

TEATR WIELKIEJ LICZBY. PRÓBA SPOJRZENIA

1. Termin i zjawisko zwane teatrem masowym kojarzy się źle. Główną przyczyną tego stanu rzeczy jest zbieżność i nazwy, i zjawiska z dwudziestowieczną kulturą masową, tak właśnie ocenianą z punktu widzenia kultury wysokiej, znanej także jako kultura humanistyczna.

Kultura humanistyczna, a wespół z nią teatr, tradycyjnie była traktowana jako wyraz nastawienia na bezinteresowny akt estetyczny i poznawczy, na ideał doskonałości, tak w sferze artystycznej twórczości, jak kompetencji odbiorczych. Z wyżyn duchowego i intelektualnego arystokratyzmu, opartego na wzorze stanowym, kulturę masową oceniano jako upadek, jako kulturę nie tych, co trzeba i nie taką, jaka być powinna. Znamienne, że ten podział i kultury, i teatru odzwierciedla i powiela zarazem stary dualizm ducha (kultura wysoka) i ciała (kultura niska, materialna), odwzorowując utrwaloną w tradycji opozycyjność naszych dwóch światów. Jeżeli w pierwszym, duchowym, ceni się indywidualną twórczość, nowatorstwo i oryginalność, znaczenie pojedynczego dzieła przy ważnej od XX wieku autonomii sztuki oraz bezinteresowność tworzenia i odbioru, w drugim, materialnym, liczy się akt produkcji i wynik finansowy, wielość, typowość i standaryzacja, a przy w różnym stopniu ograniczanej, nawet unieważnianej autonomii dzieła i całej sztuki pojawia się kategoria użytkowości. Estetyczno-moralna niechęć dzieli oba konstrukty, niezależnie od tego, że w obu istnieje hierarchia zjawisk, zatem że oba mają swój Parnas i swoje dno, że często autorzy dramatyczni i reżyserzy pracowali na rzecz obu, przenosząc w obie strony środki, chwyt, sposoby, że paradygmat autoteliczności i niezależności artystycznej w ciągu XX wieku atakowany był też od wewnątrz, przez samych artystów, a desakralizacja sztuki, oddanej na służbę pozaartystycznych idei wcale nie jest wynalazkiem ostatniego stulecia.

Refleksję nad rzeczywistością kultury popularnej zrodziły przemiany XVIII i XIX wieku, pojawienie się mas ludzkich, które nie tylko uczestniczyły w rewolucji, lecz także się przemieszczały (z Kolei Żelaznych „co dnia wylewały się do Paryża potoki podróżnych”), pracowały (Paryż stał się „ogromnym warsztatem pracy”), potrzebowały towarów (miasto było też „wielkim rynkiem konsumpcyjnym”, z pasażami wynoszącymi towar „na piedestał” i otaczają-

cymi go „aureolą zabawy”¹), potrzebowały rozrywki (*magasins de nouveautes* szły w parze z teatralną pogonią za nowością), z czasem także sięgnęły po oświatę. Znamienne, że Robert Musil wiąże kryzys teatru z kryzysem oświaty w ich łącznej opozycji wobec intelektualizmu, co uwidoczniło się w rosnących antyartystycznych (także antyliterackich) nastawieniach odbiorców². Wprawdzie podawane przeze mnie przykłady pochodzą z Francji, niemniej samo zjawisko ma osiemnastowieczny angielski rodowód, stymulowany przez ówczesny rozwój na wyspie przemysłu, handlu i czasopism.

Już wówczas przeciwieństwa i sprzeczności kultury stulecia znalazły swój wyraz w biegunowości człowieka prywatnego i człowieka masowego, indywidualisty i reprezentanta statystycznej liczby, sztuki i techniki, jednorodności koncepcji i wieloelementowości konstrukcji, pociągającej za sobą konieczność montażu. Architekt, kształcony w szacownej Ecole des Beaux-Arts, stawał naprzeciw inżyniera, kończącego nową Ecole Polytechnique i odrywającego swe działania od tradycji estetycznej. Pierwszy mówił: „najpierw projekt, później struktura”³, gdy drugi programowo zaczynał od struktury – miał przecież do dyspozycji nowe, ekscytujące materiały, początkowo żeliwo i szkło, potem stal i zbrojony beton; pierwszy za najważniejsze pole uwarunkowań swego dzieła uważał estetykę, drugi – nastawiony był na nowe tworzywa i nowe techniki⁴.

Konieczność rozgraniczenia kompetencji tych dwóch profesji trzeba połączyć z późniejszym rozdzieleniem malarstwa i fotografii, teatru i dramatu, zawodu dramatopisarza i inscenizatora. Sztuki, w sposób nieprosty, ujawniały proces przemian zachodzących w XIX stuleciu. Lęk przed masowością i fascynacja tym zjawiskiem spletały się ze sobą; pasaż – „zmysłowe ulice handlu, zdolne tylko rozbudzać żądze”⁵, traktujące towar widowiskowo i ludycznie, odpowiadały bulwarom, zmysłowemu miejscu wielu teatrów, tworzących dzielnicę rozrywki (zresztą nie tylko teatralnej), która potrzebowała tłumów. I miała je. Sukces bulwaru, swoistego wzoru współczesnych i późniejszych organizacji analogicznych miejsc teatralnych (West End, Broadway), oznaczał wprowadzenie do oficjalnego życia teatralnego tzw. drugiego nurtu teatru (termin Zbigniewa Raszewskiego), zwanego też – trzecim obiegiem, a w badaniach literackich – sztuką brukową, określaną również jako „litera-

¹ Wszystkie cytaty za: W. Benjamin, *Pasaże*, przeł. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Kraków 2005, s. 158, 159, 69, 73, 38.

² R. Musil, *„Zmierzch” teatru*, [w:] *Człowiek matematyczny i inne eseje*, przeł. J. S. Buras, wybór H. Orłowski, wstęp Z. Świątłowski, Warszawa 1965, s. 62, 64.

³ R. Banham, *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, przeł. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979, s. 49.

⁴ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, przeł. J. Wydro, t. 2, Warszawa 1980, s. 269–270.

⁵ W. Benjamin, *op. cit.*, s. 75.

tura trzecia”, gdyż związana była z kulturą miasta i miała charakter działalności zarobkowej⁶.

