

ZBIGNIEW OSIŃSKI

Poznań

LE «SYMBOLISME DU CENTRE» AU THÉÂTRE
DE WILAM HORZYCA *

Dans cet article nous avons voulu essayer de combiner deux disciplines jusqu'ici distinctes au point de vue de la recherche scientifique: la science des religions et la théâtrologie. Nous tâcherons d'appliquer au domaine de l'analyse des phénomènes théâtraux des méthodes élaborées sur le terrain d'autres disciplines, notamment de la science des religions

* Wilam Horzyca (28 III 1889, Lvov - 2 III 1959, Varsovie) — metteur en scène, critique littéraire et théâtral, auteur dramatique et traducteur. A côté de Léon Schiller et André Pronaszko il fut le représentant le plus éminent et le théoricien principal du Théâtre Monumental Polonais, qui, en continuant des visions théâtrales d'A. Mickiewicz et de St. Wyspiański, représentait l'apport polonais à La Grande Réforme du Théâtre et correspondait à l'activité théâtrale de E. G. Craig, de V. Meyerhold et de E. Piscator. Avec conséquence Horzyca se déclarait partisan du «théâtre dionysiaque inquiétant et révolté». D'où chez lui l'obsession du grand drame romantique et néoromantique, de même que les efforts à lui trouver une forme dramatique nouvelle. Il a trouvé cette forme avec le théâtre des mystères médiévaux. Horzyca fut l'inspirateur principal des mises en scène connues de L. Schiller: *Kniaź Pottomkin* (*Le Prince Potemkine*) de Miciński (1925), *Achilleis* (*L'Achilleis*) de St. Wyspiański (1925), *Róża* (*La Rose*) de Żeromski (1926), *Samuel Zborowski* de Słowacki (1925), *Dziady* (*La Fête des Morts*) de Mickiewicz (1932). Entre les années 1924-1926 il travaillait au théâtre d'avantgarde de Bogusławski à Varsovie (au début comme directeur littéraire, plus tard — directeur artistique), il fut ensuite directeur des théâtres municipaux à Lvov (1932-1937), à Varsovie (au Théâtre National avec L. Solski d'abord, puis avec A. Zelwerowicz), à Katowice (1945 avec K. Adwentowicz), à Toruń (1945-1948) et à Bydgoszcz (1947-1948), à Poznań (1948-1951), à Wrocław (1952-1953), et — avant sa mort — de nouveau au Théâtre National à Varsovie (1957-1959). Sur toutes ces scènes il continuait d'une manière créatrice ses expériences du théâtre de Bogusławski dans le domaine du style théâtral polonais; il tendait à une réforme essentielle de l'architecture théâtrale qui devrait rompre avec la tradition bourgeoise de la scène close, il s'opposait au psychologisme analytique des acteurs de Reduta — il voyait le spectacle, malgré ses contradictions et tensions intérieures, comme une oeuvre homogène de l'art théâtral, qui, ainsi conçue, ne pourrait limiter son rôle

et de la linguistique structurale. Nous appliquerons ce procédé méthodologique au théâtre de Wilam Horzyca, en analysant sa structure à travers une série de mises en scène, ou — comme pourrait s'exprimer un linguiste de formation saussurienne — à travers l'ensemble des actes théâtraux de la parole¹. Afin de pouvoir définir cette structure d'une manière plus précise, il faudra identifier avant tout des constantes invariables dont elle est constituée, et déchiffrer leur fonction dans le cadre du spectacle.

Selon la définition encyclopédique l'escalier est «un élément architectural rendant possible la communication entre des niveaux différents, composé d'une suite de degrés, de paliers et d'une rampe»². Depuis le temps d'Adolphe Appia³, réformateur du théâtre, l'escalier apparaît assez souvent dans le spectacle théâtral moderne. On lui assigne des buts multiples et des fonctions diverses. L'histoire du théâtre a retenu des mises en scène, où l'apparition de l'escalier fut cause d'une longue polémique, et même — d'une querelle. Je pense ici à la mise en scène du *Sen noci letniej* (*Songe d'une nuit d'été*) réalisé par Wilam Horzyca à Wrocław en 1953. Maints critiques dont les sympathies tendaient d'une façon plus ou moins vers l'esthétique dogmatique du réalisme socialiste protestèrent contre cette mise en scène symbolique. Horzyca fut accusé d'avoir trahi Shakespeare, homme de la Renaissance, par une stylisation pseudoclassique. «On me reprochait ainsi qu'au professeur Torwirt, scénographe de ce spectacle, d'avoir utilisé l'escalier — expliquait plus tard

à l'illustration des textes littéraires. Pour lui le théâtre polonais était inextricablement lié aux oeuvres les plus remarquables de la littérature dramatique mondiale. Voilà ses mises en scène les plus importantes: *Kleopatra* (*Cléopâtre*) de C. K. Norwid; *Wyzwolenie* (*Libération*) de S. Wyspiański; *Odprawa posłów greckich* (*Le Renvoi des messagers grecs*) de J. Kochanowski; *Le Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet* de Shakespeare; *Za kulisami* (*Dans les coulisses*) de C. K. Norwid; *Książę Homburgu* (*Le prince de Hombourg*) de H. Kleist. Cf. l'inventaire des mises en scène de Horzyca dans Z. Osiński, *Inscenizacje Wilama Horzycy*, «Pamiętnik Teatralny» 1965, c. 2 (54), pp. 153-162.

¹ Cf. M. Ivić, *Kierunki w lingwistyce*, trad. A. Wierzbicka, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, pp. 57-66; B. Malmberg, *Nowe drogi w językoznawstwie*. (*Przełąd szkół i metod*), trad. A. Szulc, Warszawa 1969.

² *Mała encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1959, p. 862.

³ Adolphe Appia (1 X 1862 - 29 II 1928), théoricien du théâtre et metteur en scène suisse. Ses conceptions nouvelles concernant l'utilisation de la lumière ont influencé d'une manière considérable la mise en scène moderne. Dans ses spectacles, l'escalier encadre dans l'espace scénique jouait une fonction constructiviste. Cf. A. Appia, *Żywa sztuka czy martwa natura*, trad. M. Szymańska (Introduction Z. Raszewski), «Pamiętnik Teatralny» 1956, c. 4(20), pp. 583-596; Appia Adolphe, [dans:] *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 1, Warszawa 1962, p. 320.

Wilam Horzyca — et, plus encore, un escalier argenté, où, directement, sans aucune justification j'avais fait pousser une forêt»⁴.

Nous avons évoqué l'épisode de Wrocław parce que, justement, l'escalier fut alors l'objet d'un réquisitoire dressé contre Horzyca; en revanche, dans nombre de ses mises en scène où l'escalier apparaissait avec obstination, on ne le lui avait pas reproché. On voit trois fois un escalier dans le *Songe d'une nuit d'été*, un escalier dans *Hamlet* et dans *Orfeusz* (*Orphée* d'A. Świrszczyńska), dans *Książę Homburgu* (*Prince d'Hombourg* de Kleist), trois fois dans *Czarna dama z Sonetów* (*La Dame Noire des Sonnets* de G. B. Shaw), dans *Mistrz Manole* (*Le Maître Manole* de L. Blaga), dans *Odprawa posłów greckich* (*Le Renvoi des messagers grecs* de Kochanowski), dans *Życie snem* (*La Vie est un songe* de Calderon), dans *Miłość czysta u kąpieli morskich* (*L'Amour chaste au bord de la mer* de C. K. Norwid), dans *Czarująca szewcowa* (*La zapatera prodigiosa; Cordonnière charmante* de F. Garcia Lorca) et deux fois dans *Wyzwolenie* (*Libération* de Wyspiański). L'escalier partout. Une véritable obsession d'escaliers. Qu'il collabore avec Pronaszko ou avec Daszewski, avec Kosiński ou avec Torwirt — on retrouve dans presque chacune de ses mises en scène le même *leit-motif*. A vrai dire, dans chacun des remarquables spectacles de Horzyca on retrouvera soit l'escalier, soit de semblables éléments décoratifs qui serviront alors comme substituts fonctionnels (paliers, plate-formes). De plus, l'escalier apparaît souvent sur la scène indépendamment des indications contenues dans le texte littéraire. Chez Horzyca il joue un rôle semblable à celui dont Julien Green fait mention dans son Journal: «Dans tous mes livres, l'idée de la peur ou de toute autre émotion un peu forte semble liée d'une manière inexplicable à un escalier [...]. Je me demande comment j'ai pu si souvent répéter cet effet sans m'en apercevoir»⁵. Un symbolisme riche mais tout à fait homogène est lié à l'idée de l'escalier. Mircea Eliade, historien contemporain des religions, qui est l'un des éminents représentants de l'école de «révalorisation du mythe et du sacré», attire notre attention sur le

⁴ W. Horzyca, *Kilka miesięcy wrocławskiego teatru, czyli pro domo mea*, [dans:] 1945-1955. *Dziesięć lat działalności Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu*, Wrocław 1955, p. 60.

⁵ Cité d'après M. Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, p. 64. Cf. M. Eliade, *Symbolika środka*, «Znak» 1961, No. 10 (88), p. 1399.

Le problème du «symbolisme du centre» fut soulevé encore avant M. Eliade par S. Czarnowski dans ses deux études dont la première version était en langue française: *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii* (*Le morcellement de l'étendue et sa limitation dans la religion et la magie*), „Góra” i „dół” w systemie kierunków sakralnych (*Le «haut» et le «bas» dans le système des orientations sacrés*), [dans:] S. Czarnowski, *Dzieła*. Annotations de N. As-sorodobraj et S. Ossowski, t. III: *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, Warszawa 1956, pp. 221-236, 237-241.

fait que l'escalier «figure plastiquement la rupture de niveau qui rend possible le passage d'un mode d'être à un autre; ou, en nous plaçant sur le plan cosmologique, qui rend possible la communication entre Ciel, Terre et Enfer. C'est pour cela que l'escalier et l'escalade jouent un rôle considérable aussi bien dans les rites et les mythes d'initiation que dans les rites funéraires, pour ne rien dire des rites d'intronisation royale, ou des rites de mariage. L'escalade ou l'ascension symbolise le chemin vers la réalité absolue; et, dans la conscience profane, l'approche de cette réalité provoque un sentiment ambivalent de peur et de joie, d'attraction et de répulsion, etc. Les idées de sanctification, de mort, d'amour et de délivrance sont impliquées dans le symbolisme de l'escalier. En effet, chacun de ces modes d'être représente l'abolition de la condition humaine profane, c'est à dire une rupture de niveau ontologique: à travers l'amour, la mort, la sainteté, la connaissance métaphysique, l'homme passe, comme le dit Erihadaranyaka Upaniśad, de l'«irréel à la réalité»⁶.

Mais il ne faut pas oublier, l'escalier symbolise toutes ces choses parce qu'il est censé se dresser dans un «centre», parce qu'il rend possible la communication entre les différents niveaux de l'être, parce que, enfin, il n'est qu'une formule concrète de l'échelle mythique, de la liane ou du fil d'airain, de l'Arbre Cosmique ou du Pilier universel qui relie les trois zones cosmiques»⁷. Dans les spectacles de Horzyca l'escalier remplit une fonction symbolique semblable.

