

Głogowa 21
81-589 Gdynia
POLSKA

Oponent pre vymenúvacie konanie
doc. PhDr. Miloša Mistríka, DrSc.
za profesora v odboje Deiny a teória divadelného umenia

Posudok k práci doc. PhDr. Miloša Mistríka
(Opinia dotycząca dorobku doc. dr. Miloša Mistríka)

Jest autorem siedmiu monografii. To sporo; ale to zarazem o wiele więcej i raczej niecodzienne w dorobku akademickiego humanisty, kiedy zważyć, że wszystkie te tomy Miloš Mistrík opublikował w przeciągu zaledwie czternastu lat. Od *Sto slovenských hier* w roku 1992, poprzez inne wymieniane przez kandydata na profesora w jego zestawieniu dorobku (*Zozname publikácií*), a także pominięte przezeń *Herecké techniky 20. storočia* (które z pełnym przekonaniem włączam w ten krąg jego dorobku), aż po blisko 600-stronnicowy tom *Jacques Copeau a jeho Starý holubník* w roku 2006.

Miejsce i waga tych książek w słowackim życiu intelektualnym wyraża się już chociażby w tym, że *Kapitoly o hereckom umení* – w kolejnych wersjach – w przeciągu dziesięciolecia (1994, 2005) ukazały się dwukrotnie. Trudno zarazem o dobitniejszą rekomendację zestawu tych monografii od wskazania, że większość z nich firmuje wydawca o takiej pozycji, jak prestiżowa oficyna VEDA.

Kiedy ma się przed oczyma cały zestaw tych książek, trudno nie zauważyć z szacunkiem, po jak rozległych terenach badawczych Miloš Mistrík porusza się z pełną swobodą i kompetencją. W swoich monografiach zajmuje się dramaturgią słowacką; ciągnie go ku rozpoznaniu narodowej wersji bodaj kluczowej formacji XX-wiecznego dramatu – ku, jak tę estetykę i jej zakrój filozoficzny ochrzcił Martin Esslin (1962), teatrowi absurdu. Kiedy Mistrík pisze o dramacie i teatrze słowackim, widzi go w szerokiej perspektywie i wielowarstwowym uwikłaniu w procesy zachodzące w obrębie teatru i europejskiej sztuki scenicznej. Kiedy natomiast pisze o rozległych, ponadnarodowych pejzażach – nie traci z pola widzenia własnej tożsamości kulturowej.

W szerokiej perspektywie współczesnej teatrologii europejskiej na szczególną uwagę zasługują dokonywane przez Mistríka analizy i syntezy fenomenu aktorstwa. Badacz wnikliwie przygląda się tej – jakże trudno uchwytniej teoretycznie – dziedzinie twórczości w

sposób porządkujący zjawiska w całej ich rozległej palecie stylów, konwencji właściwych XX stuleciu, a zarazem – ponad podziałami i wewnętrznymi opozycjami zasobów i sposobów aktorstwa współczesnego – z powodzeniem zmierza do indywidualnych prób uchwycenia jego istoty. To dla naukowej twórczości Mistríka nad wyraz charakterystyczne: w jego pracach historyk teatru spotyka się z teatrologiem teoretykiem – i... nie wiodą z sobą metodologicznego, czy szerzej: ideologicznego, sporu co do współczesnych rudymentów tej dziedziny. Nie dzielą też pomiędzy siebie królestw – we wzajemnej zgodzie obserwują obydwie strony medalu, przekonani – słusznie przekonani, wbrew naukowym „ekstremistom” i ortodoksom opozycyjnych szkół badawczych – że dopiero wspólnie ów medal są w stanie zrozumieć i opisać.

W całym, w ten oto sposób pokrótce scharakteryzowanym zakroju i obrazie dorobku, jaki wyłania się z cyklu wcześniejszych monografii Miloša Mistríka, jego „książka profesorska”, *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*, prezentuje się – bez przesady – imponująco. Nie objętością i rozmiarami, rzecz jasna, choć i to są zewnętrzne znamiona skali przedsięwzięcia. *Copeau* Mistríka – na tym etapie jego już z dawna pełnej dojrzałości naukowej – jawi się nade wszystko jako naturalna synteza metodologicznych i warsztatowych dokonań wcześniejszych, swoiste uwieńczenie „przedprofesorskiej” drogi wybitnego teatrologa. Jawi się tak niejako w dwójnasób: imponującą zawartością faktograficzną, opartą na wytrawnym warsztacie badacza źródeł, a jednocześnie klasą interpretatorską oraz właściwym teoretykowi sztuką poddawaniem syntezie roju wyluskiwanych przez historyka faktów i zjawisk. Jeszcze do tego wróć.