Wiek XIX używał różnych określeń dla tego nurtu czy obiegu, wielością terminów podkreślając różne aspekty jego istnienia. Ze względu na przystępność treściowo-formalną był to zatem teatr popularny (Victor Hugo zwał go teatrem portierów), ze względu na rynkową egzystencję – komercyjny; szeroki adres sprawiał, że mówiono o nim powszechny lub masowy, a wzorowany na przemysłowym sposób wytwarzania (przypomnijmy sobie ówczesne fabryki sztuk) i towarowo-handlowe podejście przysporzyły mu miano industrialnego (termin Charles’a Augustina Saint-Beuve’a). Zarówno dawna literatura komercyjna, zwana też straganową czy jarmarczną, jak nowa, brukowa czy rynkowa (bo i tak o niej mówiono), była u nas umieszczana poza literaturą narodową. Jeżeli literaturę ludową akceptowano (od pewnego momentu) jako obszar inspiracji, źródeł tworzenia czy odkryć, to literatura rynkowa (rzecz jasna, chodzi mi o dramat) pozostała poza polem badawczym, nie tylko z powodu jej niekanoniczności, sprzeczności z istniejącymi wzorami czy dyrektywami twórczymi, lecz ze względu na ocenianą jak najgorzej dominację artystyczno-handlowej spekulacji⁷. Znamienne brzmi opinia Raszewskiego: „Jedno przedstawienie *Wieży Nesle* Aleksandra Dumas w teatrze Porte-Saint-Martin przynosiło w roku 1832 4000 franków dochodu. Trudno było się oprzeć takiej pokusie. Dumas, który debiutował jako szlachetny rewolucjonista, skończył swoją karierę jako beztroski sztukorób”⁸. Takie nastawienie eliminowało z góry tę literaturę poza krąg badań, sprawiło, że mimo pewnych wysiłków w tym kierunku, wciąż niewiele potrafimy powiedzieć o właściwej dla niej poetyce tworzenia i odbioru.

W każdym razie przystępność i multiplikacje tematów i form, serie awanturnicze i obyczajowe związane z jednym bohaterem (w dramacie bulwarowym będzie to choćby Robert Macaire czy Madame Angot, ale także Cadet Rouselle czy prowincjonalny mieszcuch, monsieur Dumollet) przy małej estetycznej kompetencji odbiorców, którym bezwzględnie podlegał teatr bulwarowy i jego dominująca funkcja handlowo-rozrywkowa połączona z wyrazistością moralno-ideową sprawiały, że integrował różne grupy społeczne, podczas gdy teatr artystyczny dokonywał ich dezintegracji. Analogiczną funkcję dezintegrującą spełniała zrodzona pod koniec XIX wieku na intelektualnych „wysokościach” koncepcja teatru ludowego, który miał także posiadać charakter masowy i stanowił element tzw. kultury patronackiej (termin Józefa Chałasińskiego).

⁶ C. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, t. 1, Wrocław 1973, s. 15.

⁷ *Ibidem*, s. 18, 19.

⁸ Z. Raszewski, *Przedmowa*, [w:] M.-A. Allevy-Viala, *Inscenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, Warszawa 1958, s. 9.

Tymczasem trzeba sobie wyraźnie powiedzieć, że – po pierwsze – model *stricte* artystyczny, pochodzący z kultury wysokiej, jest nieprzydatny do badań teatru masowego, po drugie zaś – że teatr masowy nie musi być widziany wyłącznie jako część współczesnej kultury masowej. Masowość teatralnego uczestnictwa pojawiała się w przeszłości w różnych typach kultury, pamiętać jedynie musimy, że jest to masowość o innym charakterze, kształcie, innym sposobie rozumienia wielkiej liczby i stopniu jej „wypełnienia”. Ale od czasów nowożytnych jedno nie ulega tu zmianie: teatr wielkiej liczby obciążony jest ciężarem „gorszości”, niesie bowiem czytelny sygnał szerokiego, potencjalnie nieuczonego odbioru. Początkowo należy do kultury plebejskiej (ludowej) i opiera się o barierę stanową, jaką wznosi kultura elitarna (arystokratyczna i uczona). Około połowy XVIII wieku znajdzie się w ramach kultury popularnej, rozkwitającej w wieku XIX, a w wieku XX – zostanie przypisany do kultury masowej, wyłonionej dzięki powstaniu nowej kategorii społeczno-kulturowej, jaką stanowi wielkomiejski tłum, niepodzielona na klasy i stany zbiorowość wolnego czasu, zapełnianego rozrywką, która eliminuje lub ogranicza wysiłek umysłowy i duchowy.

Jeżeli przyjrzymy się dziejom teatru Zachodu, zobaczymy specyficzny warkocz spleciony z dominujących dążeń elitarno-uczonych i zjawisk egalitarno-popularnych, wahających się między nieoficjalną a oficjalną egzystencją, które postać tendencji czy prądów zaczną przybierać w wieku XVIII. W przeciwieństwie do tych pierwszych, drugie cechowały się nastawieniem na szeroki odbiór. Łączyły co prawda w ramach audytoriów niejednorodne stany społeczne, gusty i kompetencje, horyzonty oczekiwań, ale jednocześnie w różny sposób wciąż zachowywały ich oddzielność (lepsze lub gorsze miejsca, odpowiednia architektura sali, teatry podzielone i uhierarchizowane według charakteru dramatów i spektakli oraz ich funkcji).

Powstające około południa XVIII wieku bulwary zapełniała „masa świętująca”. Zdaniem Eliasa Canettiego pojawia się ona wtedy, gdy na ograniczonej przestrzeni znajdzie się wiele dóbr i wszyscy mogą z nich korzystać, a „niecodzienne zbliżenia” są i dopuszczalne, i możliwe⁹. Tak działo się wcześniej na jarmarkach, w ramach karnawałów, ale też podczas dziewiętnastowiecznych wystaw światowych. Wielka liczba poszerza wtedy swe dotychczasowe terytoria, przekracza poprzednie ograniczenia czasoprzestrzenne, kształtują ją inne uwarunkowania społeczne, wymaga więc innej organizacji i innych zabezpieczeń.

Ruch bulwarowych tłumów przypominać mógł rzekę (co zresztą widać doskonale na słynnym filmie Marcela Carné *Komedianci*). Rzeką tą miała (według celnego spostrzeżenia Canettiego) ustalony kierunek, była też

⁹ E. Canetti, *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, wstęp L. Budrecki, Warszawa 1996, s. 71.

symbolem stanu „jeszcze opanowanego, przed wybuchem i wyładowaniem, bardziej ich groźbą niż rzeczywistością: rzeka jest symbolem masy powolnej”, przy tym „jest masą, która się prezentuje”¹⁰. Lęk przed masą ujawniał się w drugiej połowie XIX wieku nie tylko w nowych paryskich arteriach, lecz także w zniszczeniu przez Georges’a Eugène’a Haussmanna dawnego bulwaru, w takim jego przebudowaniu i przeorganizowaniu, by można było z niego wyłączyć niespokojny element ludowy i oddać pod nadzór mieszczański.

