

ANNA ZADROŻYŃSKA-BARĄCZ

MATERIAŁY DO STUDIÓW NAD GENEZĄ TEATRU

Przegląd hipotez. Koncepcja A. D. Awdiejewa¹

Widowisko teatralne, element kultury odnajdowany u wszystkich ludów na wszystkich szerokościach geograficznych ziemi, stanowił i stanowi jeden z najbardziej atrakcyjnych tematów badań dla naukowców wielu dziedzin. Jak każde zjawisko o niezwykle bogatej tradycji, różnorodności form i treści, musi podlegać analizie z różnych punktów widzenia, ocenie według wielu kryteriów, dzięki czemu możliwe staje się zrozumienie go w jego wielowarstwowych powiązaniach. Zadaniem etnografii w tej dziedzinie powinno być dostarczenie jak najobszerniejszego materiału pozwalającego odpowiedzieć na szereg pytań zadawanych sobie przez badaczy od kilku wieków. Czy jednak te pytania: od kiedy można mówić o widowisku teatralnym? jakie są początkowe jego formy? jaka jest jego funkcja w społeczeństwie, w którym powstaje, a więc, jakie warunki gospodarczo-społeczne, można określić jako wystarczające (i konieczne?) do powstania teatru? czy elementy widowiskowe obrzędów, magii, gier należy również zaliczyć do teatru? jaka jest funkcja teatru ludowego w społeczeństwie wysoko zorganizowanym? jaka jest funkcja teatru w społeczeństwach tzw. prymitywnych żyjących współcześnie? nie prowadzą w konsekwencji do jasnego zdania sobie sprawy z tego, czym jest teatr?

Aby zrozumieć ogrom możliwości, właściwie ustawić problem i odpowiedzieć na postawione pytania, należy rozpocząć badania od próby definicji teatru. Definicja ta natomiast, jeśli prześledzić ją w literaturze, była zazwyczaj sprawą intuicji badaczy i zwyczajowo przyjętych określeń.

Historię teatru rozpatrywano najczęściej zaczynając od dramatu greckiego, a więc traktując teatr jako zorganizowany system rekreacyjny,

¹ Zob. A. D. Awdiejew, *Proischożdienije teatru. Elementy teatru w pierwoobsczinnom stroje*, Leningrad—Moskwa 1959. Praca ta prawdopodobnie zostanie przetłumaczona na język polski.

gdzie istnieje scena i widownia. Natomiast dla badacza, dysponującego materiałem etnograficznym, zagadnienie zaczyna się komplikować w momencie porównywania analogicznych zjawisk kultury ludów zwanych prymitywnymi i społeczeństw wysoko zorganizowanych. Które elementy w dziedzinie teatru należy traktować jako analogiczne? Pytanie to prowadzić musi do szukania elementów stałych, niezmiennych widowiska teatralnego i genezy zjawiska.

Problem genezy teatru wypłynął w XIX w. w związku z nagromadzeniem się ogromnej ilości faktów i materiałów etnograficznych z różnych terenów. Powstała konieczność ich uporządkowania, analizy i pierwszych wniosków. Wnioski natomiast wyciągano zgodnie z ogólnym prądem nauki — ewolucjonizmem. Poszukiwano więc początkowych form teatru wśród opisów tańców mimicznych przypisywanych już najwcześniejszym etapom kultury człowieka. W roku 1881 E. Tylor pisze: „Na niskich poziomach cywilizacji tańce i widowiska teatralne stanowią oczywiście jedność [...] Za czasów klasycznych sztuka aktorska dzieliła się na wiele gałęzi. Pantomima zachowała formę najdawniejszą”². Kilkadziesiąt lat później reprezentant szkoły niemieckiej, sumienny badacz o dużej intuicji naukowej i oryginalnym podejściu do rozpatrywanych zagadnień, H. Schurtz sugeruje myśl podobną. Rozwija ją i dowodzi wieloma przykładami: „W dziedzinie poezji dramatycznej można odnaleźć u narodów prymitywnych jedynie nieliczne zabytki i chyba tylko związane z tańcami mimicznymi. Jest to bardzo istotnym spostrzeżeniem, gdyż dramaty rozwija się zawsze z tego źródła”³. Prawie równocześnie z pracą Schurtza ukazuje się opracowanie R. Wallaschka⁴, czeskiego muzykologa, poświęcone genezie muzyki. Napotykamy tam również podkreślenie ścisłych związków między muzyką, tańcem i przedstawieniem pantomimicznym u ludów tzw. pierwotnych: „[...] na niskich etapach kultury taniec jest tak ściśle związany z przedstawieniami pantomimicznymi, że trudno przeprowadzić granicę [...] Pantomima ta, tak samo jak i prymitywny taniec, są w istocie prymitywnym dramatem”⁵. W dowodach swych twierdzeń autor opiera się przede wszystkim na materiale etnograficznym i co więcej wyciąga śmiało i nie pozbawione chyba słuszności wnioski dotyczące przedstawień teatralnych u społeczeństw pierwotnych: istotą więc przedstawień dramatycznych są gesty mimiczne, słowa odgrywają rolę drugorzędą, muzyka i dramat są wytworami o wspólnej genezie.

² E. B. Tylor, *Antropologja. Wstęp do badania człowieka i cywilizacji*, Warszawa 1902, s. 303—304.

³ H. Schurtz, *Istorija pierwobytnoj kultury*, Pietierburg 1907, s. 541.

⁴ R. Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig 1903.

⁵ Wallaschek, *op. cit.*, s. 240.