Aby nie być gołosłownym w sformułowaniach ogólnych – tych dotyczących *Copeau*, jak i tych, które odnoszą się do warsztatu oraz Mistríkowego stylu myślenia teatrem w ogóle – przez chwilę pozostaję jeszcze przy wcześniejszych książkach autora. Rozległość kręgów badawczych Mistríka oraz stosowanych przezeń optyk, a bodaj nade wszystko sposobów oglądu sztuki aktorskiej, uwypukla się przy niejako „lekturze równoległej” – przy bezpośrednim zestawieniu z sobą dwóch książek: *Kapitoly o hereckom umení* oraz *Herecké techniky 20. storočia*. Jak już wspomniałem, a co wyraziście obrazują obydwie te, zwłaszcza „czytane równocześnie” książki, warsztat badawczy Mistríka umożliwia mu bycie równej klasy i historykiem, i teoretykiem sztuki; wnikliwym egzegetą tajników aktorstwa oraz dociekliwym badaczem sztuki dramatopisarskiej. Analiza i synteza, historia i teoria spletają się w tym warsztacie w spójną strukturę wyobrazeniową.

Kapitoly z polotem „kładą pod mikroskop” i „sposoby”, i „zasoby” kunsztu aktorskiego. Aliści nie zatrzymują się na analizie; wyniki egzegezy służą badaczowi

materiałem do następujących z kolei prób uchwycenia jądra: oryginalnych syntez samej istoty owych rozlicznych zjawisk. Autor szeroko przedstawia poszczególne zagadnienia, tematy, sekrety sztuki aktorskiej, tajniki warsztatu, konwencji, stylu, wręcz rój konstytutywnych detali natury technicznej i wyrazowej, aby następnie sklasyfikować ich funkcję w nadrzędnej strukturze całości dzieła aktorskiego.

Nie byłby Mistrík nowoczesnym teatrologiem z kręgu szeroko pojętej francuskiej kultury i refleksji teoretycznej, gdyby wykazywał przesadną odporność na epidemię semiologiczną. Rzecz jasna, podstawowe w tym porządku kategorie znaku, komunikatu czy kodu wyraziście funkcjonują w sposobach jego myślenia teatrem, szczęśliwie nie czynią wszakże ze słowackiego badacza „matematyka teatru”. Są to u Mistríka kategorie w większym stopniu używane niż wyznawane, spełniają istotną funkcję w precyzowaniu optyki badawczej, czyli: są środkiem, a nie – co dotyka „czystych matematyków teatru”, a jeszcze boleśniej dotykać potrafi ich czytelników – celem niejako samym w sobie. I zarazem: w naukowym piśarstwie Mistríka – co przecież pośród podatnych na „wirus semiologiczny” nie jest powszechne – nie pętają swady, potoczności i przejrzystości wywodu. W Mistríkowym myśleniu teatrem kategorie te bywają – jakby powiedział Juliusz Słowacki – taktem, nie wędzidłem.

Mistríkowi nie potrzeba – szczęśliwie coraz mniej modnej – „naukowości” wywodu, hermetycznego scjentyzmu, aby bez tych podpórek jego wykład posiadał solidną wartość naukową. Proszę zwrócić na przykład w *Kapitolach* uwagę na przykład na wywód dotyczący relacji pomiędzy rolą a postacią sceniczną, albo referujący związki dostępnego materiału i struktury dzieła aktorskiego. Proszę prześledzić sposób dowodzenia – niby to od stu lat uznanej powszechnie, acz przeważnie pojmowanej i argumentowanej naskórkowo – autonomii aktorstwa jako dziedziny artystycznej twórczości oraz pojmowania przez Mistríka postaci sceniczej jako autorskiego utworu aktora.

