



SPEKTAKL JAKO WYDARZENIE I DOŚWIADCZENIE

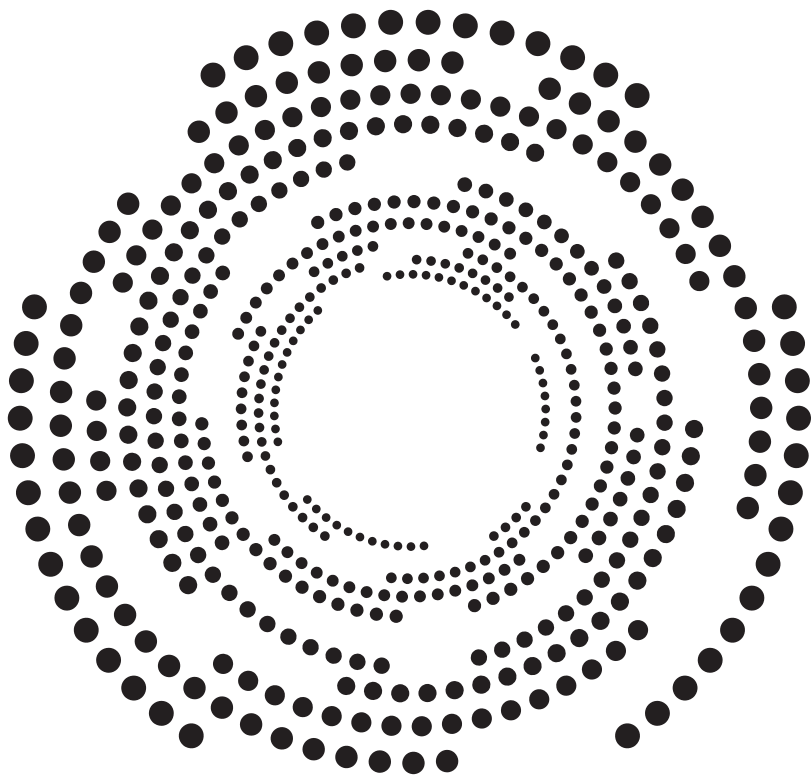
AKTOR

**POD REDAKCJĄ IRENY JAJTE-LEWKOWICZ
I MONIKI WĄSIK**

**SPEKTAKL
JAKO WYDARZENIE
I DOŚWIADCZENIE**
AKTOR



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



SPEKTAKL JAKO WYDARZENIE I DOŚWIADCZENIE

AKTOR

POD REDAKCJĄ IRENY JAJTE-LEWKOWICZ
I MONIKI WĄSIK



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO
Łódź 2018

Irena Jajte-Lewkowicz, Monika Wąsik – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Jan Ciechowicz

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Małgorzata Szymańska

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Leonora Wojciechowska

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/RoyStudio

© Copyright by Authors, Łódź 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2018

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07552.16.0.K

Ark. wyd. 17,0; ark. druk. 20,125

ISBN 978-83-8088-781-7
e-ISBN 978-83-8088-782-4

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

SPIS TREŚCI

Irena Jajte-Lewkowicz, Monika Wąsik – Słowo wstępne 7

Aktor! Aktor!

Mariusz Bartosiak – Od efektu sztuki aktorskiej do efektywności aktora. W stronę ponowoczesnej antropologii aktora 13

Katarzyna Chiżyńska – Amatorstwo i wykluczenie w kontekście greckiego teatru klasycznego 25

Jadwiga Czerwińska – Amatorstwo i wykluczenie w kontekście antycznego teatru rzymskiego 43

Przywrócić wspólnotę

Dorota Fox – Niedostępny autentyzm. O aktorach śląskiego teatru amatorskiego „Naumiony” 69

Krystyna Nowak-Wolna – Aktor w teatrze amatorskim 87

Ks. Mariusz Lach sdb – Między amatorstwem a profesjonalizmem – warsztat aktorski w teatrze wartości religijnych 107

Aktor „niepełnosprawny”? – dyskurs

Leszek Karczewski – Aktor niepełnosprawny nie istnieje. Kategoria kulturowej czytelności 119

Marzenna Wiśniewska – Od siebie do performerów ku innym: Grupa Teatralna „Jestem” 133

Tomasz Kowalski – Projektowanie konfuzji. *Disabled Theater* w reżyserii Jérôme’a Bela 149