Od początku tego stulecia teatr rozwija się pod presją wielkiej liczby potencjalnych i rzeczywistych odbiorców. Ta nazwa służy mi do odróżnienia masowego odbioru teatralnego sprzed epoki współczesnego społeczeństwa masowego. Obszerne widownie i adekwatne do nich obszerne sceny zaczęły powstawać już w poprzednim stuleciu, tak w Paryżu, jak w Londynie, dwóch centrach oświecenia, choć ich rozmiar pozostaje tylko relatywnie wielki i mieści się w granicach historyczno-kulturowych. Na stosunkowo niedużej przestrzeni bulwarów tłoczyło się kilkadziesiąt teatrów różnego autoramentu, wspomaganych przez inne przybytki zabawy i rozrywki, a potok ludzki płynął tu niczym rzeka, zatrzymując się na chwilę „w zakolach”, rozpadając na poszczególne strumyki, przyciągane niezwykle widokiem, reklamą, zachętą, jakimś zdarzeniem. To była – jak sądzę – istotna porewolucyjna funkcja bulwarów. Podsuwając masom święto, spowalniano je i rozbrajano. Przynajmniej do pewnego czasu. A jarmarczno-karnawałowy klimat bulwarów sprawiał, że czuły się tam „u siebie”. W tej przestrzeni audytoria ulegały zwielokrotnieniu, rozpadały się na grupy zainteresowanych i z powrotem łączyły. Bulwar przy tym był sam w sobie spektaklem, w którym każdy mógł być i aktorem, i widzem.

Na sali widowiskowej, nawet największej, relacje układają się inaczej. Unieruchomieni widzowie stanowią wprawdzie jedno audytorium, lecz zarazem zachowują oddzielność. Każdy przecież zapłacił za swój bilet i poniekąd pozostaje odrębny. Przy tym różnicowanie stanowo-ekonomiczne dzieliło tę widownię na fragmenty i jeśli nawet jednoczyła się ona na chwilę w jakimś wybuchu, niekoniecznie rewolucyjnym, także zwykłego niezadowolenia, aplauzu, skandalu, tumultu, to tworzyły je niejednolite, również przeciwstawne reakcje, o różnym stopniu spontaniczności i uwidocznienia. Niemniej to właśnie wielość ludzi zgromadzonych w jednym miejscu (teatr) czy w jednej przestrzeni (bulwar, zrewoltowane miasto) dała stuleciu impuls do refleksji nad zjawiskiem masy. I – poniekąd – teatru nazwanego potem masowym. Cóż, tamto stulecie nie mogło przewidzieć, jak przeobrazą się masa w następnym wieku, ani w jakim stopniu tradycyjny budynek nie tylko okaże się zbyt ciasny, ale też nieprzygotowany do nowych zadań i funkcji. Niemniej rozmiar teatru i skala jego oddziaływania, wyznaczane jednoczesną, realną i znaczną liczbą widzów, zgromadzonych w jednym lub w wielu miejscach (masowość rozproszona) – stanowi prymarny i relatywny wyznacznik histo-

¹⁰ *Ibidem*, s. 97, 98.

rycznej postaci teatru wielkiej liczby i dookreśla jego charakter. Można go ująć w postaci trzech wariantów.

Po pierwsze – wyznaczy go jedno, rozległe miejsce komunikacji, miejsce szczególne, którego charakter narzuci dwuodmianowość tego wariantu. Będzie to – na przykład plac lub rynek, zatem przestrzeń otwarta, mająca inne przeznaczenie, a do potrzeb spektaklu jedynie przystosowana, ale też pojedynczy zamknięty budynek teatru o wielkiej widowni, dużej hali, cyrku, także wykorzystywanych w celach teatralnych i mogących wchłonąć tysiące widzów, tworzących jedno audytorium. Takim miejscem dysponował teatr ateński, teatr religijny średniowiecza i renesansu, ale też wyznacza go wielkie sale XIX wieku. Początkowa cykliczność przedstawień znamienita dla miejsc otwartych, określana zresztą ich funkcją (państwowotwórczą czy religijną), przekształca się w regularność związaną z innym zakresem spełnianych ról, typem organizacji i egzystencji spektaklu. Budynek bowiem projektuje masę zamkniętą, sam jest przecież miejscem wydzielonym i zamkniętym, opierającym swój byt na pojedynczych audytoriach, wymienianych każdego wieczoru. W obu odmianach tego wariantu mamy do czynienia z masą skoncentrowaną.

Po drugie – masowość występująca w specjalnie do tego celu przeznaczonych przestrzeniach i miejscach życia teatralnego poszczególnych epok ponownie mieć będzie dwie odmiany: odmianę scaloną (mimo jej rozproszenia), wskutek skomasowania w jednym, niewielkim fragmencie miasta licznych teatrów oferujących określony typ spektaklu oraz realizujących podobny wzór organizacyjny. Przykładów takiej odmiany masowości, dynamicznej i płynnej jest wiele – teatr jarmarczny, ale i elżbietański, wenecki teatr operowy XVII wieku, ale i bulwar paryski, wiedeńskie sceny przedmiejskie, londyński West End czy nowojorski Broadway. Druga odmiana tego wariantu ma inny charakter – jest rozproszona i jednocześnie udomowiona, powstanie dopiero w wieku XX dzięki wielkim mediom, radiu i telewizji. Jest to na ogół widownia „bezpieczna”, choć przykład realizacji słynnej *Wojny światów* wskazuje, iż w szczególnych warunkach próg bezpiecznego rozproszenia może zostać przekroczony. Niemniej obie odmiany łączy medialność samego teatru, współcześnie zresztą podwojona, dzięki obramowaniu drugiego medium (na przykład radia czy filmu), łączy wielość pojedynczych audytoriów, podlegających prawu serii. Seryjność bowiem dopełnia tu najpierw względną i okolicznościową, a następnie bezwzględną regularność przedstawień.

Po trzecie – kategoria masowości pojawi się w jeszcze szerszej przestrzeni – w przestrzeni życia społecznego i poddana będzie zwyczajowej okazjonalności, grawitującej ku chwiejnej lub regulowanej cykliczności. W tym momencie podążamy w stronę granic teatru, znajdujemy się niejako w przejściu od życia teatralnego do życia społecznego, od spektaklu do widowiska kulturowego, wszak mieszczą się tu zarówno procesje, przemarsze czy pochody, jak święta rewolucji francuskiej, amerykańskiej, rosyjskiej czy karnawały. W takich

przypadkach masa jest o wiele mniej pasywna, bardziej solidarna, a jej kontrola wymaga większego wysiłku. Determinuje ją też różny stopień koncentracji i czasoprzestrzennego ograniczenia – aż do kasacji ogranicznika i „zalanía” ulic przez masę, co jest znamienne nie tylko dla karnawału czy rewolucji, lecz i dla renesansowo-barokowych widowisk, ogarniających całe miasto. W dalszym planie podążamy zatem ku w różny sposób teatralizowanym formom życia społecznego (tak działo się też na bulwarze), które wydają się tym silniejsze, im bardziej sam teatr różnicuje się i rozpada, a akty teatralizacji w znacznym stopniu rozpraszają się i przekształcają w zbiory performansów.

W zaproponowanym tu stypologizowaniu widać wyraźnie stopniowość i dynamizm wielkiej liczby, widać też, że jedynie trzeci typ teatru-swięta może być – i to nie zawsze – tworzony przez masy, natomiast zwykle jest on tworzony dla mas. Dlatego też tradycyjne rozróżnienie („przez” i „dla”), które znajdziemy w słowniku Patrice’a Pavisa¹¹, okaże się przydatne także wobec nowego zjawiska, jakim jest Internet.