Z przyjemnością śledzi się, w jaki sposób Mistrík pisarz, teatrolog, badacz, przesiąknięty jest francuską tradycją stylu myślenia i artykułowania myśli. Niczego nie tracąc z akademickiego serio i wnikliwości obserwacji naukowej, pisze lekko, wiedzie czytelnika barwną ścieżką eseju. Solidnym, jajogłowym, „poważnym profesorem” z tradycji niegdysiejszej teatrologii niemieckiej resztki włosów zapewne stają dęba. (Jakże zabawny to widok!) Tak, przyznaję: Mistríkowi brak... dostojności; i jakoś mi tego nie bardzo żal.

Jajogłowym nudziarzom na otarcie łez pozostaje przejrzeć pomieszczone na końcu książki zestawienie literatury przedmiotu – uderzająco erudycyjnej jak na autora eseistycznej, z francuska „łatwej pisaniny”. Zestawienie obejmuje warte wskazania prace od francuskich i

amerykańskich, poprzez angielskie, niemieckie, polskie, rosyjskie i jakie tam jeszcze, po japońskie. No, nieźle.

Kiedy mając pod ręką *Kapitoly* czytać *Herecké techniky*, w oczy rzuca się zastosowanie przez autora zgoła odmiennej perspektywy. W tej książce wyraźnie dominuje porządek historyczny. Notabene z tym porządkiem Mistrík jest solidnie oswojony, choćby jako kierujący zespołem twórców tomu *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Tezę o ładzie historycznym, który porządkuje materiał *Hereckich technik*, stawiam nieco przewrotnie. Nie sprzeniewierzając się bowiem smyczy historyczno-teatralnej, tkanę zjawisk oglądanych w rytmie przemian czasu kultury Miloš Mistrík nakłuwa znacznie głębiej. Czyni to poprzez równoległe stosowanie ładu typologicznego. A takie łączenie porządków historycznego z typologicznym, by osiągnąć spójność wywodu i wieloplanowej optyki, jest – jak wiadomo – w teatrologii, i szerzej: w humanistyce, ekwilibrystką nie lada.

Oto konstrukcja książki poświęconej XX-wiecznym technikom aktorskim została przez autora rozpięta na opozycjach dla sztuki scenicznej podstawowych: aktorstwo psychologiczne – formalne aktorstwo „fizyczne”; aktorstwo „dramatyczne” jako wywodzące się z tzw. „teatru literackiego” – aktorstwo „ludyczne” z tradycji sceny marginalizującej warstwę werbalną; z jednej strony społeczne a z drugiej antropologiczne funkcje jako nadrzędne w dziele aktorskim. Pod piórem Mistríka ta metoda konstrukcji wywodu, oparta na rudymenarnych opozycjach, okazuje się wielce szczęśliwa – wyostrza kontury zjawisk, uwyrażnia elementy skomplikowanej, wielowymiarowej natury aktorstwa w jego procesie historycznych przeobrażeń poprzez koleje sztuki teatru XX wieku. Obraz staje się plastyczny, nieomal – w dobrym znaczeniu słowa – dosadny.

Mozna – rzecz jasna – spierać się z autorem monografii technik aktorskich o dobór i ostrość selekcji, czy też o wartościowanie poszczególnych elementów w tym olbrzymim zestawie „klocków lego”. Poza dyskusją natomiast pozostaje, że pomiędzy grzebiącymi w „miazmatach duszy” Stanisławskim i Strasbergiem a „biomechanikiem” Meyerholdem, pomiędzy Craigiem, Appią, Dalcrozem, Copeau i Barrault, pośród ostrych opozycji – a przy zarazem niezbywalnych wszak dla historycznej struktury XX-wiecznego teatru związkach i zależnościach poprzez negację – pomiędzy Brechtem a „antropologami, z Artaudem w tle, a Grotowskim i Brookiem na proscenium światowego teatru – c a ł o ś ć k o n s t r u k c j i (tak, to właśnie pozostaje poza dyskursem!) w rytmie jej historycznych przeobrażeń wylania się z tej książki klarowna i przekonująca.