Ewelina Kordiak-Gołębska – Teatr milczący? Aktor niepełnosprawny intelektualnie w Teatrze Arka 161

Aktor „niepełnosprawny”? – głos

Maria Pietrusza-Budzyńska – Teatrotterapia Lubelska. Aktor.....	175
Iwona Siekierzyńska – Słabość jest siłą. Praca z aktorami niepełnosprawnymi intelektualnie i aktorami zawodowymi podczas realizacji spektaklu <i>Moja sprawa</i>	193
Magdalena Paszkiewicz, Janusz Adam Biedrzycki – Odmienny punkt widzenia. Projekt <i>Vidomi</i> oraz jego kontynuacja. Stowarzyszenie Teatralne Chorea	203

Być sobą/Innym

Monika Wąsik – Teatr postimigrancki jako teatr antyfolklorystyczny	223
Katarzyna Maliszewska – To będzie teatr (nie)duży... Idea „kliniki kształcenia” w pracy z małymi aktorami wobec efektów płynnej nowoczesności	233
Małgorzata Andrzejak-Nowara – Teatr dodał im skrzydeł. O twórczych działaniach Teatrowni przy Stowarzyszeniu „Kochanowski” w Opolu	249

Aktor „w procesie”

Arkadiusz Rogoziński – Praca w procesie jako forma pracy w społeczeństwie z informatyzowanym – na przykładzie twórczości tzw. teatrów niezawodowych	263
Tomasz Ciesielski – <i>Taśmy profesjonalne</i> . Doświadczenie – powtórzenie – różnica....	277
Maria Janus – Od domu kultury do Teatru Narodowego. Sukcesy aktorów teatrów młodzieżowych w aktorstwie profesjonalnym	291
Noty o Autorach	307
Indeks	315

SŁOWO WSTĘPNE

Książka, którą oddajemy do rąk Czytelników, stanowi kolejną publikację objętą wspólnym tytułem głównym: *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie* i – podobnie jak poprzednie – przygotowana została w Katedrze Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Tom pierwszy: *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Prolog*¹ inicjował serię i towarzyszył konferencji zorganizowanej w UŁ w roku 2010. Tom 2: *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*² stanowił zbiór prac wybranych spośród ponad stu wypowiedzi wygłoszonych w czasie przygotowywanych przez Katedrę Dramatu i Teatru UŁ – od roku 1995 – kilkunastu międzynarodowych konferencji poświęconych zagadnieniu teatrów społecznie defaworyzowanych, w tym przede wszystkim problematyce teatrów osób z niepełnosprawnościami³. W latach poprzednich wydaliśmy także dwie monografie, w których opisaliśmy związki terapii i teatru⁴. W niniejszej książce pragniemy – nadal poszukując istoty spektaklu teatralnego jako wydarzenia i osiąganego dzięki uczestniczeniu w nim

¹ *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie. Prolog*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, Łódzkie Centrum Doskonalenia Nauczycieli i Kształcenia Praktycznego, Łódź 2010.

² *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie*, red. I. Jajte-Lewkowicz, J. Michałowska, A. Piasecka, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2013.

³ Nadzwyczajną okazję do obserwacji dokonań tego teatru stworzyliśmy powołując przed ponad dwudziestu laty Międzynarodowe Biennale Spotkania Teatralne „Terapia i Teatr”, którego XII edycja odbyła się w czerwcu 2016 r. pod egidą naszego ówczesnego partnera organizacyjnego, a dzisiejszego gospodarza festiwalu – Poleskiego Ośrodka Sztuki w Łodzi, zob. <http://www.pos.lodz.pl/?q=str&d=15&pd=42> (dostęp: 10.06.2016).

⁴ *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, cz. 2, red. I. Jajte-Lewkowicz, A. Piasecka, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 2006; *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, red. I. Jajte-Lewkowicz, Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź 1999.

doświadczenia – przyrzeć się problemowi aktorstwa nieprofesjonalnego, rzadko podejmowanemu we współczesnych badaniach teatralnych.