De même dans la mise en scène, déjà évoquée du *Songe d'une nuit d'été* l'escalier entrait en relation étroite avec l'expression du langage théâtral, mode métaphorique et symbolique dans tout le spectacle. Dans le langage théâtral de Horzyca, comme dans les cérémonies rituelles, chaque geste, chaque mouvement et chaque mot prononcé par l'acteur sont identifiés à un certain aspect de l'univers. Chaque élément dans la structure du spectacle remplit la fonction du symbole. Le temps et l'espace scénique sont aussi des signes symboliques. Métaphorique et polysémique devenaient aussi bien l'émetteur que le récepteur⁸ du message théâtral. Indépendamment du public qui aurait pu l'avoir ou ne pas avoir déchiffré, le signe était censé avoir un sens impliqué virtuellement dans la structure du spectacle. Le public qui n'arrive pas à saisir l'aspect

⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁸ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp. 209-251. Cf. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa* (trad. de l'anglais par K. Pomorska), «Pamiętnik Literacki» 1960, c. 2, pp. 431-474. Nous traitons ce problème d'une façon plus large dans notre article écrit en collaboration avec E. Balcerzan. Cf. E. Balcerzan, Z. Osiński, *Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie*, trad. H. Orłowski, «Zagadnienia Rodzajów Literackich» 1966, t. 8, c. 2 (15), pp. 65-88, et t. 10, c. 1 (18), pp. 122-131.

signifiant d'une oeuvre théâtrale est condamné à se contenter de son aspect substantiel. Horzyca, en défendant sa mise en scène, remarque donc avec justesse: «Tout ce qui constitue l'essence de cette représentation — le fait qu'elle garde et respecte la construction dramatique et théâtrale de Shakespeare, rend à la pièce l'unité qu'elle avait peut-être lors de la dernière représentation au »théâtre du Globe«, renonçant au morcellement de Shakespeare, propre au théâtre bourgeois, elle donne en même temps un spectacle moderne sans pourtant abolir son ancienne et véritable structure — ce dont les critiques de Wrocław ne s'étaient pas rendu compte»⁹. En effet, ces critiques n'ont envisagé le spectacle que sous son aspect substantiel et n'ont aucunement compris son aspect sémantique — signifiant. Car l'escalier sur la scène peut n'être qu'un objet, ou, au contraire, dans un certain contexte, devenir un signe dont la signification est bien définie. Dans le langage théâtral de Horzyca il remplissait la fonction d'un signe symbolique. Il était un élément constant du système et constituait en plus un «des mots clés»¹⁰ de son oeuvre théâtrale. Comme élément constant, apparaissant avec régularité dans le langage scénique de Horzyca, l'escalier ouvre à l'analyste une perspective spéciale dans laquelle il faut envisager ce théâtre.

Le contexte¹¹ est ce qui décide effectivement de la signification du signe. C'est le contexte qui justement peut servir de base à la distinction si importante pour nous, c'est à dire si un élément donné du message était employé par l'émetteur dans son sens fondamental (sens courant) ou bien métaphoriquement (sens figuré) où le sens fondamental se trouve élargi par une signification symbolique apportant de nouvelles nuances de la pensée¹². Interrogeons-nous maintenant dans quel contexte l'escalier peut remplir la fonction du signe symbolique? Nous croyons que la réponse correcte à cette question est impliquée dans la stylistique du théâtre, dans le mode d'emploi du langage théâtral. Hors de son contexte, l'escalier ne peut remplir aucune fonction symbolique — elle reste exclusivement substantielle, matérielle et technique, et l'escalier n'est alors qu'«élément architectural...» etc.

En analysant les troubles de langage chez les aphasiques R. Jakobson attire l'attention sur un phénomène de bipolarité caractéristique pour la structure de la langue (ou de tout autre système sémiologique) et sur

⁹ Horzyca, *op. cit.*

¹⁰ Cf. K. Wyka, *Słowa-klucze*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich» 1962, t. IV, c. 2 (7), pp. 5-34.

¹¹ L. Zawadowski, *Rzeczywisty i pozorny wpływ kontekstu na znaczenie*, [dans:] *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, 1949, 4, Suppl. 2, Wrocław 1951, pp. 1-18.

¹² L. Bułachowski, *Wstęp do językoznawstwa*, II^e partie, Warszawa 1955.

deux modes du comportement verbal, liés d'une manière étroite à cette bipolarité de mode métonymique (se fondant sur la relation de contiguïté) et de mode métaphorique (basé sur la relation de similitude). Il constate plus loin que «la prévalence respective de l'un ou de l'autre de ces deux procédés n'est en aucune manière le fait exclusif de l'art littéraire. La même oscillation apparaît dans les systèmes de signes autres que le langage» et que: «la dichotomie que nous étudions ici s'avère d'une signification et d'une portée primordiales pour comprendre le comportement verbal et le comportement humain en général»¹³. Il semble bien qu'à prendre cette proposition théorique de Jakobson comme point de départ, on peut parler respectivement de deux modes cardinaux de comportement théâtral selon qu'il est dominé par le procédé métaphorique ou par le procédé métonymique (d'ailleurs cette distinction faite par Jakobson semble être parallèle à l'opposition de la substance et de la fonction proposée par le structuralisme)¹⁴. Revenons cependant à notre problème d'escalier. Il paraît que l'escalier remplit la fonction substantielle dans le cadre du comportement verbal métonymique et réaliste; par contre, l'usage du langage symbolique et métaphorique lui confère la fonction signifiante. Ou bien, d'une manière plus précise, l'escalier garde son sens fondamental dans le premier contexte linguistique,

¹³ R. Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, [dans:] *op. cit.*, p. 63. Cf. aussi *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, [dans:] R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, introd. et trad. de L. Zawadowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, pp. 129-130. Cf. en particulier pp. 126-133 (*Metaforyczność i metonimiczność dwa bieguny*). Entre autres, Jakobson arrive à la conclusion suivante: «La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantique et symbolistes a été maintes fois souligné mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle «réaliste», qui appartient à une période intermédiaire entre le déclin du romantisme et la naissance du symbolisme, et qui s'oppose à l'un comme à l'autre. Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatiotemporel. Il est frand de détails synecdochiques. Dans la scène du suicide d'Anna Karénine, l'attention artistique de Tolstoï est concentrée sur le sac à main de l'héroïne; et dans *Guerre et paix* les synecdoques «poils sur la lèvre supérieure» et «épaules nues» sont utilisés par le même écrivain pour signifier les personnages féminins à qui ces traits appartiennent» (*Essais...*, p. 62-63).

¹⁴ L'intérêt porté à la «substance» et sa prédomination au niveau sémantique du discours sont liés au comportement métonymique et réaliste, tandis que l'intérêt porté à «fonction» (significatif, selon Roland Barthes, pour l'activité structuraliste) correspondant au comportement métaphorique et symbolique. Cf. R. Barthes, *L'Activité structuraliste*, [dans:] R. Barthes, *Essais critiques*, Paris, Edition du Seuil, 1964, pp. 213-220; cf. aussi R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, trad. par B. Biskupska, «Twórczość» 1965, No. 6, pp. 100-104.

dans le second, il acquiert le sens symbolique et sa fonction technique est reléguée au deuxième plan, elle devient secondaire. Par exemple: dans les mises en scène d'Adolphe Appia, dans *Książę Niezłomny* (*Le Prince constant* de Słowacki-Calderon) et dans *Wyzwolenie* (*Libération* — Wyspiański) d'Osterwa, dans *Roméo et Juliette* de Taïroff, dans *Odprawa posłów greckich* (*Le Renvoi des messagers grecs* — Kochanowski) de Trzciński l'escalier n'avait que la valeur d'un objet, d'un ornement théâtral pur qui sert à mettre en relief la silhouette de l'acteur, en revanche dans *Samuel Zborowski* (Słowacki), dans *Dziady* (*Fête des Morts* — Mickiewicz) et dans *Kordian* (Słowacki) de Schiller aussi bien que dans les mises en scène de Meyerhold, de Grotowski et de Horzyca surtout, l'escalier est avant tout un signe symbolique, un symbole du «centre»¹⁵, ce qui d'ailleurs n'exclut nullement sa fonction technique (si l'on quitte le terrain du théâtre, *Le Cuirassé de Potemkine* de Serge Eisenstein pourrait servir d'exemple classique d'un film où l'escalier avait acquis la valeur d'un symbole)¹⁶. Dans la deuxième série de mises en scène citées ci-dessus, le contexte linguistique avait le caractère métaphorique et symbolique. Le langage théâtral de leurs auteurs était un langage délibérément artificiel. Que le *Songe d'une nuit d'été* de Horzyca nous serve d'exemple encore une fois; la scène construite par le décorateur est la plus simple possible. «Tout le spectacle se déroule dans deux décors. Au

¹⁵ *Eliade*, *op. cit.*, pp. 1380-1403.

¹⁶ Dans la structure du *Cuirassé Potemkine* l'escalier jouait une fonction analogue à celle que l'escalier réalisait dans les mises en scène de Horzyca. Dans les deux cas, l'escalier exprimait d'une manière symbolique l'idée de communion avec l'Absolu. Mais, si pour Horzyca cet Absolu était constitué par l'idée de l'Homme-Dieu-Créateur — pour Eisenstein il était représenté par l'idée de la Révolution Créatrice. C'est pourquoi Victor Chklovskii écrivait à propos d'Eisenstein: «On lui avait proposé plusieurs sujets, et maintes fois on était prêts à s'accorder, ou pour mieux dire, on voulait bien, s'entendre, mais on ne pouvait pas arriver à une entente complète. Quand on abordait enfin des questions apparemment les plus simples — quand on cessait les discussions sur le cinéma intellectuel et quand on commençait à se demander au nom de quoi Serge Mikhaïlovitch allait tourner son film — il est devenu clair, à la grande stupéfaction des producteurs qu'Eisenstein est non seulement auteur du film *Potemkine*, mais aussi un homme qui s'il peut tourner le film sur des objets différents, ne peut point faire abstraction de la révolution (W. Szklowski, *Ze wspomnień*, trad. A. Gallis, Warszawa 1965, p. 259 — c'est moi qui souligne Z. O.). Cf. S. Eisenstein, *O budowie utworów*, [dans:] S. Eisenstein, *Wybór pism*, sous la réd. de R. Dreyer, Warszawa 1959, pp. 227-264. De la bibliographie abondante cf. aussi: R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964, pp. 82-104 (chap. IV: *Eisensteinowski montaż „klasyczny” w „Pancerniku Potiomkinie”*); R. Manvell, *Film*, trad. par J. Nomańczukowa, Warszawa 1960, pp. 52-56; W. Szklowski, *O prozie*, trad. S. Pollak, t. 1, Warszawa 1964, p. 181; Szklowski, *Ze wspomnień*, pp. 238-268.

premier et au dernier acte, le palais de Thésée aussi bien que l'atelier des artisans sont figurés par un escalier argenté, bâti sur le plan de fer à cheval, le plus élevé dans sa partie centrale, au dessus de l'escalier un écran azuré. A part cela — aucun détail architectonique — c'est largement suffisant. Pendant des actes qui se passent dans la forêt, des arbres se dressent directement sur l'escalier et forment une forêt fantastique et très belle dont les différentes parties sont parfaitement suggérées par les marches. Dans le centre au fond de la scène Tytania dormante et toute argentée introduit dans le décor un accent de féerie encore plus pur. La forêt est toute comme elle le devrait être dans les spectacles de ce genre, que ce soit Shakespeare ou Słowacki: arbres qui ne ressemblent guère aux arbres réels, arbustes et fougères qu'il serait vain de chercher dans la nature»¹⁷. Le type de signe théâtraux aussi bien que les relations qui se nouent entre différents éléments du spectacle confirment parfaitement l'opinion de Horzyca que «le théâtre de Shakespeare n'était pas celui de l'authenticisme mais bien un théâtre de poésie»¹⁸.