Poprzez wspomniane prace zaczyna zapełniać się luka w literaturze dotyczącej kształtowania się i rozwoju widowiska teatralnego okresu przedgreckiego, proces nabiera konkretnych form, zostają połączone ze sobą dwa odrębne do tej pory światy: wysoko rozwiniętej cywilizacji o tradycjach teatru greckiego i cywilizacji ludów zwanych prymitywnymi o tradycjach spektakli mimicznych.

Możliwość wykorzystania źródeł etnograficznych budzi zainteresowanie wśród specjalistów teatrologów. Jednym z najbardziej znanych historyków teatru antycznego był W. Ridgeway, autor dwóch obszernych prac: *Origin of Tragedy*⁶ i *The Dramas and Dramatic Dances*⁷. W pierwszej z wymienionych prac Ridgeway stara się dowieść tezy o pochodzeniu tragedii starogreckiej. Drugie studium zawiera rozszerzoną argumentację poprzedniej tezy. I tak, opierając się na doskonałej znajomości dotychczasowej literatury przedmiotu, dysponując olbrzymim materiałem etnograficznym porównawczym, dotyczącym prymitywnych form teatru z terenów całego świata, Ridgeway wysuwa hipotezę, że korzeni tragedii greckiej należy szukać na długo przed przeniknięciem tam kultu Dionizosa, z którym do tej pory wiązano genezę dramatu greckiego, a mianowicie może być ona kontynuacją kultu zmarłych wodzów i bohaterów. Kultury te charakteryzowały się przede wszystkim obecnością tańców mimicznych i chórów (znanych później w tragedii greckiej) wykonywanych przy grobach i świątyniach poświęconych bohaterom⁸. Koncepcja ta nie jest odosobniona. Podobnie i J. G. Frazer⁹ chce wywieść widowisko dramatyczne od pewnych szczególnych wydarzeń w życiu człowieka. Lecz podczas gdy Ridgeway dochodzi do wniosku, że u większości ludów świata tragedia jako forma dramatyczna wyrosła na analogicznym do greckiego podłożu ceremonii pogrzebowych i kultu zmarłych, Frazer wiąże jej genezę z dramatyzacją przez człowieka prymitywnego zmian pór roku.

Pierwsze dwudziestolecie naszego wieku obfituje w liczne prace i artykuły¹⁰ wiążące się bezpośrednio lub pośrednio z genezą teatru. Ciekawym wydarzeniem na tym tle staje się artykuł W. N. Charuziny opublikowany w roku 1927 przez radzieckie czasopismo „Etnografia” pod

⁶ W. Ridgeway, *Origin of tragedy*, Cambridge 1910.

⁷ W. Ridgeway, *The dramas and dramatic dances of non-european races in special reference to the origin of greek tragedy*, Cambridge 1915.

⁸ Ridgeway, *op. cit.*, s. 11.

⁹ J. G. Frazer, *Adonis; Attis, Osiris*, London 1914, s. 3.

¹⁰ Przytoczę tu chociażby nazwiska Gevemayera i Jewreinowa, których liczne prace ukazują się w latach dwudziestych. Prace te jednak nie wnoszą nic istotnego w dziedzinie koncepcji genezy teatru.

tytułem *Prymitywne formy sztuki dramatycznej*¹¹. Ze względu na zawarte w nim koncepcje i sposób wykładu postaram się krótko go omówić. Składa się on z dwóch części. Pierwszą stanowi to, co można by nazwać programem badawczym. Charuzina stara się określić przede wszystkim przedmiot swych rozważań. Pisze: „badanie widowisk dramatycznych [...] jest najważniejsze, gdy bierzemy pod uwagę ich cechy charakterystyczne”¹². I dalej proponuje w „prymitywnych widowiskach dramatycznych [...] odróżnić dwa aspekty: wewnętrzną myśl spektaklu od sposobu wyrażania jej na zewnątrz”¹³; jest to więc propozycja oddzielenia formy od treści. Konsekwencją tego mechanicznego podziału będzie osobna analiza każdego z wymienionych elementów spektaklu, a spektaklami teatralnymi określa Charuzina zjawiska charakteryzujące się następującymi cechami: musi istnieć wykonawca i widz, reżyser, miejsce wykonania, kostium i rekwizyty. Praca Charuziny stawiała po raz pierwszy jasno dwa powiązane ze sobą zagadnienia teoretyczne: określenie cech charakterystycznych widowiska dramatycznego i systematyzację tych widowisk zawartą w drugiej części pracy.

W roku 1928 J. Lips opracowuje dla niemieckiego Towarzystwa Antropologicznego referat na temat pochodzenia teatru u ludów prymitywnych, który jako jeden z rozdziałów wszedł do późniejszej jego pracy *U źródeł cywilizacji*¹⁴. Autor nawiązując do genezy dwu kierunków rozwoju późniejszego teatru: tragedii i komedii, sugeruje, że teatr jako widowisko powstał u społeczeństw tzw. prymitywnych. „Jedynie studia nad teatrem ludów pierwotnych mogą dać odpowiedź”¹⁵ na pytanie o tę genezę. Jest to program badawczy. Spotykamy u Lipsa również definicję teatru: „[...] elementy widowiska teatralnego ludów pierwotnych: taniec, maski, muzyka i akcja”¹⁶ oraz podstawowe założenia metody badań: „podstawowe pojęcia teatru, jego środki wyrazu oraz sama istota dramatu prawie się nie zmieniły. Wszystkie najistotniejsze cechy nowoczesnej sceny można przynajmniej w zarodku odnaleźć w teatrze ludów pierwotnych”¹⁷. Pod tym też kątem cytuje Lips przykłady widowisk teatralnych, szuka w nich elementów dramatu współczesnego, nie zwracając uwagi na ich treść i funkcję, jaką spełniały owe widowiska w organizacji społeczeństwa prymitywnego i jaką spełniają w wysoko zorganizowanej cywilizacji współczesnej.