Wielka liczba widzów wiąże się nieuchronnie z ekonomią, z rachunkiem finansowym tak po stronie sceny, jak widowni. Pieniądz bowiem łatwo może stać się symbolem masy, wszak w jej składzie jednostka ma znaczenie ograniczone lub nie liczy się wcale. Pojedyncza moneta lub człowiek traci wartość w wielkiej liczbie, co widać też w przypadku innego masowego zjawiska, jakim jest wojna.

W kulturze industrialnej teatr dostosowuje się do wymagań rynkowych. Serie sztuk z jednym bohaterem, wywodzące się z wielkich cykliów epickich i zmierzające w stronę współczesnych seriali, utrwalają określone typy rozwiązań, wprowadzają gatunkowe hybrydy i antygatunki, żyją schematycznością, łatwą do rozpoznania powtarzalnością i troszcząc się o przystępność, łamią ograniczenia kanonicznych poetyk. I choć to przede wszystkim popyt decyduje o ich żywotności, jakże często właśnie na tym obszarze „wypробowywano” oryginalne, nowatorskie rozwiązania. Nie jest bowiem tak, jakby pragmatyczna estetyka XIX i XX wieku niezdolna była do tworzenia wartości artystycznych.

Zwłaszcza że stosunkowo proste relacje podaży i popytu w XVIII wieku zaczęły się już komplikować, ze względu na rozmaite zależności rynku teatralnego, który kształtował system producencki, doprowadzony w wieku XX do doskonałości i ściśle związany ze współczesnym liberalizmem i konsumpcjonizmem. Wielka widownia szeregu komercyjnych teatrów wymuszała określone procesy i wybory, które przećwiczono wcześniej w mniejszej skali w elżbietańskim centrum teatralnym w Londynie czy w weneckich teatrach operowych XVII wieku. Konsekwencją komercjalizacji stała się już wtedy

¹¹ P. P a v i s, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 527–528.

przemiana sztuki w biznes, teatru – w wielkoczbowy przemysł, twórcy – w wytwórcę. Dziś producenci tych wytworów finansują się nawzajem, oferują udziały w spektaklach korporacjom i prywatnym inwestorom, także tym, którzy pochodzą spoza sfer teatralnych (a może być ich bardzo wielu). Zysk z takiego – nader zresztą ryzykownego – przedsięwzięcia może przekraczać wszelkie lokaty bankowe. Istnieje oddzielny rynek biletów, mający swoich „maklerów”, rynek gwiazd (jedna gwiazda może mieć kilku agentów), rynek recenzentów. Ogromny, rozbudowany przemysł teatralny pracuje na rzecz wielkiej liczby publiczności: na Broadwayu jeden spektakl może przez miesiąc obejrzeć 60 tysięcy widzów.

Odpowiednio do tego typu procesów następuje tu gatunkowo-modalna synkretyzacja repertuaru, atrakcyjna multiplikacja form i zdarzeń, wymagająca daleko posuniętej precyzji i doskonałości wykonania. Jakże odległy od tego obrazu pozostaje nie tylko siedemnastowieczny francuski Raj Literatury, pozwalający na okiełznanie teatru i sprowadzenie go do roli podrzędnej wobec dramatu czy angielska lub hiszpańska Arkadia Teatru, w której ponad dramatem tryumfowała (jakże jeszcze niewinnie w porównaniu ze współczesnością) scena i (trochę mniej niewinny) odbiorca. Autorski model teatru reżysera-inscenizatora, jaki powstał w XX wieku dzięki ekspansji reformatörów, był (podobnie jak dawny, renesansowo-barokowy model dramatopisarski) elitarny, opozycyjny do egalitarnego teatru wielkiej liczby. Wzorzec egalitarności, jaki dla sceny zachodniej stanowił teatr ateńskiej demokracji, był zwodniczym wzorem – nie tylko nie obejmował wszystkich, lecz również nosił artystyczną sygnaturę autora, wcale przecież nie najważniejszą w spektaklach popularnych.

W XX wieku zmalała jednak wzorcotwórcza moc samej sztuki – znamienne, że radio czy telewizja – w przeciwieństwie do kina – nie chciały już być kolejnymi muzami, że to sami artyści zaatakowali sakralność sztuki, a wielofunkcyjność elektronicznych mediów i ich dominanta technologiczna zbudowały nowy paradygmat, w którym ideologia, polityka, technika i ekonomia dyktują warunki sztuce, otwierając nowe obszary przed estetyką. To specyficzny obszar badawczy, wytwór innej kultury, jedynie spokrewnionej z kulturą wysoką, wymagający równie specyficznego podejścia. W tej sytuacji warto zastanowić się nad tym, jakie możliwości stwarza potraktowanie teatru jako jednego z przekazników. I uczynić to przede wszystkim dlatego, że teatr jest wciąż przekaznikiem, niezależnie od tego, że jest i sztuką, i instytucją, i przedsiębiorstwem produkcyjnym, swoistym miejscem pracy (budynkiem), czasem także typem literatury (dramatem) oraz niezależnie od tego, że okresami usiłuje się wydobyć z tej wieloimiennej pułapki.

2. Refleksja nad teatrem jako nad specyficznym aparatem komunikacyjnym nie jest u nas zbyt częsta, można sądzić, że artystyczne jego uwikłania przesłaniają swą atrakcyjnością i wartością innoaspektowe horyzonty badaw-

cze, co stanowi zresztą jeden ze spadków po tzw. wielkiej reformie. Wskutek tego rzadko wpisujemy teatr w rozległe badania kulturowe, co wiąże się z jego obecnym elitarnym charakterem. A w takim właśnie kierunku prowadzi nas medialny charakter teatru, przypominający nam o tym, że służy on przecież także ludzkiej *praxis*, że w pewnym sensie jest niesamoistny, w różnym stopniu zależny od kształtu i uwarunkowań rzeczywistości kulturowej.

Medialny aspekt jego egzystencji otwiera szansę badań nad teatralną komercyjnością – a muszę dodać, że rynek teatralny, który określa kształt współczesnego życia teatralnego oraz związana z nim komercyjność wydają się być bodaj najważniejszym czynnikiem i motorem współczesności. Takie stanowisko wymagałoby rozważenia i uwzględnienia kilku skądinąd oczywistych założeń, niekoniecznie mile dotąd widzianych w teatrologii. Znajdą się wśród nich: teza Marshalla McLuhana, że rozwój jest procesem multilinearnym¹², teza Clifforda Geertza, że kultura Zachodu jest efektem integracji niejednorodnych kultur (także przecież nierównoczesnych), zatem nie tworzy jednej całości¹³, ale jest zawsze mikstem lub złożeniem i zawsze zawiera subkultury i kontrkultury, teza Michaela Fleischera, że organizacyjnym modusem kultury jest komunikacja, tj. nasycona znaczeniem (sensowna) interakcja¹⁴ oraz jeszcze jedna teza McLuhana, że media nie tylko rozszerzają nasz zasięg i zwiększają skuteczność, lecz także „działają jako filtr, który pozwala organizować i zintegrować naszą społeczną egzystencję. Nasz styl jest w dużym stopniu funkcją sposobu, w jaki przetwarzamy informacje”¹⁵.