W wiosennym numerze „Sceny” z roku 2016 Profesor Lech Śliwonik, nasz wieloletni Mentor i Przewodnik, powołując się na wydrukowany sześćdziesiąt lat temu w „Pamiętniku Teatralnym” redakcyjny artykuł pt.: *Amatorszczyzna*⁵, pisał: „Bohdan Korzeniewski i Zbigniew Raszewski [...] dobrze wiedzieli, że ruch ochotniczy musi być odrębną instytucją, posiadającą własne metody pracy, własny repertuar, własny styl gry, własnych przywódców, własne cele. Własne czyli odmienne od teatru zawodowego”⁶. I zacytował klasyków polskiej teatrologii Profesor gromił: „Warto o tym kolejny raz przypominać? Nie tylko warto, ale koniecznie trzeba”⁷. Diagnoza Lecha Śliwonika dotycząca stanu dzisiejszego teatru niezawodowego jest surowa: szczególnie zaś staje się dotkliwa w odniesieniu do inwazji bezrobotnych zawodowców na teatr nieprofesjonalny („ruszyli zawodowcy na teren amatorów...”). Mamy nadzieję, że refleksja proponowana w naszej książce zdoła interesująco wpisać się w sferę teatru amatorskiego, ukazując go od strony jego własnych, niezafalszowanych cech.

Zaproszeni przez nas do współpracy Autorzy i Autorki – w zdecydowanej większości także Goście kolejnej konferencji, która odbyła się w dniach 11–12 kwietnia 2016 roku na Uniwersytecie Łódzkim – reprezentują różne specjalności. Są wśród nich zarówno badacze (różnych dziedzin nauki), jak i artyści (reżyserzy, aktorzy, performerzy). Ich wypowiedzi wieloaspektowo analizują konkretne „wydarzenia” związane ze sztuką nieprofesjonalnych aktorów i konstatają doświadczaną przez nich przemianę, jaką takie wydarzenia przynoszą.

Proponujemy Czytelnikom lekturę tekstów skupionych wokół pięciu zagadnień. Rozpoczynamy od przyjrzenia się statusowi i dziejom amatorskiej sztuki aktorskiej, rewidując także utrwalone przekonania o znaczeniu i formach antycznego aktorstwa europejskiego (*Aktor! Aktor!*). Ustaliwszy źródła, przechodzimy do próby przyjrzenia się wybranym dzisiejszym przykładom sztuki, która niewątpliwie do amatorskiej należy (teatry środowisk lokalnych Górnego Śląska, Opolszczyzny, teatry religijne), koncentrując uwagę także na współczesnym rozumieniu fenomenu aktora amatora (*Przywrócić wspólnotę*). W kolejnych dwóch częściach książki powracamy do kwestii, które wyznaczały naszą

⁵ [Bohdan Korzeniewski, Zbigniew Raszewski], *Od redakcji. Amatorszczyzna, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 2.*

⁶ Lech Śliwonik, *Zawodowszczyzna, „Scena. Kwartalnik Kultury i Edukacji Teatralnej” 2016, nr 1 (wiosna), s. 1.*

⁷ *Ibidem.*

refleksję naukową w ostatnich dziesięcioleciach, czyli do problematyki aktora – osoby z niepełnosprawnością, oddając głos zarówno teoretykom i krytykom (*Aktor „niepełnosprawny”? – dyskurs*), jak i współtwórcom tego typu teatru (*Aktor „niepełnosprawny”? – głos*). Następną część (*Być sobą/Innym*) poświęcamy amatorskiej sztuce aktorskiej podejmowanej w innych środowiskach kulturowo marginalizowanych czy objętych paternalistycznym dyskursem (imigranci, dzieci, osoby starsze), które dzisiejsza „tyrania normalności” (Julia Kristeva) dotyka w największym stopniu. Domknięcie książki stanowią teksty, w których przedmiotem rozważań są formuły pracy aktorów amatorów; zaproponowano w nich także namysł nad tym, czy wykreowana przez teatry awangardowe i offowe tzw. „praca w procesie” spełnia się w tym obszarze teatralności. A ponieważ aktorstwo to niewątpliwie profesja sukcesu – kodę temu stanowi refleksja na temat karier aktorów amatorów... na scenach zawodowych.

Wypowiedzi Autorek i Autorów zostały zgrupowane w ten sposób, aby wzajemnie oświetlać bądź problematyzować podejmowaną w nich tematykę. Stanowiąc szereg przykładów współczesnych manifestacji „ochotniczej” sztuki aktorskiej, wypowiedzi te niejednokrotnie podejmują także zagadnienia znacznie szersze, dla których zjawisko aktorstwa amatorskiego bywa symptomatycznym przejawem postaw i przemian społecznych, estetycznych, obyczajowych. W tej perspektywie lektura książki może się okazać ciekawa – mamy taką nadzieję – nie tylko dla teatrologów.