¹¹ J. N. Charuzina, *Primitiwnyje formy dramaticzeskogo iskusstwa*, „Etnografija”, 1927 nr 1, 2; 1928 nr 1, 2.

¹² Charuzina, *op. cit.*, „Etnografija”, 1927 nr 1, s. 58.

¹³ Charuzina, *l.c.*

¹⁴ J. E. Lips, *U źródeł cywilizacji*, Warszawa 1957.

¹⁵ Lips, *op. cit.*, s. 307.

¹⁶ Lips, *op. cit.*, s. 305.

¹⁷ Lips, *op. cit.*, s. 306.

Na materiałach etnograficznych oparta jest również analiza zjawiska teatru przeprowadzona przez K. Th. Preussa¹⁸, która szczególnie podkreśla ścisły związek tańca i widowiska dramatycznego u ludów prymitywnych. Idzie jednak jeszcze o krok dalej niż jego poprzednicy: stara się oddzielić od siebie obydwie te rodzaje sztuki. Zauważa, że widowisko teatralne łączy się zazwyczaj z występowaniem kostiumu, a głównie maski: „Tylko mniej lub więcej pełna kostiumologia, a w szczególności zakrycie twarzy maską, może wskazać badaczowi, że w danym wypadku ma on do czynienia ze sceną dramatyczną”¹⁹. W przeobrażeniu się człowieka w inną istotę widzi najbardziej charakterystyczną dla teatru cechę. Więcej, rozgranicza bezwzględnie zabawy od widowisk dramatycznych, a te ostatnie uznaje za pierwotną formę teatru. Dalsze koncepcje Preussa wiążą się z analizą form widowiskowych w różnych społecznościach w zależności od form gospodarki. W tym wypadku wydaje się dla nas mniej ważne, że podział systemów gospodarczych, który przyjął Preuss, był nierealny, najbardziej istotne jest to, że dostrzegł różnicę formy widowiska teatralnego w zależności od układu gospodarczego społeczeństwa. W dalszych więc studiach nad teatrem należałoby ustalić rzeczywisty schemat systemów gospodarczych, przeanalizować funkcję widowisk teatralnych w związku z ich formą zależną od gospodarki społeczeństwa, w którym występują. Preuss zasygnalizował jedynie kierunki rozwoju badań.

Przedstawiony, zapewne niepełny, zarys kształtowania się i dojrzewania określonych koncepcji w dziedzinie genezy teatru miał na celu pokazanie, że po pierwsze większość błędów oraz skrajne rozwiązania zagadnienia powstać mogły w związku z brakiem jednoznacznego zdefiniowania zjawiska oraz, po drugie, rozwiązanie problemu genezy i historii teatru nie leży wyłącznie w kompetencjach teatrologów, przeciwnie, podstawą badań powinny stać się przede wszystkim materiały etnograficzne.

Pracą, którą można uznać za podsumowującą i porządkującą dotychczasowy dorobek w tej dziedzinie, jest niewątpliwie *Pochodzenie teatru* A. D. Awdiejewa. Autor, historyk, teatrolog i etnograf radziecki, pierwszą wersję opracowania ukończył jeszcze w latach trzydziestych. Książka, wydana po wielu latach studiów i badań, zawiera dogłębnie przemyślaną koncepcję i konsekwentną motywację teorii. Celem jej jest rozpatryć „historię teatru jako proces historycznego rozwoju od najwcześniejszych

¹⁸ K. Th. Preuss, *Der Unterbau des Dramas*, „Vorträge der Bibliothek Warburg”, t. 7: 1927/1928.

¹⁹ Preuss, *op. cit.*, s. 5.

form elementarnych do form złożonych, wyższych [...]”²⁰. I dalej autor pisze: „[...] oczywistym jest, że historię teatru należy zacząć nie od historii teatru antycznego, tzn. teatru w społeczeństwie niewolniczym, lecz od rozpatrzenia elementów teatru w ustroju wspólnoty pierwotnej oraz od ustawienia problemu pochodzenia teatru jako jednej z form świadomości społecznej, jeżeli oczywiście powstanie teatru wiąże się z ustrojem wspólnoty pierwotnej [...] Natomiast w tym właśnie celu należy przede wszystkim jasno zdawać sobie sprawę, co rozumiemy pod pojęciem teatru, którego początki spodziewamy się odkryć w ustroju wspólnoty pierwotnej, jaka jest jego specyfika?”²¹. Od tego też zagadnienia rozpoczął pracę Awdiejew.