Na listach mediów nie znajdziemy jednak teatru. Być może działa tu bezwzględna dominanta kategorii artystycznych, w ramach których zwykle się go ujmuje, ale możliwe też są inne przyczyny tego stanu rzeczy: zatarta dziś wiedza o jego medialnej przeszłości, osłabiona świadomość jego różnorodnych związków z techniką, wreszcie długotrwały brak sposobów utrwalania informacji przekazanej przez teatralny aparat komunikacyjny. Znamienne, że wiek XIX nie tak patrzył na teatr. W *Liście do Lorda...* (1829) napisanym po premierze *Otella* w Komedii Francuskiej, tłumacz tragedii, Alfred de Vigny, napisał:

Miałem coś pilnego do powiedzenia publiczności, a maszyna, o której panu mówiłem, jest do tego najszybszą drogą. To zaiste wyśmienity sposób przemówienia do trzech tysięcy zgromadzonych, zmuszonych tym razem wysłuchać tego, co ma się im do powiedzenia.

¹² M. McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*, [w:] *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, red. E. McLuhan, F. Zingrone, Poznań 2001, s. 144.

¹³ E. Griffin, *Podejście kulturowe do organizacji Clifforda Geertza i Michaela Pacanovsky'ego*, [w:] *Podstawy komunikacji społecznej*, przeł. O. i W. Kubiński, M. Kacmąjor, Gdańsk 2003, s. 277.

¹⁴ M. Fleischer, *Teoria kultury i komunikacji. Systemowe i ewolucyjne postawy*, przeł. M. Jaworowski, Wrocław 2002, s. 321.

¹⁵ Zob. E. Griffin, *Marshall McLuhan: determinizm technologiczny*, [w:] *Podstawy komunikacji...*, s. 344.

Czytelnik jest dobrze przeciw nam uzbrojony, może cisnąć książkę do ognia lub wyrzucić przez okno, nie mamy żadnych środków represyjnych wobec tych aktów protestu. Ale mamy środek na widza teatralnego – skoro już wszedł, schwytany jest w pułapkę i trudno mu będzie opuścić salę, jeśli ma popędliwych i czułych na hałas sąsiadów. Czasem nie wolno mu nawet wyjąć chusteczki. W tym stanie przymusu, dławiąc się i krztusząc, będzie musiał słuchać. W ciągu wieczoru trzy tysiące umysłów wypełni się naszymi ideami. Czyż nie jest to cudowne?¹⁶

Cytat jest trochę zbyt długi, lecz ujawnia medialne spojrzenie na teatr autora tkwiącego w układzie kultury wysokiej. Aparat miał jedną wadę – nie dysponował techniką utrwalania, lecz przecież oferował technikę dystrybucji. W sytuacji niezbyt powszechnej alfabetyzacji był bezcenny. W dodatku angażując emocjonalnie, pozostawał narzędziem niebezpiecznym – był czynnikiem rewolucyjnym nie tylko w przypadku brukselskiej rewolty 1830 roku, także naszego powstania listopadowego, gdy grywał dzieła o charakterze propagandowym i ideowym, zarówno te bardzo dalekie od sztuki, jak i te uformowane w cieniu artystycznych wymagań.

Teatr bowiem wysoką sztuką niekiedy bywa, medium zaś pozostaje zawsze. Jest swoistą aparaturą komunikacyjną, wyposażoną w sensy antropologiczne i sam ma sens antropologiczny. Działa angażując wszystkie trzy ludzkie systemy: prymarny – biologiczny, nadbudowany nad nim sekundarny – społeczny (*secondness*) i kolejny, ternarny (*thirdness*) – kulturowy¹⁷. Spektakl przecież jest jednocześnie narzędziem, kanałem komunikacji, przedmiotem komunikacyjnej transakcji i jej podmiotem.

Funkcja teatralnego przekaznika jest mozaikowa. Po pierwsze, cechuje go użyteczność i użytkowość, gdyż treść przekazu w znacznym stopniu determinuje zewnątrzsterowność aparatury. Nie będzie zatem najczęściej autoteliczny (choć przecież może) ani bezinteresowny, zwykle w służbie celów innych niż artystyczne – religijnych, państwowotwórczych, edukacyjnych, moralnych, ideologicznych. Po drugie, równie ważna pozostaje jego technika, narzucona zdarzeniom. Przekaznik bowiem długo dominuje tu nad sztuką – i nie chodzi jedynie o anegdoty, w stylu tej, że *Niema z Portici* powstała dla scenicznego efektu wybuchu wulkanu, ale o wyznaczanie możliwych i koniecznych w danych warunkach sposobów przedstawiania, mówienia i obrazowania tak technicznych, jak artystycznych, chodzi o utrwaloną pod koniec XIX stulecia, a przygotowywaną przez wiek poprzedni kategorię sceniczności, zrodzoną na kanwie Diderotowskiego steoretyzowania *tableau*.

Tableau jednak uległo modyfikacjom. Początkowo miało walor jednocześnie techniczny i iluzjotwórczy, było przede wszystkim sprawnym narzędziem oczarowania, teatralnej magii, choć także przedmiotem i podmiotem świadomości.

¹⁶ A. de Vigny, *List do Lorda...*, przeł. E. Bienkowska, [w:] *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 365.

¹⁷ M. Fleischer, *op. cit.*, s. 318–323.

mych zabiegów komunikacyjnych. Z czasem wszakże jego magiczność, traktowana użytkowo, stopniowo schodziła na plan dalszy, choć wspierała ją funkcja estetyczna, podporządkowująca dzieła estetyce Każdego, więc również masie pozbawionej dystynkcji. Istotna przyczyna kariery obrazów i ich wejścia do poetyki (dramat w obrazach) kryje się w naszej wrodzonej zdolności ich rozpoznawania. Na samym końcu pojawi się funkcja artystyczna. Generalnie bowiem teatr wielkiej liczby nie chce być świątynią sztuki, pozostaje przede wszystkim przekątnikiem, choć potrafi budzić w audytoriach prawdziwe przeżycia. I w takiej funkcji zostaje zmnożony. Indywidualność, oryginalność, nowatorstwo nie musi tu mieć specjalnego znaczenia (choć przecież może się pojawić), tak w sferze gatunkowej, jak odbioru czy bohatera i świata przedstawionego. Liczy się przede wszystkim przejrzystość i przystępność znanej formy i samego przekazu, liczy się atrakcyjność i sugestywność, znajdująca po drugiej stronie rampy odpowiednią emocjonalność i podatność na sugestię, choć również odbiór intelektualny. Wszystko, co dotychczas pozostawało poza oficjalną kulturą, teraz wchodzi w jej skład. Na przełomie XVIII i XIX wieku zaczyna się początek prawdziwego czasu tłumów. Także tłumów teatralnych. Wyznacznikiem tego czasu jest bowiem nie tylko wielka liczba odbiorców, ale i częstotliwość ich występowania oraz wpływ na kulturę.

