kopiować. Prawdziwym Hamletem, Otellem czy Learem był dla nich jedynie Burbage.	
Richard Burbage, dla którego Szekspir napisał role Hamleta i Otella, był pierwszym i długo jedynym artystą, który potrafił wcielić się w osobę dramatu i trwać w postaci: kiedy milczał, zaznaczał swoją obecność spojrzeniem i gestem.	
Współcześni chwalili Burbage’a, że nie „wychodził” z roli, kiedy kończył mówić, ale trwał w niej „swym wyglądem i gestem”.	

Aktor, który potrafił utrzymać na sobie uwagę publiczności nawet gdy milczał, mógł zainspirować Szekspira do stworzenia Brutusa i Hamleta, pierwszych postaci w dziejach zachodniego teatru wyposażonych w skomplikowane światy wewnętrzne.	
We wczesnych edycjach sztuk Szekspira także można wyodrębnić ślady ingerencji aktorów. Była to przypuszczalnie praktyka dość powszechna. Burbage dopisał Hamletowi nawoływania do zemsty.	
Postaci żeńskie, a niekiedy też starców, grywali młodzi chłopcy. Surowa retoryka aktorów kontrastowała z ich bogatymi kostiumami. Brak scenografii zderzał się z przepychem rzeźbionego i barwnego wnętrza budowli.	
Co najmniej do roku 1612 każdego dnia przedstawienie wieńczył jig, taniec clowna i jego pomocników, okraszany rubasznymi piosenkami i dialogami. Niektórzy widzowie przychodzili tylko na tę część wieczoru.	
Największą atrakcją jigu stanowiły improwizowane dialogi z publicznością. Każdy clown miał własną strategię. Brzydki Tarlton udawał wiejskiego głupka i długo pozwalał widzom zwycięzać w pojedynku na dowcipy. Odgryzał się dopiero w zaskakujących puentach. John Adams był wiecznie głodny. Robert Wilson znakomicie improwizował. Potężny John Singer odgrywał siłacza. Wysoki i gruby Will Kemp, który rozśmiał Szekspira grając uwielbianego przez widzów Falstaffa, mistrzowsko tańczył solo. To clown, nie poeta, przyciągał tłumy do teatru. Kemp dla zespołu był przypuszczalnie ważniejszy od Szekspira.	
Teatr funkcjonował jako publiczne przedsiębiorstwo usługowe, co sugerują tytuły sławnych Szekspirowskich komedii: „Co chcecie”, „Jak wam się podoba”. Widzowie nie tylko decydowali o klęsce czy sukcesie sztuki, ale mogli też wpłynąć na los artysty. W roku 1597 za obrazę polskiego ambasadora Ben Jonson wyładował w więzieniu. Aktor, który na scenie wcielał się często w postaci ze sfer wyższych, czyli naśladował zachowanie 3% społeczeństwa, na co dzień miał status marginalny.	

Uczniowie bardzo chętnie wypełniają kolejne wersy tabeli. Materiału zawarłem dość dużo, zatem każdy detektyw znajdzie interesujące go zagadnienia. Niektórzy po przeczytaniu są zbulwersowani, niektórzy zawstydzeni, ale zazwyczaj przeważa zdziwienie, ponieważ często w wyobrażeniu uczniów ludzie sprzed pięciu wieków powinni siedzieć może już nie na drzewie, ale na pewno w jaskini, zatem zdumiewa ich fakt, że tworzyli sztukę, że często swoimi możliwościami i umiejętnościami przekraczali nasze. „Wypadek” ten na lekcjach najczęściej jest dyskutowany. Żeby Szekspir dał jeszcze więcej możliwości, proponuję ćwiczenie drugie, które może wydać się dziś bardzo potrzebne, kiedy wiedza o kulturze zniknęła z polskiej szkoły. Przed dwoma laty jeszcze była minimalna szansa, że uczniowie cokolwiek dowiedzą się na temat eksperymentalnych form teatralnych, dziś tylko na języku polskim taka możliwość istnieje, więc powinniśmy zrobić wszystko, by młodzi ludzie mogli z tym pojęciem choć na moment się zderzyć.

Zadanie 2.

Poszukaj w Internecie znaczenia następujących pojęć (wybierz dwa):

- teatr eksperymentalny (alternatywny, awangardowy, laboratoryjny, niezależny...),
- eksperyment w sztuce,
- performance,
- happening,
- sztuka konceptualna,
- sztuka awangardowa,
- sztuka w kulturze masowej,
- ... (inne pojęcia uzależnione od zainteresowań uczniów, czasu, chęci do pracy uczniów).

Jakie wnioski można wyciągnąć na podstawie zebranego materiału? Co na temat sztuki dawnej i współczesnej możesz powiedzieć? Czy współczesna sztuka różni się od tej sprzed pięciu wieków? Czy dzisiejsze głośne eksperymenty w sztuce naprawdę są nowe, niezwykle, szokujące?

Pytań można postawić wiele, zainteresowani uczniowie chętnie włączają się do dyskusji, z której często wynika podziw dla naszych przodków. Młodzi ludzie z dystansem podchodzą do współczesności, która, o zgrozo, przestaje szokować, a eksperymenty okazują się być czasami bladą kopią przeszłości.

Na koniec warto omówić z uczniami definicję „dzieła sztuki”, którą wypracował i zaproponował Władysław Tatarkiewicz; będzie ona doskonałym podsumowaniem rozmów o Szekspirze i sztuce współczesnej: *Dzieło sztuki jest odtworzeniem rzeczy bądź konstrukcją form, bądź wyrażeniem przeżyć, jednakże tylko takim odtworzeniem, taką konstrukcją, takim wyrazem, jakie są zdolne zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać*⁶. Można więc podyskutować na temat „wstrząsów”, które zapewnia teraźniejszość – czy na pewno są tak gwałtowne i mocne?

⁶ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN, 1988, s. 52.