Uważa on przede wszystkim teatr za przejaw sztuki, za określony i odrębny jej rodzaj. W tych też kategoriach rozpatruje jego specyfikę wychodząc z założenia, że każdy gatunek sztuki poza elementami wspólnymi, jak obrazowe odtwarzanie rzeczywistości, posiada cechy indywidualne a tymi są sposoby i formy konstruowania owego obrazu rzeczywistości. „Obraz teatralny lub sceniczny, powstaje wtedy, gdy aktor otrzymawszy [...] rolę, zrozumiawszy ją przy pomocy swoich warunków psycho-fizycznych [...] zmienia się, przeistacza w inną nową istotę (rola + aktor = obraz sceniczny)”²². Aktor jest więc warunkiem koniecznym spektaklu. Jednakże samo przeistoczenie się aktora w inną istotę nie tworzy jeszcze teatru. Zaczyna się on dopiero w momencie, gdy mamy do czynienia z odbiorcą-widzem „[...] przeistoczenie aktora w inną istotę, odtworzenie zachowania się tej ostatniej oraz wypadków z nią związanych, na koniec percepcja tego działania przez widza — oto co tworzy sztukę teatralną”²³. Mamy więc podstawowe kryteria oceny zjawisk i zaszerogowania ich bądź w dziedzinę teatru, bądź odrzucenie ich do innych kategorii. Awdiejew omawia gry, zabawy, inscenizację pieśni, obrzędy jako formy, które często uważano, bez jakiegokolwiek analizy²⁴, za widowiska teatralne. Nie przeczy, że spotyka się wśród nich często bogatą inscenizację teatralną, lecz nie jest to teatr — w teatrze aktor staje się kimś innym i konsekwentnie poddaje się akcji, natomiast gry, zabawy, inscenizacje bajek czy pieśni posiadają inny cel, przyjmują jedynie pewne formy widowiska i ekspresji, podczas gdy same nie tworzą spektaklu. Obrzędy należy ponadto zaliczyć do zupełnie innej kategorii zjawisk. Nie można na pewno zaprzeczyć, że odegrały one niemałą rolę

²⁰ Awdiejew, *op. cit.*

²¹ Awdiejew, *op. cit.*, s. 25.

²² Awdiejew, *op. cit.*, s. 28.

²³ Awdiejew, *op. cit.*, s. 30.

²⁴ Caruzina, *op. cit.*

w kształtowaniu się teatru, lecz wiele z nich należy absolutnie wykluczyć przy rozważaniach nad teatrem. Przede wszystkim w sferę zainteresowań nie mogą wejść tzw. obrzędy zamawiania ani obrzędy weselne — główne postacie widowiska nie zmieniają swej osobowości i nie odgrywają akcji nie z nimi związanej. Można analizować poszczególne obrzędy w bogactwie ich form i stopniowo klasyfikować ich przynależność, nie to jednak jest zamierzeniem Awdiejewa. Twierdząc, że cechą zasadniczą, specyfiką teatru jest przeobrażenie człowieka-aktora w inną istotę, bada Awdiejew warunki, które mogły spowodować powstanie takiego zjawiska w działalności człowieka. Nie szuka więc w kulturze społeczności dzikich w pełni ukształtowanego zjawiska teatru, lecz jedynie śladów cechy, którą uznał za charakterystyczną również i dla późniejszych widowisk teatralnych. Zagadnienie wygląda inaczej niż u poprzednich badaczy. Nie poszukuje się form zjawiska skomplikowanego lub chociażby jego pojedynczych elementów ani ukształtowanej w pełni postaci na początkowych etapach rozwoju cywilizacji, lecz warunków, które mogły zmusić człowieka do udawania innej istoty uważając to za najistotniejszy moment badanego procesu prowadzącego do powstania widowiska *sensu stricto* teatralnego. Przebieranie się i maskowanie są według Awdiejewa pierwszymi przejawami późniejszego teatru. Przyczyny takiego zachowania się człowieka są możliwe do określenia na podstawie interpretacji materiałów archeologicznych i etnograficznych, wypływają bezpośrednio z warunków gospodarczo-społecznych ówczesnego człowieka. Poprzez określenie najistotniejszej cechy zjawiska zwanego teatrem, wyeliminowanie aspektów ubocznych, rozpraszających kontury zagadnienia, otrzymał Awdiejew stosunkowo prostą, rozwikłaną postać problemu. Pozostaje więc teraz omówić ów schemat rozwoju widowiska teatralnego tak, jak podaje go autor, kładąc nacisk na warunki ekonomiczno-społeczne jako na podstawową determinantę rozwoju.

Autor przyjął następujący podział dla swoich rozważań: 1) elementy sztuki teatru na wczesnych etapach ustroju wspólnoty pierwotnej; 2) elementy sztuki teatru w rozwiniętym ustroju wspólnoty pierwotnej; 3) elementy sztuki teatru w okresie rozpadu wspólnoty rodowej; 4) elementy sztuki teatru w okresie przejścia do społeczeństwa klasowego.

Nie mówiąc o „teatrze”, lecz o „elementach sztuki teatru” stoi autor na stanowisku konsekwentnym w stosunku do omówionych wyżej założeń badawczych. Oto w skrócie koncepcja Awdiejewa dotycząca pochodzenia i rozwoju form sztuki teatru.

Elementy sztuki teatru na wczesnych etapach ustroju wspólnoty pierwotnej. Ustrój wspólnoty pierwotnej uznano teoretycznie za pierwszą formację gospodarczo-społeczną społeczeństwa ludzkiego. Awdiejew sugeruje, że pojawienie się elementów

sztuki teatru wiąże się z najwcześniejszymi momentami funkcjonowania tego społeczeństwa. Nie jest to myśl bynajmniej nowatorska, gdyż tego rodzaju poglądy spotykamy w filozofii sztuki już na przestrzeni kilku wieków — oryginalne w pracy Awdiejewa jest — podkreślam to jeszcze raz — ustawienie problemu. „Kiedy i przy jakich warunkach powstaje w ustroju wspólnoty pierwotnej dążność i potrzeba przeobrażenia się człowieka w inną istotę, to znaczy jego przebieranie się?”²⁵