I tak oto poprzez analizę technik – sfery niejako zewnętrznej, czysto z pozoru „rzemieślniczej” – Mistrík rysuje wieloplanowy obraz artystycznych, estetycznych,

intelektualnych, filozoficznych warstw sztuki teatru; teatru jako swoistego zwierciadła Europejczyka w jego wędrówce poprzez minione właśnie stulecie. Konstatacją zasobów techniki (formy) oraz idei (teorii) teatru XX wieku Miloš Mistrík oddaje historyczną niepowtarzalność estetycznej panoramy europejskiej sceny oraz europejskich sposobów myślenia teatrem owych czasów. Obrazuje ten kapitalny zespół zagadnień we właściwym sztuce (czyli życiu), jedynym dostępnym jej wymiarze trwałości – czyli w... zmienności, we właściwej teatrowi enigmatyczności, która jednocześnie oparta jest na podstawach... niezmiennie stabilnych.

Dla, jak się zdaje, generalnego stanowiska autora oraz dla świadomości, że mamy oto do czynienia jedynie z „wycinkiem”, z historycznym „ułamkiem” zwierciadła świata zwanego teatrem, bardzo to ważne, że Mistrík uchyla również „korzenie”, przywołuje XIX-wiecznych antenatów owych wiodących w wieku XX nurtów w aktorskich technikach – i więcej: korzenie s p o s o b ó w, ale i z a s o b ó w teatru współczesnego. Teatr bowiem nigdy nie rusza „znikąd”, nie zna pojęcia „godziny zero” i nigdy nie kończy się ostatecznie wówczas, kiedy jego epoka umiera, zdawałoby się, bezpowrotnie. Tylko bardzo młodzi „geniusze” są skłonni wierzyć, że teatr tak naprawdę zaczyna swój czas gaworzenia dopiero wraz z ich raczkowaniem i że rodzi się nagle, gdzieś tam nocą z czwartku na piątek.

*

W tym gronie z pewnością nie trzeba przypominać, czym dla funkcjonowania i rozwoju słowackich badań teatrologicznych jest Kabinet divadla a filmu, który posiada Slovenská Akadémia Vied. Toteż stworzenie go i kierowanie nim od lat przez Miloša Mistríka jest jego trudnym do przecenienia wkładem w słowacką naukę. Wskazuję tu na dokonanie z zakresu działalności organizatorskiej, lecz pragnę zarazem dobitnie podkreślić, że funkcja organizatora badań zespołowych oraz własna twórczość naukowa to w zawodowej biografii Mistríka naczynia połączone. Nie tylko udział, lecz równocześnie kierowanie szeregiem ważnych projektów badawczych profitują dorobkiem tak całego Kabinetu, jak i indywidualnymi dokonaniem jego twórcy.

W tym kręgu zagadnień wyeksponować należy edytorską twórczość Mistríka. Używam pojęcia „twórczość”, bowiem działalność redaktora i wydawcy (edytora) tomów naukowych prac zbiorowych jest pracą stricte twórczą. Jest intelektualną kreacją całości zamysłu, podjęciem zagadnienia i rozłożeniem go na głosy zespołu współautorów. Jak dyrygenci, tak i edytorzy bywają marni bądź znakomici. Dorobek wydawniczy Kabinetu świadczy, że Mistrík zna się na edytorskiej dyrygenturze. Aby przekonać się, jak precyzyjnie potrafi komponować całość z poszczególnych, zaprogramowanych „fraz” – artykułów,

rozpraw, korespondujących z sobą tematów – wystarczy przejrzeć takie tomy pod jego redakcją, jak *Duchovný rozmer slovenského divadla a drámy* albo *Etické a estetické v slovenskej dramatiky*, a nade wszystko, już wyżej wspomniane *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Te tomy dokumentują kompetencję i zasługi zespołu badawczego, którym Miloš Mistrík kieruje.

Oto powody, dla których zajęcia z pozoru jedynie organizatorskie uważam za integralny składnik działalności twórczej Mistríka. Przy ogromie tych zatrudnień tym bardziej uderza indywidualna autorska płodność badacza. Rozprawy, studia, artykuły w periodykach i książkach zbiorowych... Aby nie zagubić się pośród tych porażających obfitością publikacji i rozeznąć w ich tematycznych oraz formalnych zakrojach, roboczo zgrupujmy teksty na te, które ukazywały się w Słowacji, publikacje zagraniczne, oraz ważną „pisarską codzienność” z pogranicza nauki, publicystyki i krytyki artystycznej.