Il s'agit ici du fait que dans le comportement métaphorique et symbolique propre à la pensée théâtrale de Horzyca, la matérialité, la substance du spectacle est subordonnée à son aspect signifiant. Ainsi devient manifeste la différence entre les ambitions de Horzyca et celles de Juliusz Osterwa avec sa «Reduta»¹⁹. Chez Osterwa nous voyons le culte des *accidentia* c'est à dire de toutes les propriétés matérielles des objets théâtraux, tandis que chez Horzyca on observe un balancement incessant, l'antinomie dialectique entre la substance du spectacle et sa fonction, entre le signe et son sens. Chez Osterwa la cérémonie qu'était un spectacle

¹⁷ K. Wyka, *Dwa razy Szekspir*, «Twórczość» 1946, c. 5, p. 172.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Osterwa Juliusz (23 VI 1855 - 10 V 1947), acteur et metteur en scène polonais. Il débuta par les rôles de jeune premier et gagna la célébrité grâce à son charme personnel; entre les années 1916-1918 il fut metteur en scène au «Teatr Polski» à Moscou et directeur du «Teatr Polski» à Kïev; après son retour en Pologne en 1919, influencé par le «MChAT» et par son créateur Constantin Stanislavskii, il organise avec M. Limanowski sa troupe théâtrale «Reduta» (Varsovie 1919-1924 et 1930-1939, Vilnius 1925-1929); en 1935 directeur du «Teatr Narodowy» à Varsovie et à Cracovie du «Teatr im. J. Słowackiego». Metteur en scène des drames romantique et néoromantique (*Książę Niezłomny*, Calderon-Słowacki; *Lilla Weneda*, *Fantazy* et *Kordian* de J. Słowacki; *Wyzwolenie* de S. Wyspiański, *Uciekła mi przepióreczka* et *Sułkowski* de S. Żeromski). Il a découvert pour la scène des pièces de J. Szaniawski et de St. Żeromski. Cf. J. Hennelowa, *J. Szaniawski, Juliusz Osterwa*, Warszawa 1956; H. Małkowska, *Wspomnienia z «Reduty»*, Warszawa 1960; M. Orlicz, *Polski teatr współczesny*, Warszawa 1935, pp. 160-189 (relatives à «Reduta»); J. Szczublewski, *Pierwsza «Reduta» Osterwy*, Warszawa 1965; J. Szczublewski, *Osterwa Juliusz* [dans:] *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 8, Warszawa 1966, p. 340.

avait, pour ainsi dire, une valeur autonome. Dans le cadre d'un certain modèle de théâtre elle constituait le but principal du spectacle, et l'on pourrait croire que les significations dont ce spectacle devrait être porteur étaient moins importantes. Par cela Osterwa s'opposait à Horzyca qui, lui, tendait toujours à l'équilibre entre la cérémonie théâtrale et les significations auxquelles, selon la manière symbolique, elle devait renvoyer le spectateur. Il est donc possible d'affirmer que c'était là que résidait la différence essentielle entre le théâtre religieux institutionnel et le théâtre anthropocentrique, entre la religion orthodoxe et la religiosité authentique, entre le culte qui exige un faste extérieur pour s'exprimer et l'adoration de l'homme-Dieu «en esprit et en vérité». Selon la terminologie d'Erich Fromm²⁰ le conflit de ces deux théâtres serait un conflit entre une religion autoritaire (d'Osterwa) et une religion humaniste (de Horzyca). A cause de cela chez Osterwa des objets matériels n'étaient envisagés que dans leur aspect substantiel, tandis que pour Horzyca ces mêmes objets ne représentaient que des instruments du culte sur «le chemin intérieur». De ce chemin qui mène à l'abolition de toute réalité, au nom d'une seule valeur authentique — l'homme.

Osterwa pensait le théâtre dans les catégories d'une simple imitation de la nature, pareillement aux gens de la Renaissance en pleine éclosion qui concevaient ainsi le rôle de l'art; par contre, la conception du théâtre chez Horzyca était «créationniste», donc étrangère à la «mimesis» naturaliste et très proche de l'art symbolique du Moyen Age et de la poésie romantique. Le théâtre d'Osterwa était ainsi surtout intéressé par la substance de la réalité conçue dans une dimension déterminée et plate selon l'esprit positiviste. Le théâtre de Horzyca, par contre, voulait être fidèle à l'aspect fonctionnel et structural de la réalité. Horzyca tendait à dégager les lois qui régissent l'art et le monde dans l'esprit relativiste (de par sa nature indéterminé et probabiliste). C'est là que s'accuse la différence fondamentale du type d'attitude épistémologique chez Horzyca et Osterwa. Il est toujours dangereux pour un profane de s'aventurer dans le domaine des physiciens et d'en tirer les analogies avec les lettres, mais l'on serait tenté de dire qu'Osterwa concevait le théâtre dans les catégories de la mécanique classique de Newton, tandis que Horzyca dans ses opinions sur le théâtre adoptait le point de vue de la théorie de relativité et de la mécanique des quants²¹. L'idéologie de Horzyca présen-

²⁰ E. Fromm, *Psychoanalysis and Religion*, New Haven 1955; cf. J. S. Prokopiuk, *Erich Fromm — neopsychoanaliza a problem religii*, «Euhemer — Przegląd Religioznawczy» 1962, No. 6 (31). Cf. aussi, E. Fromm, *Szkice z psychologii religii*, trad. J. Prokopiuk, introd. J. Strzelecki, Warszawa, Książka i Wiedza 1966. (Seria Religioznawcza).

²¹ Cf. W. Heisenberg, *Fizyka a filozofia*, Warszawa 1965, pp. 193-214.

tait un conflit essentiel avec le modèle orthodoxe de la religiosité approuvée par l'église. En conséquence, contrairement à l'idéologie d'Osterwa, et en partie à celle également de Léon Schiller²², elle se trouva en marge de l'église et parfois même — en opposition à l'église. Wilam Horzyca, visionnaire du théâtre, exemple parfait du *homo religiosus* dans l'acception d'Eliade, était persécuté avec constance et pédanterie par toute orthodoxie — religieuse en même temps que laïque. Au mois de janvier 1937 pendant une séance qui devait décider le sort du théâtre de Lvov, les autorités ecclésiastiques soumièrent à la critique, l'orientation artistique du directeur Horzyca du point de vue catholique²³. Ce problème redevint actuel au moment de l'élection du nouveau directeur des Théâtres municipaux. Un des journalistes du «Kurier Poranny» de Lvov se servit de l'argumentation suivante pour justifier le choix du nouveau directeur: «Les adversaires ont exprimé leur crainte quant à M^r Warnecki, qu'il ne veuille continuer l'orientation artistique de Schiller et de Horzyca. Ces craintes apparurent vaines d'autant plus que la semaine dernière la commission théâtrale avait reçu une lettre où l'archevêque Twardowski exprimait l'espoir que le poste soit occupé par un directeur du théâtre qui satisfairait aux exigences de la morale catholique. Nous croyons que M^r Warnecki en tant qu'ancien élevé du lycée célèbre des pères Jésuites à Chyrów correspondrait pleinement à ces exigences»²⁴. Environ une vingtaine d'années plus tard l'orthodoxie laïque considéra comme justifié d'envoyer Horzyca — lors de sa période wratislavienne — en retraite prématurée. Le *Songe d'une nuit d'été* en fut, paraît-il, la cause directe.

Dans les représentations théâtrales de Horzyca l'escalier avait encore une signification, il exprimait symboliquement l'idée d'anthropocentrisme. La montée de l'escalier était le symbole de l'ascension — de l'Ascen-

²² Schiller de Schidenfeld Léon (14 III 1887 - 25 III 1954), un des plus remarquables metteurs en scène de la «Grande Réforme du Théâtre» en Pologne. En puisant dans les conceptions théâtrales d'A. Mickiewicz et de St. Wyspiański, de même que dans l'expérience de l'avantgarde du théâtre contemporain (W. Meyerhold, E. Piscator, A. Tairoff) il a créé son style propre de la mise en scène. Cf. *Enciclopedia dello spettacolo*, t. VIII, Roma 1961, pp. 1663-1668; «Pamiętnik Teatralny» 1955, c. 3-4 (15-16), et 1968, c. 4 (68); E. Csátó, *Leon Schiller*, Warszawa 1968; S. Skwarczyńska, *Leona Schillera trzy opracowania teatralne «Nieboskiej komedii» w dziejach jej inscenizacji w Polsce*, Warszawa 1959; T. Terlecki, *Ostatni romantyk sceny polskiej*, «Pamiętnik Teatralny» 1957, c. 1 (21), pp. 25-28. Pour les rapports de l'auteur de «Reduta» et de Schiller cf. L. Schiller, *Pamięci Juliusza Osterwy*, [dans:] L. Schiller, *Teatr Ogromny*, introd. Z. Raszewski, Warszawa 1961, pp. 308-315.

²³ S. M. *Przesilenie teatralne*, «Gazeta Polska» 1937, No. 182.