Początkowe etapy rozwoju społeczeństwa ludzkiego zawierają już w sobie pierwszy podstawowy podział pracy między kobietę i mężczyznę: kobiety zajmują się zbieractwem, mężczyźni łowami i polowaniem. Tkwi tu najprawdopodobniej sedno zagadnienia. Warunkiem bytu są efekty zbieractwa i łowów. Zbieractwo nie wymaga specjalnych narzędzi, łowy natomiast absorbują twórczą wyobraźnię człowieka w kierunku stopniowego udoskonalania narzędzi i sposobów polowania. Początkowo człowiek nie dysponuje dużymi możliwościami zwycięstwa nad zwierzętami poza użyciem najprymitywniejszych narzędzi. Zmuszony zostaje do maskowania się i przebierania, udawania istoty nie-ludzkiej, by zwierzę zbliżyło się na odległość dostępną dla jego broni. Dlatego myśliwskie maskowanie się i przebieranie uznaje Awdiejew za pierwszą próbę przeobrażenia człowieka w inną istotę. Dowodami takiego zachowania się człowieka są malowidła znane z grot Francji, Hiszpanii czy Afryki, zawierające sceny polowań, przebrane za zwierzęta postacie myśliwych oraz sposoby polowania znane z materiałów etnograficznych współczesnych lub dawnych z terenów Afryki, Ameryki czy Australii. Przebranie to polega na zasłonięciu głowy lub całej postaci maską lub skórą zwierzęcia nie budzącego strachu w zwierzętach, na które się poluje.

Występują tu dwa elementy spotykane później we wszystkich formach widowiska teatralnego: maska — jako pierwszy sposób przebrania się człowieka, a tym samym przejaw jego usiłowania przeobrażenia się w inną istotę, oraz drugi element — fakt, że przebierającymi są wyłącznie mężczyźni, myśliwi: do mężczyzn bowiem prawie wyłącznie należał teatr jeszcze w epoce szekspirowskiej, gdzie grali oni wszystkie role, z kobietami włącznie. Te dwie cechy: maska oraz aktor-mężczyzna, spotykane są zarówno w teatrach Wschodu, Europy, jak i w widowiskach teatralnych u plemion zwanych prymitywnymi.

Przebranie myśliwego w maskę lub skórę zwierzęcia jest jednak w ustroju wspólnoty pierwotnej tylko rodzajem narzędzia pracy — traktując je jako określony element późniejszej sztuki teatru Awdiejew myśli przede wszystkim o tkwiących tu możliwościach wykształcenia się zdolności naśladowczych. Takie zdolności w formie doprowadzonej prawie do

²⁵ Awdiejew, *op. cit.*, s. 39.

perfekcji widzi autor w tańcach myśliwskich, wiernie kopiujących sposoby poruszania się i zachowania niektórych zwierząt. Tańce myśliwskie uważa za bezsprzeczne ogniwo w łańcuchu prowadzącym do widowisk teatralnych. Następnym ogniwiem w tym łańcuchu były, według Awdiejewa, tańce totemiczne.

Elementy sztuki teatru w rozwiniętym ustroju wspólnoty rodowej. Wraz z rozwojem i wzrostem wspólnoty rodowej rozwijają się sposoby produkcji, pojawiają się nowe narzędzia i nowe sposoby pracy. Myślistwo, a tym bardziej zbieractwo nie zapewniają już bytu. Należy zdobyć sposób regularnego i systematycznego dostarczania pożywienia, nie zdawać się jedynie na przypadek. W efekcie tych potrzeb wykształca się prymitywne rolnictwo zdobywające sobie stopniowo coraz większe znaczenie w gospodarce. Wiąże się ono ze zmianą ekonomicznych funkcji kobiety i mężczyzny w rodzinie: mężczyzna zajmuje się karczowaniem i wypalaniem lasów, kobiety spulchniają glebę, sieją i zbierają plony. Zmiany bytu znajdują odzwierciedlenie w ideologii — zmienia się rola zwierząt w gospodarce człowieka, naśladowanie ich zwyczajów, przebieranie się w ich skóry do taneczno-mimicznego spektaklu muszą zostać włączone w system rolniczej produkcji jako dominującej nad polowaniem. Poszczególne więc etapy uprawy roli święcono tańcem naśladującym jeszcze zwierzęta. Kult ziemi jednak wprowadza nowe wątki do widowisk, znaczenia nabiera idea płodności, coraz częściej spotyka się elementy falliczne w ceremoniach. W kulcie zwierzęta ustępują powoli miejsca postaci człowieka. Wyobrażenie przodka i jego kult zyskują sobie tę samą rangę, którą do tej pory posiadały jedynie zwierzęta totemowe. Rozpowszechnia się kult przodków. Początkowo ceremonie kultowe odnoszą się do bezpośrednich przodków, stopniowo jednak ten obiekt kultu oddala się w przeszłość, by na etapie rozpadu wspólnoty pierwotnej stać się sławionym przez mity i legendy antenatem.

Kult zmarłych przybiera różne formy aż po formę widowiska, którego centralną postacią jest zmarły, jego działalność, czyny, odgrywane przed zgromadzonymi widzami. Ścisłe z kultem przodków wiążą się ceremonie pogrzebowe oraz uroczystości związane z pamięcią zmarłych. Ojciec plemienia, wielki przodek, jest również centralną postacią obrzędów inicjacyjnych. Wtajemniczani zaznajamiają się z historią społeczności, której mają stać się pełnoprawnymi członkami, poprzez oglądanie inscenizowanych mitów plemienia sławiących wodza-założyciela, ojca wszystkich współplemieńców, przodka-bohatera, wyjaśniających zasady pokrewieństwa. Inszenizacje te mają postać czasami tańców mimicznych lub rozbudowanego widowiska jednak o określonej i zawsze stałej tematyce.