Irena Jajte-Lewkowicz
Monika Wąsik

AKTOR! AKTOR!

Mariusz Bartosiak*

OD EFEKTU SZTUKI AKTORSKIEJ DO EFEKTYWNOŚCI AKTORA W STRONĘ PONOWOCZESNEJ ANTROPOLOGII AKTORA

Człowiek jest miarą wszystkich rzeczy,
istniejących, że istnieją,
i nieistniejących, że nie istnieją

Protagoras z Abdery

Starożytny prolog

W V wieku p.n.e. Protagoras twierdził, że każdy człowiek jest miarą prawdy i fałszu, w sensie bytu i niebytu, nie jest natomiast miarą tego, co pozytywne i szkodliwe, ponieważ probierzem dobra wspólnego jest użyteczna efektywność praktyki społecznej. Platon potwierdza ten pogląd Protagorasa w swoim *Teajtecie*:

Bo jakiegokolwiek by rzeczy dane państwo za sprawiedliwe i piękne uważało, takimi też one dla niego będą, jak długo państwo w nie wierzy; mędrzec sprawia, że w każdym wypadku zamiast tego, co jest dla państwa złe, przychodzi to, co jest dobre i dobre się wydaje. Tak samo i sofista potrafi swoich wychowanków prowadzić [167c]¹.

* Dr hab. Mariusz Bartosiak, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki, 90-131 Łódź, ul. Pomorska 171/173.

Zdaniem Giovanniego Reale, sofistyczna miarodajność sądów każdego człowieka („jednostkowego człowieka”, „poszczególnej jednostki”) odnosi się do porządku fenomenologicznego, nie zaś ontologicznego². Co więcej, Protagoras wprowadza również – odnośnie do orzekania o zjawiskach – skalarność rozpoznawanych wartości: „Mędrce jest nie ten, kto zna nieistniejące wartości absolutne, lecz ten, kto poznaje coś, co jest relatywnie bardziej pożyteczne, bardziej odpowiednie i bardziej korzystne oraz potrafi to wprowadzić w życie i w życie wprowadza”³.

Ontyczny wymiar relatywności sądów został podjęty przez Platona i Arystotelesa, choć mistrz i uczeń zaproponowali inne rozwiązania. Dla Platona ontyczny relatywizm, jakkolwiek powszechny, jest wynikiem niewiedzy, a wielość jednostkowych sądów o rzeczywistości zjawiskowej nie ma istotnego znaczenia, bowiem najwyższym celem człowieka (nadal każdego) jest poznanie świata idei; również twórczość mimetyczna powinna być temu celowi poświęcona. Arystoteles natomiast, w znacznie mniej dysjunktywnie normatywnym trybie, podjął się opisanie stopniowalnych ścieżek twórczości i poznania. Aporia ontycznie ujmowanej prawdy i fałszu została przezeń rozwiązana na gruncie twórczości za pomocą prawdopodobieństwa, które jednak ze współczesną matematyką ma niewiele wspólnego. W *Poetyce* formułuje koncepcję trzech rzeczywistości (oprócz idealnej i zjawiskowej, wprowadza jeszcze artystyczną): „naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)” [1460b]⁴, ale „zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności” [1451a]⁵. Konieczność i prawdopodobieństwo są ze sobą ściśle związane, Arystoteles bardzo często wymienia je jako warunki alternatywne – pewien aspekt tragedii powinien być konieczny lub prawdopodobny. Konieczność wynika z kompozycji dzieła, prawdopodobieństwo natomiast

¹ Platon, *Teajtet*, [w:] idem, *Dialogi*, t. II, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo ANTYK – Marek Derewiecki, Kęty 2005, s. 367.

² Giovanni Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. I: *Od początków do Sokratesa*, przeł. E.I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994, s. 247–256.

³ *Ibidem*, s. 252.

⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 93.