²⁴ J. M., *Życie kulturalne Lwowa. Zakończenie kryzysu teatralnego*, «Kurier Poranny» 1937, No. 143.

sion de l'homme. L'homme était ici considéré comme centre et fin de l'Univers. De cette façon se manifestait chez Horzyca l'anthropocentrisme «lié à la conception religieuse de l'essence divine de l'homme, conception qui s'exprime par l'idée que l'homme, crée à l'image de Dieu, possède une âme immortelle, et que par là il est supérieur au reste du monde organique»²⁵. Par l'image de l'ascension l'homme s'exprimait l'humanisme anthropocentrique dont l'idée était impliquée dans l'oeuvre théâtrale de Horzyca. Cette idée explique aussi les attaques de l'orthodoxie catholique dirigées contre son théâtre. En parlant de l'anthropocentrisme de Horzyca il faut tenir compte du fait qu'il appartenait à la même génération spirituelle à laquelle appartenaient dans le domaine littéraire Thomas Mann, Musil, Elliot, Virginie Woolf, Kafka, Broch; dans le domaine du théâtre: Myeyerhold, Burian, Léon Schiller, Piscator, Vakhtangov, Brecht, Tairoff, Artaud et dans la cinématographie Serge Eisenstein, Carl Dreyer. L'oeuvre théâtrale de Horzyca mûrissait dans le contexte d'intérêts scientifiques et philosophiques de cette génération qui voulait surmonter la crise de la conscience contemporaine et opérer une «synthèse de l'art et du savoir scientifique» conformément aux rêves de Broch ou d'Antonin Artaud qui écrivait: «au théâtre poésie et science doivent désormais s'identifier»²⁶. Avec son théâtre, Horzyca lutte contre cet «écroulement de valeurs» contre lequel luttent Joyce, Thomas Mann et Broch. Le refus du naturalisme dans les domaines de la science et de l'art transforme les sciences humaines en une anthropologie qui prend pour objet de rechercher l'homme avec toutes les constructions de son intelligence et de son imagination. Dans l'art, le retour aux motifs d'errance, de quête, d'incertitude constitue le symptôme de la nouvelle crise de la civilisation européenne, crise qui est née d'une désillusion profonde provoquée par le dévoilement du caractère factice des utopies civilisatrices capitalistes. Motifs du Labyrinthe et d'Ulysse, de la Kabbale et de l'Apocalypse (Kafka), du voyageur errant (Conrad, Malraux, M. Lowry), d'initiation (Durrel) — tous ces motifs connaissent alors un renouveau particulièrement intense. Perdus dans le labyrinthe d'événement et d'idées, savant et artiste font figure de héros et presque de saints contemporains²⁷. De même l'oeuvre théâtrale de Horzyca contribue à la

²⁵ *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 1, Warszawa 1960, p. 290, cf. L. Feuerbach, *Wykłady o istocie religii*, trad. et introd. T. Kroński, Warszawa 1953; Z. Poniąkowski, *O poglądach społeczno-filozoficznych Henryka Kamieńskiego*, Warszawa 1955, pp. 97-124.

²⁶ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 163. Cf. aussi A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, trad. et introd. de J. Błoński, Warszawa 1966, p. 149.

²⁷ Cf. T. Burek, *Arcydziało niedokończone*, «*Twórczość*» 1966, No. 6, pp. 73-96.

version polonaise d'*Ulysse*. Quoique profondément enraciné dans la civilisation polonaise, Horzyca se sentait, dans les milieux polonais, comme un éternel étranger. Il ressemblait à Ulysse, mais à un Ulysse qui n'a jamais pu regagner sa patrie véritable. D'où le motif de la recherche de l'homme authentique malgré l'absurde du monde et de la vie, d'où la question capitale: «comment peut-on être un homme», qui reviennent sans cesse sous différentes formes dans toute l'oeuvre de Horzyca. Ce n'est donc pas un hasard que *Powrót Odysa (Le Retour d'Ulysse)* de Wyspiański ait été (selon le témoignage de Tymon Terlecki) un drame qu'il aimait de manière intime et profonde²⁸. L'errance à travers le labyrinthe conduit à la reconquête de l'unité perdue avec l'humanité, à l'aveu de solidarité avec elle, et enfin à l'amour de toute être humain. Toute l'oeuvre de Horzyca témoigne de l'effort accompli pour intégrer le monde humain. Elle est animée par la question comment est-il possible d'améliorer ce monde qui «est hors des gonds», selon la formule métaphorique de Shakespeare, paraphrasée par Horzyca. Le problème que pose le type de religiosité de Horzyca est directement lié à cette question. Il aurait certainement contresigné cette phrase de son ami, Stanislas Brzozowski: je pense que je suis un homme croyant, mais je suis aussi convaincu qu'autant de fois que la religion nous est présentée sous forme de concepts, autant de fois elle devient quelque chose d'antireligieux²⁹. Pour Horzyca la religiosité est donc un phénomène relevant de la sphère volitive de la psyché humaine, et non pas de la sphère de l'intellect. Horzyca, n'étant pas pratiquant lui-même, attribue à la religion le caractère surnaturel et la considère en même temps comme expression d'un besoin vital. C'est que la vie possède aussi pour lui un caractère surnaturel. Mais le fait qu'il admet le caractère surnaturel de la religion n'a ici rien de commun avec la croyance en un Dieu transcendant; le «surnaturel» signifie chez lui seulement «une réalité plus vaste que celle qui est accessible à l'intellect». De là le Christ était pour Horzyca conformément aux conceptions de Renan et de Nietzsche, un type humain parfaitement accompli, exemple plastique de la nature divine de l'homme.

Dans le théâtre de Horzyca, comme nous l'avons constaté, chaque élément avait une fonction symbolique, signifiante. Conçu comme un *locus sacer* (lieu sacré), le théâtre représentait le centre du monde créé par l'homme. Le processus même de la création constituait une espèce de cosmogonie, il devenait l'acte métaphorique et symbolique de la création du monde. L'endroit où se déroulait le spectacle prenait ainsi le caractè-

²⁸ T. Terlecki, *Wilam Horzyca*, «Wiadomości» 1959, No. 716/717.

²⁹ Cf. B. Cywiński, *Problematyka religijna w pismach Stanisława Brzozowskiego*, «Twórczość» 1966, No. 6, pp. 113-128.

re d'un microcosme: *imago mundi*. Sa fonction était donc semblable à celle d'un autel védique pendant la cérémonie sacrée de l'holocauste. L'acte créateur était ici analogue à l'acte de la création divine. De là l'importance de la parole dans ce théâtre. C'était justement la Parole — acte de volonté, un appel métaphorique au Logos divin, au Verbe qui «était au commencement», un appel aussi à l'idée des mots magiques dont se sert chaque sorcier dans chaque religion primitive³⁰. C'est pourquoi tous les éléments de la mise en scène de Horzyca, tout le système de signes théâtraux était subordonné à la Parole prononcée par l'auteur: les mots devaient non seulement exprimer mais aussi «illuminer» l'idée de toutes les manières possibles. Le mot devenait ainsi un puissant facteur intégrant le spectacle, et entraînait en même temps en relations de coexistence et d'interdépendance avec les autres éléments de la structure du spectacle qui n'avaient pas le caractère linguistique. L'incantation, usuelle dans le théâtre de Horzyca, mettait en valeur l'opposition entre le langage du spectacle et le langage quotidien, naturel. Horzyca réalisait de cette manière le caractère oppositionnel de la langue poétique et de la langue courante — celle de la prose, relevé déjà par les formalistes russes et désormais soutenu comme un postulat théorique de la linguistique structurale³¹. De ce point de vue son théâtre, pour se servir des mots d'Henri Gouhier, constituait un «effort suprême fait par l'homme afin de devenir l'image de Dieu»³². L'idée d'anthropocentrisme apparaît pour une fois encore.

Aussi l'introduction de l'horizon clair (sous forme d'un écran azuré) dans le décor du spectacle est symptomatique pour le langage théâtral de Horzyca. (Léon Schiller se servait d'habitude de l'horizon obscur). Stefan Kawyn remarque avec justesse: «en s'attaquant à la conception du théâtre des quatre murs, cette innovation exprime dans le théâtre de Horzyca l'idée de la proximité de l'homme ici-bas sur terre et du ciel [...] l'action se passe toujours en présence d'une divinité»³³. En délimitant les

³⁰ Z. Poniąkowski, *Stan badań nad Logosem*, «Euhemer — Przegląd Religioznawczy» 1962, No. 6 (31), pp. 3-10. Cf. Z. Poniąkowski, *Treść wierzeń religijnych*, Warszawa 1965, pp. 165, 166.

³¹ Cf. K. Pomorska, *Teoria języka poetyckiego i przedmiot poetyki w tzw. rosyjskiej szkole formalnej*, «Pamiętnik Literacki» 1963, c. 4, pp. 391-414; A. Wierzbicka, *Rosyjska szkoła poetyki lingwistycznej a językoznawstwo strukturalne*, «Pamiętnik Literacki» 1965, c. 3, pp. 447-465.

³² Cf. I. Sławińska, *Wkład Francji w nową estetykę teatru*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 1962, c. 3, pp. 227-247. Cf. aussi I. Sławińska, *Teoria dramatu na Zachodzie (1945-1960)*, «Pamiętnik Literacki» 1961, c. 3, pp. 290-316, et 1962, c. 1, pp. 283-309.

³³ S. Kawyn, *Teatr Horzycy we Lwowie*, «Wiadomości Literackie» 1934, No. 7 (534).

différents niveaux de la scène, les lignes horizontales symbolisent aussi la séparation fondamentale des trois zones du cosmos, elles délimitent trois «univers», trois régions cosmiques cardinales: le ciel, la terre et les souterrains. L'escalier mis à part, ces trois sphères cosmiques étaient unifiées en un tout homogène — un Cosmos théâtral, par l'horizon bleu qui, dans le cadre du spectacle, symbolise le firmament. «Le motif du firmament, écrit Zygmunt Poniatowski, est fréquent dans toutes les religions, et la croyance en l'existence de cette cloison fixe qui sépare le ciel de la terre persiste partout; d'ailleurs l'étymologie même du mot »firmament« le suggère»³⁴. La composition de l'espace scénique exprimait chez Horzyca la différenciation de la structure cosmique dans le sens vertical, elle était une image plastique (un signe symbolique) de l'idée des «trois univers», les délimitait et les réintégraient en même temps. Pareillement: l'agencement de l'espace sur le plan horizontal s'inspirait de la construction de la scène médiévale tripartite et juxtaposée, le proscenium remplissait la fonction du *campus* des mystères, il fut un lieu intégrant les trois zones cosmiques cardinales³⁵.

La couleur azurée de l'horizon signifiait alors la réconciliation, l'affirmation heureuse de la divinité, de l'univers et de l'être humain. Et, en effet, dans son essence la plus profonde le théâtre de Horzyca était celui de la réconciliation. C'était pourtant la réconciliation d'un romantique, à cette condition qu'on veuille bien concevoir le romantisme comme un certain type d'attitude vitale, une certaine manière de penser. La réconciliation avec son absolu — l'homme divinisé — avait chez lui un caractère ironique (dans l'acceptation du mot «ironie» de Thomas Mann). Elle allait de pair avec «l'affirmation universelle» qui — de par sa nature — devient en même temps «négation universelle». L'affirmation s'exprimait ici par la révolte dionysiaque, l'amour par la haine et par la mort. Dans le théâtre de Horzyca l'ironie avait un caractère romantique — c'était donc une ironie exploratrice et créatrice. Elle était ce que Thomas Mann nomme: «ein sonnenhaft Klar und heiter das Ganze umfassender Blick, der eben der Blick der Kunst, will sagen der Blick höchster Freiheit, Ruhe und einer von keinem Moralismus getrühten Sachlichkeit ist»³⁶. Parce que toutes les ambivalences, un jeu polarisant de contraires étaient propres à son langage et à sa pensée théâtrales, cette définition dialectique de l'ironie donnée par Mann caractérise plei-

³⁴ P o n i a t o w s k i, *Treść wierzeń religijnych*, p. 183 et sq.

³⁵ Les parentèles de la mise en scène de Horzyca avec le théâtre médiéval furent indiquée par K. Puzyna dans son essai *Gotyk i barok*, [dans:] K. Puzyna, *To, co teatralne*, Warszawa 1960, p. 13.