Elementy sztuki teatru w okresie rozpadu wspólnoty rodowej. W dziedzinie gospodarki okres ten charakteryzuje

się stopniowym wejściem w użycie narzędzi metalowych, szybkim rozwojem rolnictwa, hodowli i rzemiosł. Pod względem społecznym jest to początek rozpadu wspólnoty rodowej. W wytwarzaniu dóbr materialnych można mówić już o istnieniu produktu dodatkowego, który umożliwia wymianę międzyplemienną i indywidualną. W związku z rozwojem rzemiosł i hodowli wzrasta społeczna rola mężczyzny. Od niego zależy teraz byt grupy: rodzina przybiera cechy patriarchalne.

Elementarne formy sztuki teatralnej nabierają w tym okresie cech specjalnych. Początki artystycznej interpretacji w inscenizowaniu mitów, jakie odnajdujemy już w poprzednim okresie, zyskują korzystne warunki rozwoju na obecnym etapie stosunków gospodarczo-społecznych, gdzie kolektyw powoli traci poprzednie znaczenie, jednostka natomiast zdobywa sobie czołową pozycję jako indywidualność twórcza w każdej dziedzinie. Stopniowo widowiska noszące charakter obrzędów czy ceremonii rozbudowane zostają pod względem artystycznym i w końcu stają się domeną fantazji pierwotnego artysty.

Pojawia się również nowa forma światopoglądu związanego z przemianami gospodarczo-społecznymi — jest nią animizm, który stwarza liczne nowe możliwości interpretacji zjawisk świata przyrody. To z kolei nie pozostaje bez wpływu na formę i treść elementarnych widowisk teatralnych. Spektakle zaczynają być przygotowywane, co wiąże się z powstaniem organizacji specjalistów i znawców w dziedzinie mitów, legend, dat obrzędów i uroczystości oraz wykonawstwa. Organizacje te najczęściej przybierają formę tajnych stowarzyszeń, które wprowadzają kandydatów w sekrety i arkana sztuki wykonawczej związanej z odtwarzaniem określonych ról w ceremoniach. Wraz z animizmem teatr pierwotny zyskuje nowe postacie w spektaklach: są to wyobrażenia duchów i ich nadprzyrodzona, irracjonalna działalność w świecie przyrody i ludzi. Integracja duchów w świat człowieka odbywa się przy pomocy specjalnie wtajemniczonych jednostek — szamanów.

Występy członków tajnych stowarzyszeń, a jeszcze bardziej seanse szamańskie, noszą cechy zorganizowanych widowisk teatralnych. Mistrzostwo wykonania, twórcze uczestnictwo widzów, atmosfera emocji, kontakt wykonawców z widzami, czysto estetyczna ocena występu przez widownię w tym wypadku pozwalają już mówić o teatrze.

W dalszym ciągu pracy omawia autor formy widowisk w okresie poprzedzającym bezpośrednio teatr grecki, a więc misteria poświęcone zwierzętom, analizę przedstawiania zwierząt w teatrze, opisy bohaterów widowisk oraz misteria, w których udział biorą półbogowie. Prowadzi to w dalszym ciągu pracy do rozpatrywania konkretnych form teatru, mianowicie dramatu starogreckiego, tzw. dramatu satyrów, jawańskiego to-

peng-dalangu²⁶ oraz japońskiego teatru No²⁷ pod kątem ich genezy, i przetrwania w teatrze społeczeństw klasowych elementów starych, ukształtowanych na dużo wcześniejszych etapach rozwoju tego społeczeństwa. Wymienione formy teatru są w pełni zorganizowanymi systemami widowisk związanymi ze społeczeństwem klasowym — dramat starogrecki i dramat satyrów kształtują się w społeczeństwie niewolniczym, jawajski topeng-dalang i teatr No stanowią formy związane ze społeczeństwem feudalnym. Awdiejew uważa, że mimo niepowiązania ze sobą tych form teatru, zarówno w czasie jak i w przestrzeni, posiadają one dużo cech wspólnych, którymi są elementy włączone i przetrwałe od okresu wspólnoty pierwotnej. „Daje to nam podstawę do sądzenia, że historię tej formy teatru, która u danego narodu przedstawia sobą postać najdawniejszą sztuki teatru, należy zaczynać od studiów nad elementami tej sztuki związanymi jeszcze z ustrojem wspólnoty pierwotnej. Analiza tych elementów pozwala ustalić i zrozumieć prawdziwą historię powstania i kształtowania się danego konkretnego układu teatralnego z jednej strony, a z drugiej — dobitnie wykazuje jedność procesu rozwoju historycznego sztuki teatru niezależnie od właściwości lokalnych, wariantów i oryginalności narodowych”²⁸.

Koncepcja Awdiejewa zbudowana jest konsekwentnie w stosunku do założeń postawionych na początku pracy. Zawiera ponadto olbrzymi materiał dowodowy z dziedziny archeologii, doskonały materiał etnograficzny z terenów całego świata, szczegółową analizę treści i form wielu spektakli teatralnych — wszystko to czyni w sumie tę książkę niezmier-

²⁶ Awdiejew, *op. cit.*, s. 227—233. Teatr jawajski topeng-dalang wspomniany jest już przez jawajskie kroniki z XI w. n.e. Był to teatr masek (topeng-maski), nosił wyraźny charakter rozrywki dworskiej. Przedstawienia odbywały się najczęściej na dworze feudała, w ogrodzie lub jednej z sal zamku. Repertuar był bardzo szeroki od scen ze znanych indyjskich poematów epickich Mahabharaty czy Ramajany do opowieści o narodowych jawajskich bohaterach. Wykonywano utwory muzyczne, tańce, sceny pantomiczne przerywane często komediowymi intermediami dalanga — biazna, który jednocześnie był kierownikiem całego zespołu.