Dla swego sprawnego działania teatr ten będzie wymagał odpowiedniej organizacji (zapewni ją instytucja) i infrastruktury, w którą wchodzi nie tylko rynek teatralny, gdzie działa system producencki i prawa komercyjnej gry, ale też towarzyszące mu inne konieczne systemy – krytyczny (czasopisma), edukacyjny (szkoły aktorskie, reżyserskie), prawny (związki zawodowe autorów i wykonawców, również związek krytyków), informacyjny (marketing, reklama, w XIX wieku klaka), finansowy i produkcyjny (producenci, sposoby sponsorowania, obrotu środkami etc.), wreszcie estetyczny, taki jak zasady tworzenia, m. in. odpowiednich typów dramatu, specyficzne konwencje gry czy sposoby operowania masami wykonawców – wszak jeśli scena miała mówić do mas, musiała je także wprowadzić na scenę.

Organizacja i egzystencja obu linii – teatrów małej i wielkiej liczby – jest odmienna. Można je objąć opozycyjnymi zestawieniami właściwości, budującymi dwa szeregi, teatru elitarnego i egalitarnego. Pierwszy wyróżnia się z potoczności – drugi jest jej składnikiem także wtedy, gdy wprowadzi na scenę czynnik quasi-sakralny; pierwszy przede wszystkim wykorzystuje talent i tworzone przez niego wizje – drugi głównie wyspecjalizowane rzemiosło; pierwszy stawia na oryginalne dzieło – drugi mnoży i łączy rozmaite typy komunikatów, artystycznych i nieartystycznych; pierwszy wymaga wrażliwego odbiorcy i jego intelektualnego zainteresowania, znajdowanego w mniejszych grupach społecznych – drugi zadowala się potoczną wiedzą, zwykłą ciekawością oraz przeciętną wrażliwością, umożliwiającymi elementarne uczestnictwo w kulturze; pierwszy komunikuje się z wąskim odłamek

społeczeństwa – drugi ze znaczną jego częścią; dla pierwszego celem tworzenia jest sama sztuka – dla drugiego cel i racja istnienia to przede wszystkim produkcja, choć obecnie produkcyjne nastawienie odnajdziemy też w sztuce wysokiej, a artystyczne dążenia współokreślą produkcję.

Nie zawsze jednak w dziejach teatralnej wielkiej liczby pojawiają się wszystkie jej właściwości i nie zawsze mamy do czynienia z czystą postacią zjawiska. Tak na przykład, masowy teatr grecki stanowił początkowo tylko medium ludzkie funkcjonujące w ramach kultury oralnej. Zrytmizowany ruch, śpiew, recytacja osadzały we wspólnotowej pamięci ważne wydarzenia, uchwycone w sytuacyjnym akcie narracyjno-wykonawczym, podporządkowanym celom memoryzacyjnym i pedagogicznym. Taki teatr nie był składnikiem codzienności, a w późniejszym, zinstytucjonalizowanym przez Pizystratesa planie działań autorskich zależał zarówno od talentu, jak od wyspecjalizowanego rzemiosła. Łączył różne typy i formy komunikatów, czerpiąc na przykład z tradycji dytyrambu, ale i oratorstwa agory, miał konsekwencje praktyczne i szeroką bazę społeczną, gest tworzenia łączył się z funkcją państwowo-twórczą.

Z kolei teatr średniowieczny nie był twórczością *sensu stricto*, a jako tragiczgarz prawd wiary i prezydent egzemplów nosił znamię użyteczności, ściśle związane z zakładanym przeżyciem religijnym i ideologią kościoła. Podobnie jak teatr grecki zachowywał charakter świąteczny, dbając o swój związek z *sacrum*, a będąc tworem okazjonalnym, nie posiadał bezpośrednich relacji ani z instytucją, ani z komercją, choć w misteryjnym wariacie był także teatrem wielkiej liczby. Prawom popytu i podaży ulegał natomiast teatr ludowy tego czasu. Był on jednak w mniejszym stopniu zewnątrzsterowny, miał walor ludyczny, poruszał się głównie w świecie codzienności, choć tylko częściowo poza ideologią czy religią. Gatunki literackie są tu wtórne w stosunku do performatywnego medium scenicznego, kultywującego funkcje memoratywne i pedagogiczne wobec wspólnot chrześcijańskiej Europy.

Dla XIX wieku teatr zaś to przede wszystkim przedsiębiorstwo i przekaznik, szybko ulegający procesowi instytucjonalizacji oraz wykorzystujący wszelkie wynalazki, adaptujący różne zdobycze techniki. Posiadał system angaży i gaż aktorskich, zamówień dramatycznych, cenników biletowych, występów gościnnych, rozwinięto dystrybucję i marketing produktów (to jest zarówno spektakli, jak gwiazd scenicznych), funkcjonował w coraz bardziej rozrastającej się infrastrukturze (prywatne lub publiczne szkoły aktorskie, podręczniki gry scenicznej, związki zawodowe, „fabryki” sztuk i „fabryki” dekoracji, pisma specjalistyczne, festiwale), rynek teatralny stowarzyszał się z rynkiem czasopism, fotografii, słodczy, mody. Medialność teatru wprowadzała go w skład oficjalnego pola mediów, w którym dominował mariaż państwa i pieniądza, nastawienie na zysk. Zewnątrzsterowność była tu na porządku dziennym, a etykietą „wyprodukowano dla przyjemności” można by obdarzyć znaczną liczbę ówczesnych spektakli.

Jak widać, rozkład cech tzw. sceny masowej w różnych epokach będzie odmienny, inna będzie także wielkość ich widowni, zawsze relatywizowana do skali historycznej. Niemniej wszystkie one działać będą na podwójnym poziomie kulturowo-społecznym, konstruowanym na podłożu biologiczno-antropologicznym. Sztuka pojawi się tu jako swoista niespodzianka, dodatek zwiększający wartość produktu-spektaklu.

Czy zatem badania teatru wielkiej liczby nie powinny się toczyć w kierunku odwrotnym niż zwykle przyjmujemy, ujawniając technikę i estetykę samego przekaznika oraz ideowe i estetyczne uwarunkowania przekazu, w różny sposób interioryzowane w dziele? Wartość artystyczna, zwłaszcza w wysokiej postaci, stanowiłaby wtedy potencjalny punkt dojścia, zależny też od wyposażenia i możliwości medium, od idei, której przedstawienie jest nosicielem, od miejsca w serii komunikacyjno-kulturowej, gatunkowej (choć niekoniecznie literackiej), politycznej, estetycznej. To, co indywidualne natomiast wiązałoby się z artystycznym aspektem dzieła, w masowym odbiorze często przytłumianym.