⁵ *Ibidem*, s. 30.

z rozumowej oceny jego składników, nie zaś (jak można by wnioskować z nożożytnego rachunku prawdopodobieństwa i statystyki) z możliwości ich zaistnienia: „Poeta powinien przedstawiać raczej zdarzenia niemożliwe lecz prawdopodobne, niż możliwe, ale nieprawdopodobne. Nie powinien natomiast układać fabuły z elementów sprzecznych z rozumem” [1460a]⁶. Arystoteles wprowadza w ten sposób silną zasadę antropologiczną, wiążącą reguły twórczości nie z obiektywnymi zasadami, lecz z ludzką oceną: „Ze względu na efekt artystyczny, lepiej jest przecież przedstawić rzecz wiarygodną, chociaż niemożliwą, niż możliwą, lecz nie trafiającą do przekonania” [1461b]⁷. Co więcej, ostateczną miarą i twórcy, i jego dzieła, jest odbiorca – dodajmy, każdy pojedynczy odbiorca – ponieważ przyczyną celową tragedii jest *katharsis* odbiorcy. W *Metafizyce* stwierdza wręcz: „Przyczyna celowa jest w najwyższym stopniu dobrem i kresem wszystkich innych rzeczy” i dodaje: „Nie dopatrujemy się żadnej różnicy w tym, czy się ją nazwie dobrem, czy tylko dobrem pozornym” [1013b]⁸.

Tę mocną zasadę antropologiczną znacznie osłabi w chylącym się ku upadkowi Rzymie św. Augustyn⁹, którego autorytet sprawi, że dopiero w XX w. praktyka teatralna, a szczególnie aktorska zacznie pozbywać się przypisanego jej piętna moralnej naganności. Św. Augustyn próbował osłabić swoją moralną ocenę, twierdząc, że aktorzy, podobnie jak inni artyści, co nie chcą dawać fałszywego świadectwa, ale muszą je dawać, ponieważ zmyślają (co stawia ich w jednym rzędzie z ludźmi śpiącymi i szaleńcami): „Różnica między tym, kto zmyśla, a oszukującym polega na tym, że oszukujący pragnie wprowadzić w błąd, podczas gdy ten, kto zmyśla – nie zawsze ma taką intencję”, jednak efekt jest ten sam – fałsz, *ex definitione*: „nieprawdziwe są właśnie dlatego, że nie mogą być tym, co przedstawiają”. Sformułował również (pozorny z punktu widzenia współczesnej antropologii teatru) paradoks, określony przezeń jako „dziwaczny wniosek”, odnoszący się do sztuki w ogóle:

Czy nie sądzisz, że wszystkie te rzeczy tylko o tyle są w części prawdziwe, o ile w części są nieprawdziwe, i że jedynie w ten sposób mogą one posiadać swoją część prawdy,

⁶ *Ibidem*, s. 91.

⁷ *Ibidem*, s. 99.

⁸ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 105–106.

⁹ Stanisław Longosz *podkreśla ogólnie negatywną postawę starożytnych chrześcijan wobec widowisk teatralnych* (s. 117); *idem*, *Antyk chrześcijański i wczesne średniowiecze. Wstęp, [w:] O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*, red. E. Udalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 113–131.

że w innej swojej części są nieprawdziwe? Dlatego też w żaden sposób nie mogłyby się stać tym, czym być chcą lub powinny, jeżeli nie chcą być nieprawdziwe.

I dodaje serię paraleli:

Jakże bowiem [...] Roscjusz mógłby być prawdziwym aktorem tragicznym, gdyby nie chciał być nieprawdziwym Hektorem? [...] Jakże obraz konia mógłby być prawdziwym obrazem, gdyby koń namalowany nie był nieprawdziwym koniem? Jakże odbicie człowieka w zwierciadle mogłoby być prawdziwym odbiciem, gdyby nie było nieprawdziwym człowiekiem?

Ostatecznie powraca (po niemal tysiącleciu) do wykluczającej sztukę dysjunktywnej normy platońskiej: „powinniśmy szukać takiej prawdziwej rzeczy, która ma tylko jedno oblicze i nie jest sama ze sobą w sprzeczności, bo nie jest z jednej strony prawdziwa, a z drugiej – nieprawdziwa”¹⁰.