²⁷ Awdiejew, *op. cit.*, s. 234—250. Japoński teatr No znany z wielu przekazów ikonografii Wschodu grany był jeszcze w Japonii w roku 1958, a jego tradycja kontynuowana jest w dzisiejszym narodowym teatrze Japonii. Teatr ten zawierał w sobie cechy szierarchizowanego układu społecznego: brali w nim udział tzw. aktorzy główni, potem aktorzy drugorzędni, dalej ich pomocnicy i słudzy, a każdy z nich miał ściśle określone miejsce na scenie, poza które nie miał prawa wyjść. Do ich roli należało jedynie powtarzanie jako echo fraz i monologów aktorów głównych. Przedstawienie odbywało się na kwadratowym pomoście z dachem podpartym czterema słupami — do pomostu przylegał plac dla orkiestry, dla chóru oraz długi kryty pomost, częściej galeria, którą wchodzili i wychodzili aktorzy i muzykanci. Scena nie posiadała kurtyny, nie było też zmian dekoracji.

²⁸ Awdiejew, *op. cit.*, s. 250.

nie wartościową, choć nie sposób nie zastanawiać się nad niektórymi tezami autora. Takie refleksje budzi przede wszystkim zastosowany podział na epoki ekonomiczno-społeczne jako podstawowe i właściwie jedyne kryterium analizy i oceny form teatru. Schematyczne podporządkowanie określonego systemowi gospodarki jednego systemu społecznego i światopoglądowego, operowanie pojęciami: matriarchat, patriarchat, totemizm, animizm, bez uwzględnienia wieloaspektowości tych pojęć, musi wytworzyć w czytelniku postawę krytyczną. Nie chcę powtarzać znanych argumentów *pro* i *contra* ewolucjonizmowi, którego oczywistym i konsekwentnym reprezentantem jest Awdiejew, a odnoszących się również do podziału historii na formacje gospodarczo-społeczne i związane z nimi formy kultury człowieka, nie ma sensu również powtarzanie dyskusji na temat słuszności rekonstrukcji ciągów ewolucyjnych wytworów kultury. W tej chwili chodzi o podkreślenie wysokiej wartości pracy A. D. Awdiejewa w dziedzinie usystematyzowania wiedzy o przejawach działalności człowieka, które mogły doprowadzić do powstania teatru. Ponadto praca ta jest nowym punktem oparcia dla tych, którzy zechcą dalej poświęcać się studiom nad teatrem.

Po tym ogólnym przeglądzie dorobku nauki w dziedzinie teatru stajemy przed zagadnieniem współczesnych potrzeb, możliwości i wymogów w badaniach nad teatrem i roli specjalisty, jakim jest historyk-etnograf w tej dziedzinie. Chciałabym poruszyć kilka możliwości rozważając nadal książkę Awdiejewa, biorąc ją za punkt odniesienia i oparcia, przedmiot krytyki i podstawowy element przykładowy.

Nie ulega dziś wątpliwości, że badając zjawiska i wytwory kultury ludzkiej nie można ich analizować poza układem formacji gospodarczo-społecznych. Zjawiska te bowiem posiadają ściśle określone funkcje i treści społeczne zależne od stosunków ekonomicznych. Oto co pisze Witold Kula na ten temat: „Z tezy tej (tj. tezy dialektyki marksistowskiej o wszechzwiązku) wynika, że analogiczne zjawiska społeczne mogą odgrywać zupełnie inną rolę społeczną, mieć zupełnie inną treść społeczną i funkcję w rozwoju społecznym w zależności od tego, w skład jakiego szerszego kontekstu społecznego wchodzi”²⁹. Tego właśnie momentu nie uwzględnił Awdiejew w swojej pracy, pomimo podkreśleń różnorodności i zależności zjawiska od układu gospodarczo-społecznego i pomimo zawężenia tematu do analizy elementu wspólnego wszystkim formacjom.

Drugim podstawowym problemem nurtującym współczesną naukę, a głównie nauki historyczne, stał się problem jedno- i wielokierunkowości rozwoju kultury ludzkiej. Ściśle biorąc zagadnienia, o których należy jeszcze chociaż krótko wspomnieć — zagadnienie warunków i moż-

²⁹ W. Kula, *Problemy i metody historii gospodarczej*, Warszawa 1963, s. 684.

ności stosowania metody porównawczej w studiach nad historią kultury wiążące się z nim zagadnienie długości tzw. fazy czasowej³⁰ badanego zjawiska oraz poruszane już zagadnienie formacji gospodarczo-społecznej sprowadzają się w istocie do problemu jedno- i wielokierunkowości rozwoju kultury ludzkiej.

Pozycja naukowa przyjmująca jednokierunkowy rozwój cywilizacji ludzkiej (praca Awdiejewa skonstruowana jest pod tym kątem), sugeruje i właściwie uznaje cywilizację europejską za najwyższy szczebel rozwojowy, właściwy społeczeństwu industrialnemu. Podobnie sprawa wygląda w pracy Awdiejewa, gdzie wszystkie rozgałęzione drogi widowisk teatralnych schodzą się w jeden szeroki gościniec w momencie powstania dramatu starogreckiego, a późniejsze różnice lokalne w swojej najgłębszej istocie stanowią już tylko elementy, wprowadzające o dużej różnorodności, lecz jednego kierunku rozwoju tego samego wytworu. Tym samym inaczej zorganizowane formy widowisk u ludów o innej strukturze ekonomiczno-społecznej, zwanych prymitywnymi, uznane zostają za niższe etapy w ogólnym procesie rozwojowym.