3. Przekaznik teatralny posiada jedną istotną właściwość: jego medialna wyrazistość jest stopniowalna. W przypadku sceny włoskiej jest ona bardzo wysoka. Scena ta była od swego początku zdominowana przez zmysł wzroku. Jej ogromna rola zależała od dwu kulturowych czynników, piśmienności i stałego miejsca obserwacji, z czasem ściśle związanego z budynkiem teatru. Piśmienność kultury była jedną z dróg w procesie indywidualizacji członków zbiorowości i drogę tę poszerzyła jeszcze kultura typograficzna, w której odbiór audytorialny pozostawał w opozycji do jednostkowego odbioru czytelniczego, choć zarazem przecież był wobec niego komplementarny. Cóż z tego jednak, że historia galaktyki Johanna Gutenberga rozpoczyna się w 1450 roku, jeśli społeczeństwa tego czasu i paru wieków następnych w większości były wciąż „nieskalane» piśmiennością”¹⁸, zatem sterowała nimi tradycja. Ze słowem drukowanym łączy się jednak także znaczenie ustabilizowanej pozycji odbiorcy stanowo wysokiego, i właśnie ta jego stała pozycja zadecydowała o kształcie tworu zwanego sceną włoską. Była ona – podobnie jak druk – konstruktem technicznym, uzależnionym od wyznaczonego punktu widzenia. Idea teatru-budynku skomasowała we wzroku zasadniczą aktywność widza, nadając dziełom scenicznym walor gatunku wizualnego¹⁹. Tego uwarunkowania nie niwelowała nawet, długo niedająca się w całości ustabilizować, ruchoma i ruchliwa widownia. Uzasadniało je bowiem miejsce najważniejszego odbiorcy – oko władcy.

¹⁸ M. McLuhan za Carothersem i Riesmanem, cyt. za: E. Griffin, *op. cit.*, s. 174.

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *Idea teatru*, [w:] idem, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 424.

Wybór dwu powiązanych ze sobą punktów, na scenie i na widowni, swoistych dwóch gwoździ, na których można było rozpiąć ruchomy perspektywiczny obraz, nadał jej taki charakter. Wyznaczona arbitralnie pozycja widza tworzyła przestrzeń obrazową początkowo z jednym punktem zbiegu, później z kilkoma, ale też od XVIII wieku można ją było wypełniać kawałek po kawałku, przypominając w tym względzie chwyt *camera obscura* i tradycję malarzy niderlandzkich. Pozostawała różna od nieuformowanej z góry przestrzeni nieobrazowej, w której każda rzecz czy postać rezonuje i modeluje własną przestrzeń. Iluzja trójwymiarowości opisana przez Ernsta Gombricha w odniesieniu do malarstwa, przez Sigfrieda Giediona do architektury sceny, wiąże się nie tylko z dominacją wzroku, ale też z jego izolacją od innych zmysłów. Pole uwagi wyznacza wtedy i wypełnia głównie jeden zmysł²⁰.

Jednak teatr włoski, aczkolwiek zdominowany przez wzrok i dzięki niemu tworzący nową, zracjonalizowaną przestrzeń, sprawiającą wrażenie *continuum* mimo swej faktycznej nieciągłości, złudę ciągłości zawdzięczał także sukcesywizmowi. Teatralny sukcesywizm, odpowiednik linearności dramatu, posiadał na tyle intrygujący charakter, że niwelował podkreślające nieciągłość przeskokki akcji, międzyakty czy antrakty, nadając ciągłość teatralnej opowieści. W dodatku teatr nigdy nie był jedynie trójwymiarowym tworem – wprowadzał przecież czwarty wymiar, czas. I czynił to zasadniczo dzięki zorganizowanemu procesualnie dramatowi. Tym samym angażował nie tylko wzrok, także słuch widza, a nierównowaga między dwoma zmysłami miała swój udział w oddzieleniu kultury uczzonej i elitarnej od nieuczonej i popularnej, Raju Literatury od Arkadii Teatru. Ale właśnie dzięki swej zmysłowej dwoistości teatr należy do McLuhanowskich zimnych mediów o niskiej rozdzielczości, które wciągają odbiorcę i zachęcają go do wypełniania miejsc pustych, wymuszając w ten sposób wyższy stopień uczestnictwa. Słuchowość (oralność) nadawała mu też charakter intelektualny, we włoskim pudle ściśle wiążąc się z widowiskowością; i choć wymagała różnych kontekstów, połączona z emocją pozwalała widzom na wejście w opowieść, w zdarzenie – w roli świadka. Opowieść tę budował linearyzm akcji, z jednej strony przeciwstawiającej się tabularności, z drugiej zaś wykorzystującej wielopłanowy, symultaniczny obraz. Świat powstający z kolejnych powiązań, wprowadzanych przez dramat, stabilizował, uspojniał i nadawał ciągłość numeryczności obrazów. W ramach niedramatycznego przedstawienia stawiało je bowiem obok siebie jedynie zwykłe następstwo czasowe. Dramat zatem dał swoistą składnię włoskiej aparaturze teatralnej komunikacji – tak wyspecjalizowanej, jak adresowanej do tłumów.

Zatem można powiedzieć, że ten teatralny przekaznik powstał dzięki scałeniu dwu systemów zmysłowych. Z wysokiego, właściwego nowożytności

²⁰ M. M c L u h a n, *op. cit.*, s. 157, 159.

punktu widzenia uznano go za środek przekazu literatury i poetyką starano się okiełznać hipnotyczne działanie sceny, redukując jej obrazotwórczość, która rośnie i dominuje nad słowem w teatrze wielkiej liczby. Obraz jest bowiem – jak twierdzi Gaston Bachelard – „dobrem świadomości naiwnej” i estetyka Każdego zawsze wspaniale umiała go wykorzystać. Przekaznik teatralny, zwykła medialna hybryda, dzięki swej ontologicznej dwoistości zyskał formę i siłę, uwidoczniającą się zwłaszcza w kreacji sceny włoskiej, którą kultura industrialna dostosowała do wymagań rynku, masowości, komercji, instytucjonalizacji i która z różnych względów wciąż jest obecna w naszym teatralnym krajobrazie, mimo różnych przejawów niechęci ze strony artystów i rozmaitych prób złamania jej uwarunkowań, mimo odnowienia innych typów sceny, np. sceny szekspirowskiej, *en rond*, estradowej czy wprowadzenia odmiennych relacji z widownią – także determinowanych przez nowe rozwiązania techniczne.