Między semiotyką a fenomenologią

Dwudziesty wiek pozostawił nam dwie precyzyjne analityki sztuki aktorskiej: semiotyczną i fenomenologiczną. Obie nakierowane na jej efekt, postać sceniczną. Przy czym obie propozycje przyjmują taką strategię jako oczywistą i niewymagającą uzasadnienia. W każdym jednak przypadku inaczej, bo zgodnie z właściwą dla siebie metodologią definiowaną jako znak bądź jako wyobrażenie. Najprostszą analizę semiotyczną przedstawił Sławomir Świontek, pokazując jednocześnie semiotyczny ogląd typów aktorstwa, które zyskały wzrastający rozgłos w ostatnich dekadach¹¹. Zdaniem Świontka, istnieją jedynie dwa modele aktorstwa. Iluzjonistyczny, związany ze szkołą Konstantina Stanisławskiego, i antyiluzjonistyczny, kojarzony z koncepcją Bertolta Brechta. W pierwszym:

Komunikat aktora ma na celu wyeksponowanie informacji o postaci dramatycznej przy jednoczesnym dążeniu do ukrycia informacji o tym, że postać jest konstrukcją stworzoną za pomocą technik gry [...]; wysiłek aktora skierowany jest na to, by znak ten [tworzony jego ciałem] uczynić przezroczyście dla znaczenia¹².

¹⁰ Św. Augustyn, *Soliloquia*, tłum. A. Świderkówna, [w:] eadem, *Dialogi filozoficzne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 283–286.

¹¹ Sławomir Świontek, *Modele aktorstwa XX wieku*, [w:] *Aktor w kulturze współczesnej. Studia*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9–22.

¹² *Ibidem*, s. 14.

Natomiast w drugim modelu aktorstwo „ma na celu wyeksponowanie [...] informacji o samym procesie tej manipulacji”, kreacja postaci jest traktowana „[...] jako obiekt manipulacji jednej świadomości przez drugą. [...] aktor nie tyle przedstawia postać, ile siebie samego w roli aktora jako »mistrza w rzemiośle« interpretacyjnym [...]”, gra aktorska zmierza do ujawnienia praktyki tworzenia znaku, a nie planu treści¹³. Wyróżnienie dokładnie dwóch modeli aktorstwa jest, w ujęciu Świontka, o tyle oczywiste, że przyjmując perspektywę europejskiej tradycji semiotycznej, aktorowi można przypisać dokładnie dwie możliwości kierowania uwagi widza: na znaczące lub na znaczone, bo znak ma tylko te dwa elementy. Widzowi pozostaje jedynie podążać za aktorem, odczytać i zrozumieć komunikat. Świontek uzupełnia tę typologię o istotny komentarz, wyprowadzający poza zero-jedynkową optykę semiotycznej ortodoksji i stwierdzający, że w istocie należy te dwa modele traktować jako teoretyczne bieguny, ponieważ faktyczna praktyka aktorska realizuje się pomiędzy nimi – a w rzeczywistości mamy do czynienia ze skalarnymi złożeniami tych dwóch strategii aktorskich, bo aktorzy w różnym stopniu nasycają swoje kreacje sceniczne obydwoma postawami. Co więcej, żaden z modeli nie jest w praktyce teatralnej realizowany w stu procentach. Bazując na tych analizach, badacz stwierdza również, że zyskujące na popularności, szczególnie w antropologicznie zorientowanych dyskusjach okołoteatralnych, inne modele aktorstwa, wśród których wyróżnił „obrzędowo-magiczny” Antonina Artuada, „ofiarniczy” Jerzego Grotowskiego i „synkretyczny” Eugenia Barby, stanowią w semiotycznym oglądzie jedynie różne punkty na ciągłej osi między modelami: „iluzjonistycznym” (skupionym na postaci, czyli na znaczonej) i „antyiluzjonistycznym” (skierowanym na aktora, czyli na znaczące).

Bert O. States poszerza ten semiotyczny ogląd, dodając do wymienionych modeli, które określa odpowiednio jako „przedstawiający” (*representational*) i „autoekspresywny” (*self-expressive*), trzeci – „współpracujący” (*collaborative*), który (mając kilka podtrybów) nakierowany jest na zaangażowanie widzów w przedstawienie i skupia w ten sposób ich uwagę na samym zdarzeniu teatralnym i/lub na komunikacji między sceną a widownią. Również zdaniem Statesa tryby te rzadko funkcjonują w izolacji, „współlistnieją (do pewnego stopnia) w sposób ciągły na tej samej scenie”; dodaje także, że „można je postrzegać jednocześnie lub gdy następują po sobie”. „Współpracujący” tryb Statesa nie prowadzi jednak do pełnego współuczestnictwa widzów w zdarzeniach scenicznych, wprowadza natomiast do analizy horyzont