W minionym trzydziestoleciu w samej tylko Słowacji Mistrík ogłaszał nie mniej niż trzy naukowe prace rocznie! Obok książek, publikacji zagranicznych oraz masy tekstów drobniejszych... Kiedy na ten pakiet artykułów naukowych spojrzeć całościowo, nicjako „z lotu ptaka”, wyraźnie widzi się konsekwencję w drażeniu przez autora kilku kręgów problemowych, a jednocześnie jego klarowną postawę badawczą, z latami precyzującą się metodologię oraz formę narracji.

Poczesne miejsce w badaniach Mistríka zajmuje dramaturgia słowacka, zwłaszcza najnowsza. I co niezmiernie ważne: dramaty te nie są traktowane w kategoriach czysto literackich, lecz w bezpośrednim powiązaniu ze sceną – jako utwory samoistne, acz zarazem potencjalne komponenty wieloskładnikowej struktury dzieła teatralnego. Charakterystyczne przeto, że zagadnienie „tekst a spektakl” należy w tym kręgu do tematów wiodących. Toteż w sposób niejako naturalny Mistrík, swoisty akuszer wstępujących prądów w słowackiej dramaturgii, raz po raz spotyka się z Mistykiem akuszerem i ojcem chrzestnym młodego, poszukującego teatru słowackiego.

Odrębny blok tworzą teksty poświęcone edukacji teatralnej (zwłaszcza kształceniu aktora), ale zarazem skupione na edukacji teatrem – szeroko rozumianej edukacji p o p r z e z sztukę. Przyjęcie takiego punktu widzenia profituje rozległością spojrzenia na dramati i teatr w ich wzajemnych powiązaniach jako na niezbywalne składniki narodowej kultury i świadomości. Bowiem teatr oraz związana z nim teoretyczna refleksja, co klarownie z prac Mistríka wynika, to nie tylko, ot, zabawy jajogłowych w szklanej kuli. Eo ipso – teatrologia, choćby i ta „semiotycznie zmatematyzowana”, również się w szklanej kuli nijak nie chce pomieścić.

Místrík myśli więc o teatrze szeroko i w sposób otwarty – otwarty zwłaszcza na współczesność. Konsekwencje są oczywiste: badaeza pasjonują przecięcia teorii i historii teatru, a w nim bodaj szczególnie sztuki aktorskiej, przemiany form, konwencji, stylów, techniki i estetyki scenicznej; pasjonują go one z n a s z e g o b r z e g u – z perspektywy przełomu stuleci. Zatem w sposób przy takiej postawie naturalny Místrík obejmuje swymi badaniami młode oraz najmłodsze historycznie kręgi zagadnienia – z uwagą pochyła się nad specyfiką aktorstwa filmowego oraz telewizyjnego.

Jest z Miloša Místríka zaprzysięgły „frankofil”. Mówię to, rzecz jasna, półzartem, ale tylko n a p o ł y żartem Z upodobaniem zagłębia się on we francuskiej kulturze, śledzi specyfikę francuskich szyków teatralnych. Ale – i dlatego jednak żartuję tylko „na poły” – nie jest to miłość ślepa, poza którą „świat nie istnieje”. Skupiony na swoich fascynacjach Místrík nie przegapia wielkich kontekstów kulturowych. Pozwólcie wyznać Polakowi – bez przesadnie słowiańskiej wylewności i megalomanii – że, przecież nie z narodowych powodów, cieszy mnie na przykład trwale obecny w kręgu myślenia słowackiego teatrologa Grotowski. To więcej niż cieszy – zwraca uwagę drażnienie i wyważanie przez Místríka relacji pomiędzy guru młodego światowego teatru drugiej połowy stulecia a dziełem wielkiego reformatora z poprzedniej epoki, Copeau. Nie tylko ten przykład oddaje cechę znamionną dla stylu myślenia Místríka teatrem. U progu współczesnej epoki „burzy i naporu” wielka polska humanistka, Maria Janion, ogłosiła książkę pod jakże nacechowanym tytułem: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Obserwuje teatr nowoczesnego przez Místríka mogą być tak baczne i sięgać tak głęboko, jak sięgają, także dzięki temu właśnie, że dokonywane są w niezbywalnym uwikłaniu w tradycję. Trwałość i chwilowość zjawisk to w ciągu kulturowym jedynie dwie strony tego samego obola.