Przeciwnie stanowisko, zakładające wielokierunkowość rozwoju kultur świata, zawierać w sobie powinno głęboko humanistyczną myśl o ich równowartości i równouprawnieniu. Myśl ta w istocie jest zawarta w pismach Durkheima, Malinowskiego, Czarnowskiego czy Levi-Straussa. W tym wypadku, przyjmując tezy takiego myślenia, abstrahującego od genezy i etapów rozwoju zjawiska, należałoby w dziedzinie teatru pokazać cały wachlarz właśnie różnorodności widowisk, ich lokalne warianty, rozbudowane ich funkcje społeczno-ekonomiczne, które nie uprawniają w żadnym wypadku do stawiania tych spektakli w rzędzie niższych etapów rozwojowych. Wydaje się, że tą drogą otrzymalibyśmy niezwykle ciekawy, bogaty obraz określonej dziedziny kultury ludzkiej, która wkomponowana w konkretny układ ekonomiczno-społeczny spełnia w nim określoną rolę, zmieniającą się w czasie wraz ze zmianą określonego układu społeczno-gospodarczego, oraz różną w przestrzeni.

W obydwu założeniach wspomnianych badawczych tkwią możliwości i niebezpieczeństwa skrajnych ujęć, prowadzących do absurdu oraz momenty konstruktywne i koncepcje humanistyczne.

Przy założeniu jednokierunkowego rozwoju kultury zagadnieniem dużej wagi staje się zagadnienie fazy czasowej, tj. okresu, który chcemy objąć badaniami. Jeżeli mamy badać zbyt długi okres rozwoju danego zjawiska kulturowego, powstaje trudność związana z odnalezieniem elementów wspólnych dla poszczególnych jego etapów rozwoju historycznego. Konieczność zmusza do ograniczenia analizy do niewielu cech, jak np.

³⁰ K u l a, *op. cit.*, s. 681 n.

w wypadku pracy Awdiejewa. Badanie jednoczesne wielu faz rozwojowych rozległych czasowo daje duże możliwości analizy zjawiska przy jednoczesnym zwiększeniu się możliwości błędnego wnioskowania, wpływających ze zmniejszania się w czasie jednorodności badanego zjawiska jego rozwijania się w kierunku różnorodności form. Tym samym wkroczyliśmy w problematykę dotyczącą możliwości i warunków przy stosowaniu w historii (i wszystkich jej specjalnych dziedzinach) metody porównawczej. Spór na ten temat trwa już wystarczająco długo, by powiadomić badacza, że w tej dziedzinie porównań należy poruszać się wyjątkowo ostrożnie. Porównania wytworów kulturowych w przestrzeni oraz omówione zagadnienie ich porównań w czasie stanowią do dziś nie ustalony jednoznacznie moment metodologiczny. Faktem jest jednak, że koniecznością stało się posługiwanie się w historii i naukach społecznych tą metodą, a stosowana z odpowiednią ostrożnością, intuicją i konsekwencją oraz korygowana przez inne metody daje efekty w dziedzinie ocen przeszłości, teraźniejszości oraz prognoz na przyszłość.

Z kolei założenie wielokierunkowego rozwoju kultury prowadzi często poprzez błędne tezy pomocnicze (zakładając np. statykę zespołu w momencie badań oraz jego izolację) do wyników niezgodnych z rzeczywistością. Oto jak ujmuje rozważaną alternatywę stanowisk cytowany już W. Kula: „Jeżeli fundamentalnym zagadnieniem naszych czasów jest unifikacja świata w ramach cywilizacji przemysłowej — to może właśnie zadaniem nauki historycznej naszych czasów jest spojrzenie na przeszłość pod kątem tego, co do tej jedności prowadzi? Z drugiej strony mamy teorie wielokierunkowe, jednocześnie pociągające urokiem naukowym i jednocześnie prowadzące do abdykacji naukowej, jak bowiem zbadać obce nam cywilizacje, skoro być może sami nie jesteśmy w stanie ich zrozumieć, skoro w pewnych dziedzinach nasza miarka jest być może »za krótka« by ich osiągnięcia zmierzyć?”³¹.

Racjonalnym wnioskiem z tych uwag powinna być postawa pośrednia, zależna od tematu badań i ich celu, uwzględniająca rozwój indywidualny i ogólny, uwzględniająca kontakty gospodarczo-kulturowe, których wynikiem są przemiany i rozwój kultury.

Z uwag powyższych można wyciągnąć dalsze wnioski dotyczące konkretnie jednego tematu badań nad teatrem. A więc po pierwsze, bez względu na stanowisko i założenie „nie możemy teatru rozpatrywać jako kategorii bezwzględnej, ponadspołecznej i ponadczasowej”³². Po drugie — zakładając jednokierunkowość rozwoju kultury ludzkiej możemy szukać genezy zjawiska jedynie w sposób, w jaki uczynił to Awdiejew,

³¹ K u l a, *op. cit.*, s. 610.

³² A. H e r t z, *Zagadnienia socjologii teatru*, Lwów (przed 1816), s. 59.

i w podobny sposób rekonstruować rozwój zjawiska. Po trzecie — biorąc pod uwagę możliwości przy założeniu wielokierunkowości rozwoju kultury czy nie należałoby pokazać różnorodności ról i funkcji społecznych spełnianych przez teatr w różnych społeczeństwach o różnej strukturze gospodarczej, z uwzględnieniem wpływów i powiązań kulturowych, społecznych i gospodarczych z innymi grupami?