¹³ *Ibidem*, s. 15.

zdarzenia teatralnego, którego widz jest pełnoprawnym uczestnikiem. Jego uczestnictwo mentalne znajduje pełny wyraz w perspektywie fenomenologicznej, którą States uważa za komplementarną wobec semiotycznej. Widz jest zatem uczestnikiem semiozy teatralnej, ma w niej jednak jedynie funkcję dekodującą, ale zarówno w ujęciu Świontka, jak Statesa (powtórzmy, w istotnej opozycji do klasycznie, zero-jedynkowo uprawianej semiotyki) porusza się w dynamicznej przestrzeni pomiędzy dwiema (jak u Świontka) lub trzema (jak u Statesa) polaryzacyjnymi postawami aktorskimi. W tej przestrzeni, zdaniem Świontka, pełnoprawnym twórcą jest jedynie aktor. Natomiast zdaniem Statesa częściową, bo zależną od swojej kompetencji i uwagi, podmiotowość uzyskuje również widz¹⁴.

W klasycznie prowadzonym, fenomenologicznym ujęciu sztuki aktorskiej Tomasz Kubikowski wyróżnia „siedem bytów teatralnych”, stanowiących kardynalne punkty procesu kreacji aktorskiej: oprócz realnie istniejących aktora i widza, analizuje również pięć bytów intencjonalnych, z których (w koniecznym tutaj uproszczeniu) podmiotem dla czterech jest aktor, piąty zaś zależy od kompetencji i uwagi widza. Podstawą dla wspomnianego procesu jest psychofizyczna kondycja aktora podejmującego konkretne zadanie, określona jako „postać realna”. W korelacji z szeroko rozumianą „instrukcją” (od ulotnych uwag do tekstu dramatu) aktor w trakcie przygotowań tworzy „schemat roli”, względnie trwałą strukturę, która w trakcie każdego spektaklu jest realizowana jako „przedstawiana postać sceniczna”. Ta ostatnia dopiero stanowi zmysłowo postrzegalną podstawę dla „domniemanej postaci scenicznej”, którą tworzy w swoim umyśle widz. W niektórych ujęciach fenomenologicznych (np. Dietricha Steinbecka) „domniemana postać sceniczna” jest wyłączną kompetencją widza i zwieńczeniem całego procesu¹⁵.

W obu ujęciach, zorientowanych na analizę efektu sztuki aktorskiej, podkreśla się wtórny jedynie charakter udziału widza, sam efekt bowiem, pomimo różnych oscylacji wewnątrz samej semiozy czy fenomenologicznej konkretyzacji, jest traktowany jako względnie obiektywny, podmiotowość widza ma natomiast charakter w pewnym sensie usługowy wobec aktywności aktora – widz porusza się mentalnie w przestrzeni kreowanej wyłącznie przez aktora i może w mniejszym lub większym stopniu zdekodować lub wyobrazić sobie efekt kreacji aktorskiej.

¹⁴ Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1987, s. 161–185.

¹⁵ Tomasz Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki aktorskiej*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa [1994].

Perspektywa fenomenologiczna wprowadza dodatkowo pojęcie postawy estetycznej, związanej z jakością i wartościami estetycznymi, której przyjęcie warunkuje konkretyzację przedmiotu estetycznego i samego doświadczenia estetycznego¹⁶. Obok postawy estetycznej, Roman Ingarden wyróżnia postawę badawczą, nakierowaną na cele poznawcze (np. budowę dzieła sztuki), oraz postawę codzienną, skupioną na walorach pragmatycznych (użytkowych, ekonomicznych, społecznych, politycznych, psychologicznych itd.). Koncepcja postawy odbiorczej wprowadza do estetyki fenomenologicznej silny aspekt antropologiczny, pozwalający na podmiotową sankcję wyodrębnienia w strumieniu egzystencji trzech odniesień: obiektywnego (postawa badawcza), społecznego (postawa codzienna) i subiektywnego (postawa estetyczna). W związku z przyjęciem postawy odbiorczej, estetyka fenomenologiczna ustanawia nieredukowalną różnicę dwóch korelatów w sztuce: przedmiotu artystycznego (istniejącego niezależnie do podmiotu i dostępnego w tej samej postaci dla wszystkich odbiorców) i przedmiotu estetycznego (będącego efektem podmiotowych aktów konkretyzacyjnych)¹⁷.