Jako że niepodobna w tej próbie portretu szerzej analizować i głębiej, jak by się chciało, wnikać w twórczość Miloša Místríka (ponieważ sam uniemożliwia to bezlikiem swoich prac i zatrudnień), muszę zadowolić się ledwie szkicowaniem zagadnień. Toteż wobec jego publikacji zagranicznych posłużę się cytatem, który w moim przekonaniu oddaje ich zasadniczy sens i istotę. Ów najgłębszy walor prac ogłaszanych przez Místríka poza Słowacją oddaje cytat z... Místríka. Fragment tytułu jego szkicu opublikowanego we Francji w roku 1989 – tak, w tymże akurat roku pamiętnym – brzmi: *la coopération Est-Ouest*; z nacechowanym „dopowiedzeniem” w tytule tekstu z roku 2001: *l'identité culturelle*, oraz tym jeszcze tytułem z 2005: *Breaking the Language Barrier*. Teksty Místríka – rozsiane po periodykach we Francji, Belgii, Chorwacji, Czechach, Hiszpanii, Kanadzie, Portugalii, Serbii, Stanach Zjednoczonych – sumują się jako niebagatelny wkład w proces *of breaking the*

language barriers, są mądrą poprzez sztukę teatru *coopération Est-Ouest*, z dbałością o szacunek dla *identité culturelle* wszystkich uczestników tego intelektualnego i artystycznego dialogu.

*

O jakości i wadze naszych zatrudnień decydują nie święta, lecz dni powszednie. Bez solidnej codzienności świąt by wszak w ogóle nie było. Toteż z szacunkiem pochylam się nad rojem „prac pomniejszych” Mistríka, czyli nad codziennością naukowca-pisarza-krytyka. Mnoży artykuły, eseje, recenzje, a zarazem pisze skrypty akademickie. Jako zaprzysięgłego szekspiromaniaka cieszy mnie, rzecz jasna, dotykane przezeń – chociaż jest to tylko margines zainteresowań autora – również Szekspira i na scenie, i w kinie. Ale raduje mnie przecież również w tej codzienności obecność Becketta i Mrożka, Kowzana, Kantora czy Lubimowa. A są to zaledwie te szczególnie mi bliskie epizody w rozległej opowieści o teatrze współczesnym, którą Miloš Mistrík wiezie na spacerze pomiędzy Paryżem a Kijowem i między Taorminą a Gdańskiem.

Wpisana w profesję samotność pisania wzmaga w nas – może szczególnie w nas, ludziach teatru, sztuki ze swej istoty i w swojej naturze pospólnej – żądzę odzewu. Ten znajdujemy (albo nie znajdujemy go) w cytacjach, nawiązaniach, recenzjach i polemikach z naszymi tekstami. (I nieważne nawet – jak słusznie istotę sprawy oddaje zakulisowe powiedzonko – czy dobrze o nas piszą, czy źle, byle z nazwiskiem. To powiedzonko nie jest figurą jakowejś megalomanii; obrazuje właśnie żądzę odzewu.) Żądze Miloša Mistríka są w tej materii – tuszę – nasycone. Gromadnie recenzuje się jego prace, gęsto się je cytuje: słowem – Mistrík jest o b e c n y w życiu intelektualnym nie tylko Słowacji. Wiecie nieporównanie lepiej ode mnie, które nazwiska sięgających po Mistríka autorów słowackich są ile warte. Ja co nieco wiem, ile warte są opinie tej klasy postaci, co Francuz Patrice Pavis, Czech Ivo Osolsobě, Anglicy John Cook czy Michael Quinn, Polacy Tadeusz Kowzan czy legenda teatrologii Irena Sławińska. I takie tytuły periodyków, jak *Das Vermächtnis der Initiative der Semiotiker*, *New Theatre Quarterly*, *Théâtre/Public*. A to tacy i na takich łamach nie od wczoraj prowadzą z Mistrykiem dialog. Ton, który przewija się w wielu z ich tekstów oddaje tytuł, poświęconej jednej z monografii Mistríka, recenzji pióra Františka Černý'ego: *Kl'účové dielo slovenskej teatrologie*.