³⁶ T. M a n n, *Gesammelte Werke*, Bd. 11, Berlin 1965, p. 462.

nement le théâtre de Horzyca. C'est pour cela que l'horizon bleu, sur le fond des portières en toile noire, changeait de couleur durant le spectacle: il devenait jaune, puis au moment de la menace d'Ulysse, plombé comme le ciel orageux, dans l'acte final de *Odprawa posłów greckich*, il se faisait glauque, dans *Powrót Odysa*, quand le sort de l'humanité, du globe terrestre entier dépend des puissances secrètes, du bleu il passait au rouge. Avec son théâtre Horzyca voulait surtout participer au rythme de la vie cosmique, se l'appropriier comme un mystique qui s'approprie des forces divines. Pareillement à Antonin Artaud il aspirait à améliorer au moyen du théâtre... «le monde hors des gonds»... à réconcilier l'homme avec lui-même et à créer un homme libre et pleinement humain chez qui le comportement réel serait en accord avec l'idéologie. Ainsi, en démontrant l'insuffisance de la tradition philosophique rationaliste et positiviste, Horzyca continue la pensée philosophique de St. Augustin de Pascal, de Bergson et de Nietzsche ³⁷.

Aussi la conception héraclitéenne du monde lui était très proche, et en particulier l'opinion que «des discordances naît la plus belle harmonie». Selon les vues philosophiques d'Héraclite d'Ephèse, l'univers est un et multiple en même temps; l'unité de l'être c'est une unité des contraires ou une lutte, et de la lutte des contraires surgit un genre particulier d'harmonie. «Il faut savoir — écrit-il — que la lutte est universelle, la controverse juste et que tout naît de la controverse et nécessairement ³⁸. Et il poursuit: «Les unions sont entières et non entières, concorde et discorde, accord et désaccord; et de la Totalité naît l'Unité et de l'Un le Tout. Le contraire est accord, des discordances naît la plus belle harmonie et tout devient dans la lutte» ³⁹.

Par le principe de l'ironie romantique le théâtre de Horzyca était proche de cette conception héraclitéenne, dans laquelle le concept du changement jouait aussi un rôle prépondérant, de même que le concept de l'acte créateur conçu comme «un changement éternel qui renouèle le monde».

Un calme particulier et un renoncement heureux dominant l'âme de Horzyca. Il était en général optimiste, ou au moins contraire au pessimisme. Il était aussi nettement antinaturaliste. L'optimisme de Horzyca n'a cependant rien de commun avec un optimisme naïf et vulgaire.

³⁷ Cf. A. Kasia, *Sw. Augustyn*, Warszawa 1960, pp. 87-88; A. Nossol, *Idea religijnego poznania Boga. Szkic rozwoju na tle augustiańskiego kierunku noetyki teologicznej*, Zeszyty Naukowe KUL, Année VI, 1963, No. 3 (23), pp. 15-24.

³⁸ Origènes, *Contra Celsum* VI 42 (Diels, 22 B 80). Cit. d'après Heisenberg, *op. cit.*, p. 45; cf. aussi Heraklit, *Myśli*, trad. L. Staff, Warszawa 1930, p. 30.

³⁹ K. Axelos, *Héraclite et la philosophie*, Paris 1962, pp. 48, 49.

L'horizon bleu était chez lui un symbole de réconciliation spirituelle, donc l'expression de réconciliation concernait chez lui le niveau supérieur de la personnalité humaine. C'était le consentement de l'homme considérant que la mort conduit au salut. Pareillement à Adrien Leverkühn, pareillement à Virgile du roman de Hermann Broch ou encore à Guido, metteur en scène du film de Fellini. C'est par cela sans doute qu'on peut expliquer le fait que Horzyca «dans la vie privé aussi bien qu'au théâtre faisait l'impression d'un homme qui a atteint un degré supérieur d'harmonie intérieure»⁴⁰. Pourtant tout semble indiquer qu'en son essence ce n'était qu'une harmonie fragile minée par une inquiétude cognitive profonde et par la vision tragique du monde. Nous reconstruisons donc ici, paradoxalement, une harmonie se formant dans inquiétude et incertitude incessantes. Peut-être de là vient chez Horzyca la tendance vers la contemplation. De là viennent peut-être son goût de contemplation et la tendance à se concentrer sur l'acte de la création théâtrale. Cette «harmonie intérieure» qui convertissait les contraires en une unité supérieure, était chez Horzyca liée directement au culte du mythe dionysiaque. «L'affirmation du monde, ainsi que la croyance en sa nature divine, conduisaient à la négation de l'échelle des valeurs traditionnelles. Pendant la cérémonie rituelle tout peut s'équivaloir, car tout ce qui «est» est doué de l'existence — de cet attribut fondamental. Dionysos pouvait donc symboliser l'univers entier, de même que chacune de ses parcelles fût-ce la plus petite. L'art rituel créé sous ses auspices peut rendre sacrée une série de situations, d'attitudes, de choses innombrables⁴¹. Cet optimisme se manifestant dans l'emploi de l'horizon azuré résultait chez Horzyca de l'adoption de l'attitude nietzschéanienne, qui se définit par la formule du «fatalisme joyeux et confiant». Il représentait ce que Thomas Mann aperçoit en caractérisant le romantisme: «un pessimisme loyal».

Au théâtre de Horzyca la fonction symbolique était aussi assignée à la lumière et à la couleur, deux éléments liés d'une manière inextricable. Suivant les indications de Mickiewicz et de Wyspiański, Horzyca renonça au rideau qui fut remplacé par la lumière et par la musique. Dans sa mise en scène de *Roméo et de Juliette* à Toruń, au début uniquement, l'arbuste symbolique de roses écarlates était éclairé, ce n'est qu'après un instant qu'une lumière intense de toutes les sources lumineuses inondait la scène. De même, pendant l'épilogue, quand les acteurs disparaissaient de la scène uniquement les roses étaient éclairées. Des

⁴⁰ D'après le compte rendu de Z. R a s z e w s k i d'une thèse de doctorat: *Insce-nizacje dramatów Wyspiańskiego w teatrze lwowskim Wilama Horzycy 1932-1937*, Poznań 1965 (Exemplaire dactylographié), p. 14.

⁴¹ M. G ł o w i ń s k i, *Maska Dionizosa*, «Twórczość» 1961, No. 11, pp. 99 et sq.

moments particulièrement importants de l'action, ainsi que des séquences entières du spectacle étaient mises en relief grâce au recours aux projecteurs et leurs lumières concentrées. La fonction symbolique de la lumière se manifestait d'ailleurs dans d'autres spectacles de Horzyca. Ainsi pour la mise en scène d'*Orfeusz* (*Orphée* — A. Świrszczyńska) il trouva «une solution très intéressante pour montrer des »âmes en feu«: sous le pont, dans un abîme noir, on voyait, éclairées par des lueurs rouges, quelques dizaines de mains qui s'agitaient à la manière de flammes infernales pendant les récitatifs du chœur»⁴². Dans *Za kulisami* (*Dans les coulisses* — de Norwid): «la conception de la mise en scène avait pour but de souligner les analogies de la pièce avec *Wesele* (*Les Noces*) de Wyspiański. Tyrtée devait constituer une vision des invités à la redoute. Il devait créer le contraste par rapport au monde des participants de la mascarade, dans les salles de bal. Il devait mettre en évidence le vide intérieur, l'ennui, l'hypocrisie, le manque de sentiments de cet univers. Le tout était montré sans l'emploi du rideau. La première partie du spectacle ayant lieu dans les salles de bal, se jouait sur deux plans. Au premier plan intensivement éclairé, à proximité de la rampe, des petits groupes d'invités au bal dialoguent en des va et vient constants. Au deuxième plan, des couples dansants tournent baignés dans un crépuscule bleuâtre. Le monde de Tyrtée faisait irruption dans les salles de bal accompagné du fracas et du grincement de vitres cassées. Le jeu déroulait sur une scène vide, close au fond par des fermes qui représentaient l'horizon pâle, et par des stores des deux côtés. Tyrtée fini, les lumières s'éteignaient et la scène revenait à sa forme primitive»⁴³. Dans la mise en scène de Horzyca, la lumière n'avait pas le caractère d'un ornement mais réalisait la fonction symbolique, elle coexistait et entraînait dans des relations d'interdépendance avec le système entier de signes créant l'oeuvre théâtrale, elle jouait le rôle d'un symbole expressif et valorisant⁴⁴. C'était ce genre de lumière dénommé dans la théorie de l'art «Lauchlicht» — la lumière «illuminante», émanante, par opposition à la lumière «éclairante». Répandue sur tout l'espace de la scène ou sur un seul de ses secteurs, cette lumière proférait au spectacle le caractère d'un mystère sacré — c'était une lumière qui brillait au «Centre» de l'univers.

⁴² I. Bołtuć-Straszewska, *Teatr Wilama Horzycy*, «Teatr» 1959, No. 12, p. 6.

⁴³ L. Kuchtówna, *Wilam Horzyca w Toruniu*, «Proscenium» 1964/5, No. 9 (Sienkiewicz, Crommelynck), p. 22. Cf. aussi L. Kuchtówna, *Styl teatralny Wilama Horzycy*, «Dialog» 1969, No. 4, pp. 119-124.

⁴⁴ Cf. J. Białostocki, *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, [dans:] J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, pp. 245-270.

Horzyca n'était pourtant pas seul à traiter les éclairages de cette manière. La lumière avait aussi un caractère symbolique dans les mises en scène de Craig, Meyerhold, Burian et Léon Schiller⁴⁵. La Grande Réforme revenait ici à la tradition de l'art plastique du Moyen Age, du Baroque et de l'expressionnisme, où justement la lumière jouait un rôle iconographique prestigieux⁴⁶. La continuation de cette tradition était-elle consciente ou inconsciente? Cette question ne semble avoir qu'une importance secondaire. Un peu plus tard Jerzy Grotowski alla encore plus loin dans ce domaine, comme s'il avait voulu tirer toutes les conséquences de ce mot d'ordre de la Grande Réforme: «Nous avons renoncé aux jeux de lumières — et cela nous a révélé les nombreux effets que l'acteur peut tirer des feux immobiles; il peut, de même, mettre en valeur les ombres et les points clairs. Ce qui est particulièrement frappant, c'est que le spectateur, dès qu'il est situé dans une zone éclairée, donc dès qu'il devient visible, commence, lui aussi, à faire partie du spectacle. Il s'est également avéré que, semblable aux personnages des tableaux du Gréco, l'acteur peut, grâce à sa technique personnelle, »s'illuminer«, devenir la source d'une »lumière spirituelle« »⁴⁷.

Chez Horzyca, le langage théâtral — symbolique et métaphorique, détermina aussi le type du jeu des acteurs. C'était un jeu se basant sur ce que Mircea Eliade nomme «le symbolisme du corps humain» qui est lui-même un anthropocosmos. L'acteur, son attitude, ses mouvements, chacun de ses gestes et chacun de ses mots remplissent, dans la structure du spectacle, une fonction symbolique: restant debout sur la scène l'acteur constituait une verticale naturelle dans la version surnaturelle. C'est encore une proposition évidente du symbolisme, appelée par les historiens des religions «le symbolisme du centre». De là provient le caractère rituel et cérémoniel du jeu des acteurs au théâtre de Horzyca, qui, en rejetant d'une manière décisive le jeu basé sur l'analyse psychologique («MChAT» de Constantin Stanislavskii ou «Reduta»), voulait que l'acteur devienne pareil à la «colonne souffrante» d'Eschyle en liant ainsi la spontanéité à la discipline. Dans le cadre de cette conception, grâce au rapprochement du temps *primi ordinis* au temps *ordinis ultimi*,

⁴⁵ «La mise en relief de la silhouette de l'acteur placé devant un fond sombre au moyen d'une lumière intense des projecteurs, appartient aux moyens d'expression des plus typiques au théâtre de Léon Schiller» — constate M. Treter, *Tradycje narodowe polskiego teatru*, «Kurier Literacko-Naukowy», Année IX, 1932, No. 13, pp. 9-11 (app. à «l'IKC», No. 86). Cf. aussi K. Winkler, *Dekoracje sceniczne w pojęciu nowoczesnego teatru*, «Kurier Poranny» 1926, No. 323.