Podobnego rozróżnienia dokonuje się na gruncie antropologii doświadczenia, gdzie wyróżnia się trzy sfery: rzeczywistości (realności istniejącej niezależnie od doświadczającego podmiotu), doświadczenia (realności stanowiącej wewnętrzną dla podmiotu treść doświadczenia) oraz ekspresji (realności stanowiącej zewnętrzny wyraz podmiotowego doświadczenia). Te trzy sfery stanowią swego rodzaju cykl, ponieważ rzeczywistość jest przedmiotem doświadczenia, ale wewnętrzna treść doświadczenia jest różna od samej doświadczanej rzeczywistości, z kolei ekspresja różni się zarówno od doświadczenia, jak i od rzeczywistości będącej jego źródłem; natomiast czyjaś ekspresja (np. artystyczna) staje się dla kogoś innego doświadczaną rzeczywistością¹⁸. Podmiotowe doświadczenie koreluje zatem ze sobą trzy wzajemnie nieredukowalne, różne sfery realności.

¹⁶ Roman Ingarden, *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 192–222.

¹⁷ *Ibidem*. Zob. również: Roman Ingarden, *Wartości artystyczne i wartości estetyczne*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005, s. 249–267.

¹⁸ Edward M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. V.W. Turner, E.M. Bruner, przekł. E. Klekot, A. Szczurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 16.

Antropologia aktora

Jednoznacznie antropologiczny wymiar zdarzenia teatralnego zdobywa powszechną uwagę wraz z poszukiwaniami teatralno-kulturowymi Jerzego Grotowskiego. W tym samym czasie wielostronną, międzykulturową wymianę tradycji performatywnych prowadzili Eugenio Barba i Peter Brook. W skondensowanej, nie zawsze antropologicznie interpretowanej formule ujął ten aspekt teatru Grotowski, definiując teatr jako spotkanie przynajmniej dwóch osób, aktora i widza. Ta formuła przywraca widzowi jego pełną podmiotowość. Przede wszystkim w tym sensie, że jakkolwiek projekt teatru jako wehikulu skupia uwagę na rozwoju aktora jako człowieka i artysty¹⁹, to w efekcie ów wewnętrzny proces „prześwieclania”, zdaniem Grotowskiego, może być indukowany w widzu, a zatem może współtworzyć rozwój widza jako człowieka. I w tym właśnie antropologicznym miejscu następuje ich spotkanie, a zdarzenie teatralne może stać się swego rodzaju intersubiektywnym wehikulem rozwoju²⁰.

W antropologicznym ujęciu Ferdinanda Tavianiego, wieloletniego współpracownika Barby, powraca problem znaczenia, ale w znacznie zmodyfikowanej w stosunku do ujęcia semiotycznego, postaci. Jego zdaniem znaczenie nie jest „samo w sobie”, lecz jest zawsze „w czyichś oczach” i jest bezpośrednią konsekwencją przyjętego punktu widzenia. Tavianini wyodrębnia dwie takie podstawowe w pełni autonomiczne perspektywy, nazywając je „spojrzeniem aktora” i „spojrzeniem widza”²¹. I, jak sam przyznaje, wbrew zdroworozsądkowemu przekonaniu, że udane przedstawienie to takie, w którym znaczenia ukonstytuowane w obu perspektywach nie tylko spotykają się, ale wręcz są tożsame, twierdzi, że jest dokładnie na odwrót. Dobre przedstawienie to takie, które powoduje, że te perspektywy nie upodobniają się do siebie, a odpowiadające im znaczenia nie są tożsame, ponieważ tylko w tej szczelinie może powstać mentalna przestrzeń (bazująca oczywiście na zmysłowej wspólności zdarzenia teatralnego), w której pełną podmiotowość będzie mógł realizować widz. Rów-

¹⁹ Etos odzyskiwany dla zachodniej kultury głównie dzięki konsekwentnej postawie Grotowskiego.

²⁰ Zob.: Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek i in., Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa–Wrocław 2012, s. 245–254; idem, *Aktor ogołocony*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 255–262; idem, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikulu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 835–853.

²¹ Por. analizę „montażu aktora” i „montażu widza” w ujęciu Grotowskiego: Jerzy Grotowski, *Od zespołu teatralnego...*