W dużej mierze to także owa wpisana w pisarstwo samotność gna nas po kraju i świecie na konferencje, kongresy, sympozja. Bywają spełnieniem tęsknoty za bezpośrednią wymianą myśli, dialogiem, dyskusją. Że referaty i wystąpienia Miloša Mistríka na międzynarodowym forum spotykają się z zainteresowaniem i uznaniem, świadczą jako

uczestnik wielu konferencji, na których przyszło się nam od lat spotykać. Od wielu lat; bodaj od Światowego Kongresu International Association of Theatre Critics w Warszawie, któremu miałem zaszczyt przewodniczyć w roku – bagatela! – 1992. Jako uczestnik międzynarodowych konferencji Mistrík był naonczas nieomal debiutantem (dokładnie: trzylatkiem) i szybko zdobywał coraz bardziej wyraziste miejsce. Tak było, kiedy udzielałem mu głosu w 1994 w Montevideo; podczas prowadzonych przeze mnie obrad w 1998 w Gdańsku wygłaszał referat na temat bliski pewnie wszystkim nam tutaj obecnym: *Medzi provinciou a malou krajinou alebo hl'adanie vlastnej identity*; a wkrótce – w 2001 w Montrealu – niejako sam sobie ripostował tytułem wygłoszonego referatu: *Mimické prekonávanie hraníc medzi jazykmi. Otóz to – prekonávanie hraníc...*

*

Na całym zarysowanym wyżej tle – przy budzącej szacunek i mnogości, i jakości prac Miłóša Mistríka, od pozycji książkowych po drobne formy eseistyczne i krytycznoteatralne, oraz przy pełnym uznaniu i dla intelektualnych zasobów, i dla sposobów ich artykulacji – najnowszą monografię *Jacques Copeau a jeho Starý holubník* uważam za dokonanie ze wszech miar wyjątkowe. Wcześniej już dała się poznać oryginalność myślenia, sztuka scalania analiz w oryginalne autorskie koncepcje słowackiego teatrologa, jego perfekcyjne metody opisu zjawisk i własny ton w podejmowaniu tematów nieraz, jakby się zdawało, nie tylko szeroko znanych, ale i dogłębnie rozpoznanych w ogólnoeuropejskiej dyspucie. A przecież, mimo to wszystko, *Copeau a holubník* zaskakuje. Nie tylko autorskim rozmachem, choć to jest wrażenie pierwsze. Przede wszystkim wszakże ta monografia poświęcona twórcy, którego – jak się nam wydawało – znaliśmy nieźle, nieoczekiwanie o d k r y w a człowieka i jego dzieło. Odsłania i samego Jaques'a Copeau, i Starý Gołębniak, i wszystko, co wokół, w zgoła nowym światłocieniu. Do tego stopnia, iż podczas lektury raz po raz odnosiłem wrażenie, że o teatrze wielkiego francuskiego reformatora ledwie dotąd co nieco słyszałem. A niezwykle to tym bardziej, kiedy uświadomić sobie zasoby dotychczasowej literatury przedmiotu.

Nie próbuję poddawać nową monografię Mistríka pobieżnej analizie. Zbytec to fundamentalne dzieło paroma akapitami omówienia, po prostu nie uchodzi. W sumarycznej konwencji mojego wystąpienia nie mam szans wychylenia się w tej materii ponad banał. Zatem jedynie podkreślam dobitnie, że nie jest to subiektywne wrażenie – monografia pióra Miłóša Mistríka jest fundamentalna o b i e k t y w n i e. Autor nie poddał się presji całej wspomnianej wyżej, jakże rozległej, literatury przedmiotu. Zebrał wszystko, co dotąd napisano, dotarł do materiałów nieznanymi, przeprowadził własne analizy i wyciągnął własne

wnioski. O ile w humanistyce w ogóle da się dokonać rozstrzygnięć ostatecznych – a wiadomo, że można je dokonywać jedynie w uwikłaniu w nasz własny czas i na czas naszego własnego żywota w historycznym rytmie przemian zasobów i sposobów myślenia i przeżywania właściwych europejskiej kulturze – o tyle monografia Mistríka zamyka dotychczasowy proces rozpoznania dzieła Jaques'a Copeau. Długo będzie to monografia k a n o n i c z n a. W najgłębszym przekonaniu, że mam rację, włączam ją do kanonu podstawowych książek o sztuce teatru XX wieku napisanych w naszej szeroko rozumianej współczesności.