⁴⁶ Białostocki, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁷ J. Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu*, «Odra» 1965, No. 9, p. 34; *Vers un théâtre pauvre*, [dans:] *Teatr-Laboratorium*, Wrocław, Instytut Badań Metody Aktorskiej, p. 27.

le théâtre devient «Centre» — point d'intersection et de raccordement des trois régions cosmiques; de plus, ce rapprochement temporel est situé dans un point bien défini de l'espace. Ainsi nous avons affaire à la spacio-temporalité, et par là, à un phénomène analogue dans sa structure à celui que Witold Wirpsza aperçoit chez Eschyle: «Dans un certain sens le tout (scénique) s'immobilise, l'action suspend son cours; la tension du dialogue, et même la tension qui relie des vers de la stychomachie n'avancent plus le temps; la spatialité se restreint de plus en plus visiblement à l'espace conventionnel de la scène, plus encore: l'espace universel doit prendre, à force de convention, un caractère théâtral, pour qu'il soit possible d'y présenter, au moyen du symbolisme du corps (anthropocosmos) un espace sacré, hétérogène et agéométrique; c'est à dire par l'agencement symbolique du corps humain»⁴⁸. Cette analogie étonnante nous permet de parler d'une loi structurale commune, qui est déterminée par le «symbolisme du centre», conçu dans les catégories anthropologiques, et par le langage métaphorique et symbolique lié à ce symbolisme; des catégories anthropologiques sont impliquées ici, parce que les lois qui régissent sur le plan du sujet parlant ce langage, sont strictement analogues. La loi fondamentale du structuralisme: le principe d'isomorphisme des deux plans trouve ici encore une fois sa confirmation⁴⁹.

A travers l'analyse de certains éléments structuraux qui reviennent constamment dans le langage théâtral de Horzyca, nous sommes arrivés à définir sa personnalité créatrice comprise ici comme sujet créateur des objets théâtraux analysés ci-dessus. Nous fûmes obligés à nous contenter de l'interprétation de certains signes icôniques choisis dans le système (escalier, perspective, lumière) — nous parlions aussi du Verbe-Logos, constituant le facteur qui les intègre, et enfin nous avons à peine signalé le problème de l'acteur conçu comme l'«anthropocosmos» symbolique. Cependant pour envisager la caractéristique la plus exhaustive possible du théâtre de Horzyca, il faudrait mener à bien une analyse de tout le système de signes qui s'entrecroisent et coexistent dans son oeuvre théâtrale (le spectacle)⁵⁰. La structure détermine un certain modèle de théâtre qui

⁴⁸ W. Wirpsza, *Gra znaczeń*, Warszawa 1965, pp. 190-193. Cf. M. Eliade: *Mythes, rêves et mystères*, Paris 1957; *Le mythe de l'éternel retour, archetypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949; *Traktat o historii religii (Traité d'histoire des religions)*, trad. J. Wierusz-Kowalski, introd. L. Kołakowski, Warszawa, Książka i Wiedza, 1966 (Séria Religioznawcza).

⁴⁹ A. Wierzbicka, *Rosyjska szkoła poetyki lingwistycznej a językoznawstwo strukturalne*, «Pamiętnik Literacki» 1965, c. 3, pp. 447-465.

⁵⁰ Balcerzan, Osiński, *Die theatralische Schaustellung im Lichte der Informationstheorie*; Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru (Zarys problematyki)*, [dans:] *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, pp. 119-156.

pourtant en est, dans une certaine mesure, indépendant. Un modèle abstrait prend en considération des possibilités virtuelles et pour cela il n'est pas obligé de tenir compte de tous les faits concrets. Il peut même arriver que, n'étant pas typique pour lui, certains faits contredisent ce modèle. En conclusion de nos remarques, nous définissons le modèle du théâtre de Horzyca comme nettement romantique. Ce romantisme fût déterminé par l'attitude vitale (l'idéologie) de son créateur, attitude romantique et dionysiaque qui concrétisait et exprimait l'idée mythologique du «Centre» — du «symbole du Centre».

Wilam Horzyca n'avait ni de disciples ni de successeurs directs. A vrai dire, aucun des metteurs en scène du théâtre polonais n'aurait pu le proclamer son maître. Même si des metteurs en scène comme Władysław Krasnowiecki, Adam Hanuszkiewicz étaient formellement liés à Horzyca (tous les deux furent acteurs de son théâtre — le premier à Lwów entre 1933—1937, le second à Poznań entre 1948—1950) leur pratique du théâtre était fort différente de l'idée que s'en faisait Horzyca. Dans la situation actuelle du théâtre polonais seulement Jerzy Grotowski⁵¹ (quoiqu'il eusse suivi un autre chemin) et Konrad Swinarski⁵², dans ses dernières mises en scène, semblent continuer d'une manière créatrice les idées théâtrales de Horzyca. Cette continuation n'a cependant aucun caractère génétique (au contraire, Grotowski dément énergiquement les parantèles semblables et il se déclare plutôt continuateur de la «Reduta» de J. Osterwa)⁵³. Cette analogie possède par contre un caractère structural et s'explique (malgré des différences très nettes séparant les oeuvres de ces deux metteurs en scène) par la façon commune dont ils pensent le théâtre, et en conséquence, par un parallélisme du type anthropologique. Le retour à l'art du théâtre primitif, aux cérémonies

⁵¹ Cf. A. Анастасьев, *Лаборатория Эжи Гротовского*, «Театр» 1967, No. 6, pp. 165-166; E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio Editori 1965, pp. 1-118; A. Copfermann, *Le Théâtre-Laboratoire de Wrocław à Paris ou le structuralisme au théâtre*, «Les Lettres Françaises» 1966, No. 1136, p. 23; L. Flaszen, «Dziady», «Kordian», «Akropolis» w Teatrze 13 rzędów, «Pamiętnik Teatralny» 1964, c. 3 (51), pp. 220-234; Z. Osiński, «Książę Niezłomny» Grotowskiego, «Miesięcznik Literacki» 1966, No. 4, pp. 48-53; Z. Hořinek, *Obnažený herec v chudém divadle*, „Divadlo” 1966, říjen, pp. 43-52; Z. Hořinek, *Druhé setkání s Grotovským*, „Divadlo” 1967, červen, pp. 7-14; D. Kalvadová, *Zrcadlo pravého poznání*, „Divadlo” 1967, červen, pp. 24-30; J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, introd. P. Brook, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968 (Teatrets Teorii og Teknikk — 7); R. Temkine, *Grotowski*, Lausanne, La Cité, 1968.

⁵² Cf. Z. Osiński, *Teatralny styl Konrada Swinarskiego*, «Miesięcznik Literacki» 1967, No. 7, pp. 55-60.

⁵³ Cf. J. Grotowski, *O sztuce aktora* (interview avec J. Budzyński), «ITD» 1966, No. 28 (294), pp. 8-10.

nies magiques, aux mystères médiévaux qui se jouaient dans des églises, et en particulier le retour au romantisme (Mickiewicz, Słowacki), et au néoromantisme polonais (Wyspiański), marquent d'une manière significative l'oeuvre de Horzyca comme celle de Grotowski. C'est donc, comme disait Witold Wirpsza, un genre de «parenté spirituelle»⁵⁴. Il semble d'ailleurs que dans le théâtre de Grotowski se rejoignent d'une manière curieuse deux orientations du théâtre polonais qui s'excluaient autrefois: «Reduta» d'une part, et d'autre part «Polski Teatr Monumentalny» (Le Théâtre Monumental Polonais) dans la version de Mickiewicz, de Wyspiański, de Horzyca et de Schiller. Ce sont en effet deux aspects complémentaires dans la tradition du théâtre polonais, et dont l'union produit une valeur nouvelle. L'on pourrait dire que le passage du théâtre de Horzyca à celui de Grotowski, pour emprunter le terme à la biologie, s'est effectué sur la voie d'une mutation, par un «bond» d'une valeur à une autre.

Ainsi conçue la continuation qui réalise dans toute son étendue la «dialectique de l'apothéose et de la raillerie» — typique pour l'attitude romantique, se manifeste sur le plan du langage et du style, de même que dans le domaine des conceptions artistiques et trouve son expression dans la polémique et dans le blasphème. C'est à travers cette antynomie dialectique fondamentale, par ce balancement constant entre l'apothéose et le ricanement que s'exprime l'ironie romantique. A l'exclusion de Konrad Swinarski et de ses mises en scène proches de l'esprit romantique, seul le théâtre de Grotowski est en Pologne un théâtre romantique (dans le sens d'une vision du monde définie, contenue dans les énoncés théâtraux dont la structure est organisée par cette vision qui se manifeste à travers eux). De par ses résultats aussi bien que par son histoire «Teatr Laboratorium» (Le Théâtre Laboratoire) constitue un exemple classique du modèle moderne de l'attitude romantique — tout comme le théâtre de Horzyca et, à un moindre degré, celui de L. Schiller étaient des exemples du modèle romantique dans le théâtre polonais entre les deux guerres. C'est donc une continuation du type structural qui s'appuie sur le même principe de l'opposition des différentes attitudes cognitives et qui poursuit une polémique créatrice dans le cadre d'un certain modèle culturel. Il serait possible de la comparer à la polémique entre Joyce et Beckett sur le terrain de la littérature, ou bien (pour éviter des analogies de type génétique — possibles mais toujours suspectes et vulgarisant le problème) la rapprocher de la polémique que mène Fellini avec Eisenstein dans la cinématographie. Cette polémique se réalise surtout dans le domaine du langage et s'exprime à l'aide de la parole. C'est pour cela qu'on ne peut définir sa nature d'une manière suffisam-

⁵⁴ W. Wirpsza, *Rilke Jastruna*, «Twórczość» 1965, No. 5, p. 98.

ment ample, qu'en la situant dans ses rapports avec le langage, sa matière première. Joyce, Eisenstein, Horzyca croyaient en des possibilités illimitées du langage, ils soutenaient la thèse que le langage peut tout exprimer; Beckett, Grotowski éprouvèrent par contre l'impuissance du langage, son caractère inauthentique. Cela ne veut absolument pas dire que leurs découvertes dans le domaine du langage soient moindres, puisque, pareillement aux premiers, ils se sont intéressés au langage, et leurs recherches dans ce domaine ont été poursuivies avec encore plus d'intensité. D'où recours au métalangage si fréquent chez ces créateurs⁵⁵, l'attention portée à la matière première, au projet initial de l'oeuvre trouvant son expression dans le thème du «livre qu'on ne peut pas écrire», du «film qu'il est impossible de tourner», de *Hamlet* qu'aujourd'hui on ne peut plus réaliser au théâtre. Dans le théâtre de Horzyca la parole résonnait dans sa plénitude authentique; la parole chez Grotowski n'atteint sa plénitude magique qu'à travers mutilation et vice — tout se passe comme si elle était consciente qu'entretiens il y eut — Auschwitz. Ce n'est pas un hasard que la continuation s'exprime aussi dans le vocabulaire: Horzyca postulait le «théâtre de simplicité austère», Grotowski veut un «théâtre pauvre»⁵⁶. Puzyna comparait jadis la mise en scène de Horzyca à l'architecture gothique⁵⁷, un parallèle semblable et également juste ne serait pas déplacé dans la caractéristique de l'imagination théâtrale de Grotowski. Le principe de construction d'une cathédrale gothique reposait sur l'opération de «soustraction et de synthèse»; la tendance à la «manifestation», à l'élucidation et à l'éclaircissement qui constituait le principe fondamental de la scholastique dans son époque jeune et classique, préside de même à l'architecture gothique.