Jeśli miałabym wymienić zasadnicze właściwości medium teatralnego, powiedziałabym tak: teatr wielkiej liczby w różnych epokach może być wielopostaciowy i stopniować masowość swego odbioru. Stopniowalność wydaje się zresztą należeć do podstawowego arsenału jego cech. Zatem będzie stopniował odległości między sceną a widownią, a także odległości i zależności między jednostką twórczą a gatunkami, które jako formy typowe i standardowe są dla niego głównym przedmiotem do seryjnego zastosowania, będzie stopniował efekty estetyczne i artystyczne, w zależności od przyjętych celów. Drugą cechą, mozaikowość (i związana z nią wielofunkcyjność), odbije się zarówno w treści, jak w powielanych i multiplikowanych formach, modusach, chwytach; ta mozaikowość ujawni się też w jego charakterze – w hybrydalności jego egzystencji, w synkretyczności dzieł, w mikście jako zasadniczym sposobie tworzenia, w scalaniu rozumu i intuicji, intelektu i emocji. Trzecią cechą jest jego zmiennokształtność nie tylko pomiędzy epokami, również w ramach epok, związana z jego otwartością na wszelkie wpływy i możliwości oraz z jego zewnątrzsterownością. Spektakl w takim teatrze może stać się również dziełem sztuki i aspirować do miana zjawiska wysokiego, ale też może wykorzystywać siłę nazwiska i indywidualnego talentu do produkcji spektakli. Ogólnie zatem rzecz biorąc, zjawisko posiada charakter oscylacyjny. To cecha czwarta. Technologiczna determinanta (cecha piąta – kolejność wyliczeń nie jest hierarchizowana) sprawia, że obok płaszczyzny przekazu (nieważne w tym momencie, czy będzie to przekaz mniej lub bardziej artystyczny) determinuje go plan techniki, w wysokich spektaklach często zredukowanej.

O znaczeniu techniki w teatrze przekonuje chociażby cykl artykułów, jaki w latach osiemdziesiątych XIX wieku zamieściło „Echo Teatralne, Muzyczne i Artystyczne”. Cykl nosił tytuł *Tajemnice teatru* i za pomocą rysunku oraz opisu wyjaśniał czytelnikowi, jak w teatrze robi się apoteozę, wiatr czy morze,

dokonując aktu swoistej deziluzji. Przekaz techniczny, swoisty popis niemal magicznego działania, był wszak z jednej strony podziwiany od stuleci – teatr włoski stworzyli przecież wybitni scenografowie i architekci, w XIX wieku maszynista osobno wychodził do oklasków, a reformatorzy pierwszej połowy XX wieku zostali niejako uwięzieni w pudle sceny, choć niejednokrotnie próbowali się z niej uwolnić. Z drugiej zaś strony przez swą materialność i techniczność teatr ten otwierał drzwi ekonomii, wiodąc w ten sposób do traktowania sztuki jako dobra przeznaczonego do sprzedaży, jako produktu. Nie chodzi mi jednak tylko o technikę teatru, także o technikę dramatu, która stała się dominantą w drugiej połowie XIX wieku i wiązała się zarówno z podporządkowaniem literatury prawom teatru, jak z rosnącym uznaniem dla rzemiosła i procesem profesjonalizacji zawodu dramatopisarza. Nie bez powodu postulowany przez Pierre'a Augustina Carona de Beaumarchais związek autorów dramatycznych w XIX wieku zajmował się kwestią tantiem, skądinąd krzywdzących autora pracującego na teatralnym rynku, a francuski związek krytyków był monopolistą rządzącym teatrem lat dwudziestych.

Znamienne, że w XX wieku właśnie wolny rynek dostarczył ideologicznego uprawnocnienia także dla elitarnych, wysokoartystycznych poczynań teatralnych, niejako przy okazji zrównując je z poczynaniami egalitarnymi dzięki wpisaniu obu w proces produkcji. Tym pierwszym został jedynie wyróżnik wartości dzieła i sygnatury autora. Drugie natomiast wspierały się znaczeniem społecznego kontekstu swoich produkcji, szczytyły więzią z widownią. Dominacja emocjonalnego odbioru często przykrywała tu teatralną tandetę i banał myślowy, a mozaikowość dzieł stanowić mogła swoisty odpowiednik mikstów gatunkowych. W spektaklu wysokim zmieniała się tymczasem hierarchia funkcji – medium komunikacyjne zdominowane zostawało przez *ars*.

Wieloplanowe kryteria, znamienne dla teatru wielkiej liczby (masowego), to przede wszystkim kryterium ilości oraz prostych rozwiązań artystycznych przy niekoniecznie prostej technice. Łączą one zwykle ideologię, rozrywkę i sztukę zarazem w akcie nadania i odbioru, zatem wcale nie bezinteresownie. Powstający w ten sposób produkt musi być odpowiednio przystosowany do konsumpcji – nie bez powodu od zawsze kwitł rynek przeróbek. A wykwalifikowani poprawiacze XIX stulecia niejednokrotnie przerabiali kiepski towar na lepszy, dodając swoje imię do imienia pierwszego autora lub działając w spółkach.

Sądzę zatem, że tylko częściowo ma rację Patrice Pavis, gdy widzi teatr masowy bardziej jako konsekwencję polityki niż estetyki. Powiedziałabym inaczej – jest on konsekwencją ulegających presji ekonomii, ideologii i polityki trendów kulturowych. Świadczy o tym wielość jego funkcji, trudny balans między tradycyjną kulturą humanistyczną oraz nowoczesną i popularną (techniczną). Wszak nawet wtedy, gdy teatr wielkiej liczby występuje przede

wszystkim lub wyłącznie jako przekąznik, może (acz nie musi) otwierać odbiorcom nie tylko dostęp do kultury (jak pisze Pavis), także projektować nowe typy widowisk kulturowych.

Głównie przekąznik *versus* głównie sztuka. Do teatru wielkiej liczby nie możemy podchodzić z identycznym wyposażeniem, jak do teatru artystycznego ani bez reszty oddać go socjologom. Bo przecież sztuka znajduje się tam także i wymaga naszej uwagi. Wystarczy, że przypomnę tylko tekst Mikela Dufrenne, zatytułowany niemal programowo: *Sztuka popularna jest naprawdę sztuką*²¹.

Oba teatry – elitarny teatr małej (lub średniej) liczby i egalitarny teatr wielkiej liczby współtworzą kulturę różnych epok²². Przywykliśmy do opozycyjnego ich traktowania, izolacji i wzajemnego wykluczania. Ale przecież oba wzajemnie się warunkują. I choć nie zawsze się zauważają, zwykle jednak koegzystują ze sobą nie tyle może w myśl zasady *coincidentia oppositorum*, ile *complexio oppositorum*.

²¹ M. Dufrenne, *Sztuka popularna jest naprawdę sztuką*, przeł. M. Chelmińska, „Studia Estetyczne” 1982, t. 19.

²² Wydana ostatnia książka Noela Carolla *Filozofia sztuki masowej* (przeł. M. Przyłipiak, Gdańsk 2011) nie obejmuje współczesnego teatru telewizji. A wyrażając przekonanie, że musiało zaistnieć społeczeństwo masowe, by pojawiła się sztuka masowa, autor nie bierze zupełnie pod uwagę masowych spektakli z przeszłości, ani nie traktuje teatru jako medium.