Coś jeszcze muszę przynajmniej zasygnalizować. Otóż proszę zwrócić uwagę na podstawy metody stosowanej przez Miloša Mistríka oraz na kompozycję jego książki. Jej część pierwsza precyzyjnie a wyczerpująco przedstawia twórcę i dzieło wielkiego reformatora – reżysera, aktora, pisarza, ideologa teatru. Czyni to w porządku historyczno-teoretycznym, a narzędzia badacza w pełni odpowiadają przedmiotowi jego dociekań i opisu. Część drugą wypełniają przekłady tekstów Copeau na język słowacki, i jest to ważne zwłaszcza dla współczesnej słowackiej myśli teatralnej. Są zarazem znakomitym punktem odniesienia zwłaszcza wobec szerokich kontekstów, od których nie uchyla się autor i do świadomości których wyraźnie zachęca czytelnika całości tomu.

Owe konteksty to z jednej strony fascynujące odkrywanie korzeni – sięganie w wiek XIX pomiędzy zjawiska, które dawały podglebie przyszłej wielkiej reformie; a z drugiej strony – „spadkobiercy”, niejako „duch Copeau” i jego udział w dalszych kolejach teatru francuskiego. Sceny, która – jak każdy teatr, który pragnie mieć dorodnc „jutro” – musi umieć równocześnie solidnie oprzeć się na dokonaniach wielkiego „wczoraj” i zarazem potrafić je twórczo... odrzucać.

Wreszcie część trzecia, która nie byłaby możliwa do zrealizowania bez wzorowej dokumentacji źródłowej, jaką monografia Mistríka ma się powody szczycić. Pomieszczone w tej części tablice chronologiczne i zestawienia to dużo więcej niż rozbudowana informacja; mimo że nie wolno tu bagatelizować samej też warstwy informacyjnej, jak choćby w skrzętnym wykazie inscenizacji Jaques'a Copeau, wyposażonym w rozbudowane metryki poszczególnych przedstawień. Przede wszystkim otrzymujemy obraz Copeau i jego dzieła pośród rozległych europejskich kontekstów rówieśnych zjawisk, tendencji, prądów, kierunków i doktryn sztuki widowiskowej. Innymi słowy: Mistrík daje nam do ręki rodzaj autorskiego przewodnika po europejskiej mapie teatralnej, i szerzej: kulturowej, we właściwych jej rytmach przemian myślenia i artystycznej wrażliwości.

Nie mogę sobie, jako stary szekspiromaniak, odmówić podzielenia się przyjemnością lektury sekwencji książki poświęconych szekspirowskiej biografii teatralnej Copeau. I sama interpretacja przez Mistrika koncepcji stałej sceny Théâtre du Vieux-Colombier z jej „nagim podium” wobec tradycji sceny elżbietańskiej; i zwłaszcza koleje szekspiryzmu francuskiego reformatora, zwarte a trafne w konstatacjach, wydobywają to, co w owym zjawisku najistotniejsze: indywidualne, właściwe Jaques’owi Copeau, oryginalne rysy jego myślenia Szekspirem. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że to tylko pojedynczy ton w całej partyturze; ton wszakże tyle mi bliski, a i obiektywnie istotny, iż nie mogę poskromić wewnętrznego imperatywu podkreślenia jego wagi.

Składać suchy wniosek o przyznanie Milošowi Mistríkowi tytułu profesora, to jakby obnosić się z czymś wręcz zenująco oczywistym. Składam przeto jednocześnie wyrazy zafrasowania, że do sformułowania tej oczywistości wobec badacza takiej klasy, takiego dorobku i takiej pozycji w słowackiej i europejskiej teatrologii, przystępujemy i czynimy to dopiero dzisiaj.