Erwin Panofsky écrit dans son étude remarquable *Gothic Architecture and Scholasticism*: «Like the High Scholastic Summa, the High Gothic cathedral aimed, first of all, at "totality" and therefore tended to approximate, by synthesis as well as elimination, one perfect and final solution; we may therefore speak of the High Gothic plan, or the High Gothic system with much more confidence than would be possible in any other period. In its imagery, the High Gothic cathedral sought to embody the whole of Christian knowledge, theological, moral, natural, and historical, with everything in its place and that which no longer found its

⁵⁵ Cf. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*.

⁵⁶ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, «Odra» 1965, No. 9, pp. 20-27; cf. J. Grotowski: *Vers un théâtre pauvre*. Trad. J. Błoński, «Cahiers Renaud-Barrault», Paris 1966, No. 55; *Teatr-Laboratorium, Wrocław*, Instytut Badań Metody Aktorskiej, pp. 25-29; *Teatr-Laboratorium 13 rzędów - Opole*, [dans:] *V Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych, Wrocław 17-25 X 1964*, p. 101.

⁵⁷ Puzyna, *op. cit.*, pp. 11-15.

place, suppressed»⁵⁸. Des règles analogues régissent la structure du spectacle chez Horzyca et chez Grotowski; l'on pourrait dire que ces deux créateurs ont choisi dans leur oeuvre la même orientation artistique que représentaient les constructeurs médiévaux des cathédrales. C'est parce que ils sont au fond tous les deux maximalistes — qu'ils aspirent à sauver le théâtre en détruisant le théâtre déjà existant. Et l'on pourrait évoquer un fragment du dialogue célèbre entre Gintuīt et Sokolnicki dans les *Popioły* (*Cendres*) de Żeromski:

«Vous ruinez et tournez au néant des cendres sacrées... Ne voyez vous pas ce que vont démolir ces obus!? [...] Je ne vois pire que vous, mais je demolirai ces cendres sacrées pour sauver une cité vivante»⁵⁹.

En conséquence de leur conception de la vie et de l'art, conception nettement dionysiaque, Horzyca et Grotowski se sont déclarés partisans du «théâtre sphérique» permettant de traiter d'une manière symbolique tous les éléments de la structure de l'oeuvre théâtrale, qui s'ouvre vers de vastes perspectives. Partant de la prémisse que le public, par le fait même de sa participation au spectacle, devient complice de l'acte créateur de l'oeuvre théâtrale, ils se sont opposés au «théâtre des cubes», né de la conception apollinienne, du monde régi par un ordre fixe et rationnel, théâtre qui voulait montrer des «tranches de vie» en s'appuyant sur des éléments architectoniques fixes et dont la signification est strictement définie⁶⁰. A présent nous avons compris — rappelons ici ce passage de Nietzsche — «dass die Szene samt der Aktion im Grunde und ursprünglich nur als Vision gedacht wurde, dass die einzige »Realität« eben der Chor ist, der die Vision aus sich erzeugt und von ihr mit der ganzen Symbolik des Tanzes, des Tones und des Wortes redet. Dieser Chor schaut in seiner Vision seinen Herrn und Meister Dionysus und ist darum ewig der dienende Chor: er sieht, wie dieser, der Gott, leidet und sich verherrlicht und handelt deshalb selbst nicht. Bei dieser, dem Gotte gegenüber durchaus dienenden Stellung ist er doch der höchste, nämlich dionysische Ausdruck der Natur und redet darum, wie diese, in der

⁵⁸ E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Cleveland and New York 1957, pp. 44-45; cf. aussi E. Panofsky, *Gotyk i scholastyka*, «Znak» 1958, No. 3 (45), pp. 254-269.

⁵⁹ «— Święte popioły rujnujesz i depcesz... Czyliż nie widzisz, co zburzą te kule!? [...] — Widzę nie gorzej od waści. Ale zburzę święte popioły dla ocalenia żywego miasta» (S. Żeromski, *Popioły*, t. 3, Warszawa 1956, p. 234).

⁶⁰ E. Souriau, *Le cube et la sphère*, [dans:] *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion, 1948, Bibliothèque d'esthétique; cf. aussi: *L'art du théâtre* par O. Aslan, Paris 1963, pp. 616-624; cf. I. Sławińska, *Wkład Francji w nową estetykę teatru*, «Kwartalnik Neofilologiczny» 1962, c. 3, p. 133; I. Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*, [dans:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, pp. 290-309.

Begeisterung Orakel- und Weisheitssprüche: als der mitleidende ist er zugleich der weise, aus dem Herzen der Welt die Wahrheit verkündende»⁶¹. Chez Horzyca le théâtre était donc dionysiaque par excellence et chaque spectacle constituait une reprise nouvelle des anciens mythes dionysiaques. Ce n'est pas une question de hasard si la *Naissance de la tragédie*, oeuvre révélatrice de Nietzsche, selon l'expression d'un des acteurs de Horzyca eusse été «le décalogue du théâtre de Lvov sous la direction de ce dernier». Le mythe dionysiaque était ici point de ralliement entre le passé, le présent et le futur. Il renvoyait à l'actualité en même temps qu'à l'histoire. Justement cette «structure permanente» reliant le mythe au passé, au présent et au futur, permet d'actualiser sans cesse son contenu signifiant, «permet de lui assigner des significations chaque fois nouvelles, si la situation culturelle est propice»⁶².

Dionysos est un dieu de joie et de deuil en même temps, de naissance et de catastrophe, de commencement et de fin, d'affirmation de la vie et d'évasion dans les rites lugubres des mystères. «C'est pourquoi le mythe dont il est héros peut concerner des situations complexes, composées d'éléments contradictoires, et peut exprimer les attitudes les plus opposées — depuis la joie de vivre plate et vulgaire, jusqu'à l'effroi face à la vision de l'anéantissement de l'Europe et de sa civilisation»⁶³. Ce caractère synthétique du mythe dionysiaque dédicacée de sa valeur aux yeux de Horzyca qui, comme nous l'avons démontré, exprimait à travers son oeuvre théâtrale des attitudes contradictoires, oscillant entre des extrêmes. Revenons encore une fois à Héraclite, si proche du théâtre de Horzyca avec sa conception d'harmonie conçue comme «unité des contraires en lutte», rappelons aussi l'ironie de Horzyca fondée sur la dialectique de l'apothéose et de la raillerie.

Une remarque encore s'impose. Dans son essence la plus profonde, la religion dionysiaque était proche du panthéisme. Elle voyait le bonheur suprême dans la possibilité de se débarrasser du sentiment de sa propre personnalité (*principium individuationis*) au profit de la communion étroite avec la nature imprégnée de l'essence divine. Extatique, folle, cruelle et sanglante dans ses manifestations, elle était malgré tout une religion de Grande Réconciliation Métaphysique⁶⁴. Ainsi nous revenons

⁶¹ *Nietzsches Werke*, I. Abteilung, Bd. 1, Leipzig 1909, pp. 62-63.

⁶² Cf. deux essais qui analysent la structure du mythe dionysiaque: Głowiński, *op. cit.*, pp. 73-106; J. Kwiatkowski, *Dionizje — ekspresjonizm i mitologia*, [dans:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, pp. 87-128. Ces deux textes sont accompagnés d'une bibliographie abondante des travaux polonais et étrangers concernant le mythe. Ici nous signalons à peine le problème.

⁶³ Głowiński, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ Kwiatkowski, *op. cit.*, p. 126 et sq.

à notre point de départ: à l'horizon bleu utilisé par Horzyca au théâtre. L'idée d'anthropocentrisme voisinait donc chez lui avec le panthéisme.

Dans son étude *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* (La Poétique de Tuwim face à la tradition littéraire polonaise), Michał Głowiński attire notre attention sur un phénomène curieux: le mystère dionysiaque moderne chez l'auteur du *Sokrates tańczący* (Socrate dansant) est lié aux motifs slaves puisés soit dans la vieille mythologie slave soit dans des opinions courantes sur le caractère slave. Cet amalgame poétique de la mythologie slave et du mythe dionysiaque n'est pas limité à l'utilisation de tels ou autres motifs, mais se termine par la création d'une certaine stylistique⁶⁵. Il n'est pas difficile d'apercevoir dans l'oeuvre théâtrale de Horzyca une projection analogue du monde imaginaire slave dans le domaine du mythe dionysiaque. C'est ainsi, pour nous limiter à un seul exemple, que Horzyca a montré Puck dans un costume de berger polonais et dans la chemise de paysan, aussi Tytania et Oberon étaient vêtus de simples costumes de lame argentée. Dans sa mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*, le metteur en scène a vu le monde de Shakespeare par le prisme de la mythologie et de l'imagination slaves. Sur ce point, Horzyca demeure également fidèle à la façon de penser aussi bien qu'à l'imagination des romantiques et de Wyspiański. C'est à dire, il demeure fidèle à ceux qui ont donné l'expression la plus ample dans la littérature polonaise au mythe dionysiaque, et qui n'ont pas craint de reconcilier, dans un tout logique et homogène, des éléments provenant d'univers et d'époques différentes. Il est possible de dégager dans toutes les mises en scène de Horzyca ce syncrétisme particulier au romantisme. Il est caractéristique pour son type d'attitude et de comportement créateur.

Pareil à Hans Castorp de la *Montagne magique* de Thomas Mann, qui ne pouvait choisir ni l'attitude de Naphta ni celle de Settembrini, Horzyca cherche sa place dans ces régions de la vie où les contraires s'annéantissent pour qu'en résulte une unité supérieure et nouvelle. Le chemin théâtral de Horzyca c'est une recherche inlassable de synthèse, la volonté de dépasser les extrémités doctrinales, la quête du «centre» où les contraires se rencontrent et où la lumière s'entremêle à l'ombre. D'où chez lui le mythe dionysiaque d'Ulysse qui, se mouvant entre la Scylle et la Charybde des contrastes, s'efforce de se tenir dans le centre si cher à lui. C'est grâce à l'idée du centre que l'homme devient maître des contraires, qu'il a suscités, lui-même, qu'il réussit à les dépasser et à atteindre ainsi sinon la sagesse, du moins une plénitude d'être — certainement. Telle était l'attitude de Horzyca puisqu'elle était attitude d'un homme qui s'était livré à la recherche du «centre». C'est grâce à elle que

⁶⁵ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, pp. 240-251 (*Poezja dionizyjska*).

Horzyca n'a jamais pu se déclarer partisan d'aucune doctrine rigide — ni du «théâtre ecclésiastique» d'Osterwa, ni de la conception à certaines périodes trop «propagandiste», selon lui, du théâtre de Léon Schiller. Force lui était de chercher son propre chemin et de forger son idée propre du théâtre, qui se révéla comme celle du centre.

A présent il n'est plus difficile de voir que ces retours permanents au mythe dionysiaque ne furent pas fortuits, mais au contraire constituèrent pour Horzyca une nécessité intérieure, trouvant sa justification dans son mode de penser et d'agir. Cette nécessité est d'ailleurs directement liée à l'idée du centre. Le symbolisme du centre constitue à son tour un aspect particulier et concret du type d'attitude cognitive, du mode de penser symbolique, dont la manifestation est la manière symbolique et métaphorique de s'exprimer.

Les intuitions que Horzyca avait énoncées sous formes de symboles et de métaphores dans ses écrits théoriques, et surtout dans son oeuvre théâtrale, ces intuitions sont aujourd'hui entrées dans le langage de l'anthropologie philosophique moderne. Celle-ci, se servant d'une terminologie ethnologique, sociologique, psychoanalytique et structuraliste, cherche à retrouver l'unité du monde humain ainsi qu'une formule universelle qui puisse rendre compte du phénomène humain⁶⁶. Ainsi, le théâtre de Horzyca est devenu un associé naturel de cette discipline de la pensée moderne. Rien d'étrange en cela puisque ce théâtre, comme chaque art véritable, posait d'inlassables questions relatives à la place et au rôle de l'homme dans le monde, questions concernant sa personnalité, son essence et son existence, aussi bien que ses rapports avec le genre humain, avec la société et avec l'histoire; Horzyca lui-même l'avait formulée comme question concernant «la fin dernière de l'homme»⁶⁷. Théâtre de recherche incessante. Théâtre qui se voulait responsable de ce que l'homme peut et doit devenir en son époque, responsable aussi du monde dans lequel l'être humain crée et existe.

Traduit par Aleksander Labuda

„SYMBOLIKA ŚRODKA” W TEATRZE WILAMA HORZYCY

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę wiązania dwóch izolowanych, jak dotąd, w badaniach naukowych dyscyplin: religioznawstwa i teatrologii. Próbowujemy tutaj przeszczepić metody wypracowane na gruncie innych nauk, w szczególności reli-

⁶⁶ Cf. W. Osiński, *Antropologia filozoficzna — nowa nauka o człowieku*, «Znak» 1963, No. 11 (113), pp. 1253-1271.

⁶⁷ W. Horzyca, *Wieszcz wolnej Polski*, [dans:] *Dzieje Konrada*. Biblioteka «Drogi», t. 1, Warszawa 1930, p. 24.

gnozawstwa i lingwistyki strukturalnej, na grunt analizy zjawisk teatralnych. Materiałem egzemplifikacyjnym służącym do tego procederu metodologicznego jest teatr Wilama Horzycy, ujmowany jako określona struktura przejawiająca się w wypowiedziach teatralnych lub — jak by powiedział wychowany na lingwistyce po-Saussure'owskiej językoznawca — w pewnym zbiorze teatralnych aktów „parole”. Aby było możliwe bliżej określić tę strukturę, trzeba przede wszystkim wyodrębnić składające się na nią stałe, inwariantne elementy oraz rozszyfrować ich funkcję w ramach spektaklu.

Poprzez analizę niektórych, regularnie powtarzających się elementów strukturalnych w wypowiedziach teatralnych Horzycy dochodzimy do określenia „osobowości twórczej”, rozumianej jako wspólny podmiot dzieł teatralnych. Poprzestaliśmy w artykule — z konieczności — na interpretacji zaledwie kilku wybranych z systemu znaków ikonicznych (schody, prospekt, światło), zwróciliśmy uwagę na funkcję kompozycji sceny (zarówno w przekroju wertykalnym, jak i horyzontalnym), mówimy dalej o słowie w funkcji pierwotnego „Logosu” i roli aktora jako symbolicznego „antropokosmosu”. Analiza doprowadza do stwierdzenia o wyraźnie symbolicznym sposobie użycia języka teatralnego przez Horzycę; symboliczny sens posiadają tutaj poszczególne wypowiedzi w całej swojej strukturze, jak i organizujące te wypowiedzi elementy. Interpretacja taka ma charakter zdecydowanie opozycyjny wobec większości spośród dotychczasowych prac krytycznych o „teatrze Horzycy”, w których autorzy — uwalniając się od analizy semantycznej obiektu — traktują wyraźnie znaczące elementy wyłącznie jako efektowną ornamentykę, pozbawioną istotnego znaczenia. Horzyca kształtował (i ukształtował) na przestrzeni całej swojej twórczości — wspólnie z Leonem Schillerem, Andrzejem Pronaszką i innymi — wyraźnie romantyczny model teatru: „Polski Teatr Monumentalny”, u którego podstaw znajdował się romantyczno-dionizyjski model postawy i który — w przypadku Horzycy — stanowił klasyczną egzemplifikację i wyraz mitologicznej idei „Centrum” — „Symbolu Środka” (w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Mircea Eliade, czołowego dzisiaj w religioznawstwie przedstawiciela tzw. szkoły mitu i świętości).

Wyraźnie dionizyjska koncepcja świata i sztuki doprowadziła Horzycę do zdecydowanego opowiedzenia się: za „teatrem sferycznym” pozwalającym traktować symbolicznie wszystkie elementy w strukturze dzieła teatralnego i nawiązującym bezpośredni kontakt z publicznością, wychodząc z założenia, że widz już poprzez sam fakt swojego współuczestnictwa w spektaklu jest jednocześnie tego spektaklu współtwórcą; a przeciwko — „teatrowi kubicznemu”, zrodzonemu z apollinijskiej koncepcji świata i przedstawiającemu wycinek z życia w oparciu o stałe i jednoznaczne elementy.

Teatr Horzycy był więc w całej rozciągłości teatrem Dionizosa, a każdy spektakl stanowił w nim swoistą aktualizację mitu dionizyjskiego. Nieprzypadkowo też *Narodziny tragedii z ducha muzyki*, odkrywcze dzieło Nietzschego traktujące o współistnieniu i walce ducha dionizyjskiego z apollinijskim, stanowiły „dekalog teatru lwowskiego za dyrekcji Wilama Horzycy”. Mit dionizyjski był tutaj rodzajem mostu między przeszłością, terażniejszością a przyszłością. Miał on bowiem odniesienie zarówno współczesne, jak i historyczne. Właśnie ta „struktura permanentna”, odnosząca mit jednocześnie do terażniejszości, przeszłości i przyszłości, pozwalała go nieustannie aktualizować, pozwala przypisywać mu każdorazowo nowe treści, jeśli sprzyja temu kontekst kulturowy.

Dionizos jest jednocześnie bogiem radości i żałoby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misteriów. „Toteż mit jemu poświęcony — jak podkreśla M. Głowiński — pozwala ogarnąć sytuacje najbardziej skomplikowane, złożone ze sprzecznych elementów, pozwala wyrazić najbardziej przeciwstawne sobie postawy, od bezmyślnej radości z dnia dzisiejszego po przerażenie wizją zagłady Europy i jej kultury”. Ten syntetyczny charakter mitu dionizyjskiego decydował także o jego wartości dla Horzycy, który wyrażał poprzez swoje dzieła teatralne postawy sprzeczne, ambiwalentne, oscylujące pomiędzy skrajnościami.

Horzyca trochę na podobieństwo Hansa Castorpa z *Czarodziejskiej góry* Tomasa Manna, który nie mógł przyjąć ani drogi Lodovico Settembriniego, ani też drogi Naphty, wyznaczył sobie owo miejsce w życiu i teatrze, gdzie przeciwieństwa wzajemnie się niweczą i łączą w nową jedność. Droga teatralna Horzycy to bezustanne poszukiwanie syntezy i przewyciężenia doktrynalnych krańcowości, to szukanie „środka”, gdzie spotkają się przeciwieństwa, gdzie światło miesza się z cieniem. Stąd tak bliski był mu dionizyjski mit o Odyseuszu, który, poruszając się pomiędzy Scyllą i Charybdą kontrastów, trzyma się środkowego nurtu. Jest to idea środka, dzięki której człowiek staje się panem przeciwieństw przez niego samego powołanych do istnienia; człowiekowi udaje się je przewyciężyć, co, być może, oznacza: stać się od nich mądrzejszym, a z pewnością — pełniejszym. Taka właśnie była postawa poznawcza Horzycy. Typowa postawa środka. Dzięki niej Horzyca nie mógł podpisać się pod żadną z doktrynalnych krańcowości: ani pod „teatrem kościelnym” Osterwy, ani też pod nazbyt dla niego agitacyjną koncepcją teatru, postulowaną w pewnym okresie przez Leona Schillera. Zmuszony został do poszukiwania własnej drogi, własnej idei teatru, która okazała się dionizyjską ideą środka. Horzyca szedł zresztą dalej od Schillera w negacji teatru mieszczańsko-pudełkowego, a jego cała droga artystyczna i kierunek poszukiwań odznaczały się znacznie większą konsekwencją niż droga inscenizatora *Dziadów* i *Pociągu pancernego*.

Nietrudno przy tym zauważyć, że owe permanentne nawroty do mitu dionizyjskiego nie są tu sprawą przypadku, lecz stanowią wewnętrzną potrzebę Wilama Horzycy, znajdującą pełne uzasadnienie w jego sposobie myślenia i działania teatralnego. Potrzebę związaną przy tym bezpośrednio z ideą „środka”.

Intuicje Horzycy, wyrażane przezeń językiem symbolu i metafory w artykułach krytycznych, a przede wszystkim w jego dziełach teatralnych, weszły dziś do języka współczesnej antropologii filozoficznej, która — w terminach językoznawstwa, etnologii, strukturalnej analizy mitu, psychologii analitycznej, socjologii — poszukuje jedności świata ludzkiego i uniwersalnej formuły na określenie fenomenu ludzkiego. W taki sposób teatr Wilama Horzycy stał się jak gdyby naturalnym sojusznikiem tej dyscypliny filozofii. I nic w tym dziwnego. Był to przecież teatr, który, podobnie jak każda prawdziwa sztuka, zadawał bezustanne pytania o: miejsce człowieka w świecie, powołanie człowieka, jego esencję i egzystencję, stosunek jednostki do gatunku ludzkiego, społeczeństwa i historii, pojęcie osobowości; sam Horzyca formułował je jako pytanie „o ostateczny cel człowieka”. Teatr nie ustający w poszukiwaniu, świadomy przy tym odpowiedzialności za to, czym człowiek może i powinien być w swojej epoce, a także odpowiedzialności za świat, w którym istnieje i w którym tworzy.

Zbigniew Osiński