

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 pożyteczne i szkodliwe, ponieważ probierzem dobra wspólnego jest użyteczna efektywność praktyki społecznej. Platon potwierdza ten pogląd Protagorasa w swoim *Teajecie*:

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 nowożytnego 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 ogłód 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, *Solilokwia*, 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 wehikułu 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 upodabniają się do siebie, a odpowiadające im znaczenia nie są tożsame, ponieważ tylko w tej szczelinie może powstać mentalna przestrzeń (bazująca oczywiście na zmysłowej wspólnotocie 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 Raszewskiego, 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 wehikułu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, s. 835–853.

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

niez aktorowi ta przestrzeń różnicy jest niezbędna dla pełnej podmiotowości, ponieważ tylko wtedy uniezależnia się od konwencyjnalnej władzy wykorzystywanych technik wykonawczych²². Na ten aspekt wykonawczej wolności wskazuje Jacques Derrida w swojej analizie Artaudowskiego „teatru okrucieństwa”, w którym „[s]ztuka nie jest naśladownictwem życia, to życie jest naśladownictwem transcendentalnej zasady, z którą sztuka przywraca nam kontakt”²³. Zdaniem Derridy, tak rozumiana funkcja teatru wyklucza możliwość jakiegokolwiek powtórzenia, będącego warunkiem literalnej konwencyjonalizacji. Każde takie przedstawienie jest w swojej antropologicznej istocie przemieszczeniem i dekonstrukcją istniejących uprzednio konwencji, w szczególności teatralnych. Jednak nie prowadzi to do pełnej obecności (jak chciał Artaud), ponieważ spektakl teatralny nie jest życiem (już to dlatego, że jest jego fragmentem, już to dlatego, że jest zeń wyłączony). Efektywność aktora polega zatem na odzyskaniu przezeń podmiotowości w realizacji tej wolnej gry, choć niemającej ani początku, ani końca. „Zamknięcie jest kolistą granicą, wewnątrz której powtórzenie różnicy powtarza się bez końca. To znaczy – jest jej polem gry”²⁴.

Antropologiczny wymiar „perspektywy widza” obejmuje nie tylko intelektualno-emocjonalną aktywność dekodująco-konkretyzacyjną, ale

[...] odnosi się [...] do znanych każdemu różnorodnych form aktywności – emocjonalnej i umysłowej – które nie odnoszą się do raczej mało znanego obszaru zawodu czy kultury aktorów [co jest właściwe dla „perspektywy aktora”, powoduje, że z antropologicznego punktu widzenia analizowanie aktorstwa w oderwaniu od podmiotowo traktowanego widza jest bezcelowe – M.B.], lecz do rozległego pola konwencji właściwych naszej cywilizacji albo też do osobnego pola mentalności i mitologii osobistej²⁵.

Wtedy możliwe jest wyłonienie znaczeń, które nie były wcześniej założone, a jednak nieprowadzące do przypadkowego i arbitralnego ich zalewu. Zdaniem Tavianiego tego anarchicznego relatywizmu unika się, zachowując równowagę

²² Ferdinando Taviani, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza*, przeł. G. Godlewski, [w:] Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. J. Fret i in., red. wyd. polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2005, s. 286.

²³ Jacques Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Gołębiewska, W. Kroker, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” 1996, nr 4, s. 145–163.

²⁴ *Ibidem*, s. 160.

²⁵ F. Taviani, *Spojrzenie aktora ...*, s. 292.

wytworzoną dzięki powłoce pozwalającej uzgadniać znaczenia dla aktorów ze znaczeniami dla widzów, owa sfera, w której rzeczą zasadniczą jest przejrzystość komunikacji [zdroworozsądkowa, ale powierzchowna, osadzona w skonwencjonalizowanych trybach uczestnictwa w zdarzeniu teatralnym], sfera różna od tej ukrytej sfery, w której dwa różne znaczenia mogą się oddzielić, decydując o doniosłości pola artystycznego i kulturowego, otwieranego przez przedstawienie²⁶.

W tym kontekście sprawą drugorzędną jest perfekcja w opanowaniu tak skonwencjonalizowanych technik aktorskich, jak również standardowej wiedzy kulturowej. Bez wątpienia są przydatne, jednak to nie one decydują ostatecznie o doniosłości zdarzenia teatralnego, lecz faktyczne nawiązanie komunikacji, otwarcie pola znaczeniowego i utrzymanie jego równowagi. Taviani stwierdza także, że

[k]onsekwencją tej dynamiki [...] jest to, że przejściu od działań aktora do rozumienia ich przez widza towarzyszy ciąg zmiennych intencji i doznań (zarówno umysłowych, znaczeń, jak i zmysłowych, emocjonalnych). I właśnie za sprawą tej zmienności teatr staje się żywym organizmem – nie repliką świata zewnętrznego ani też rytuałem opartym na jednomyślności, lecz laboratorium, w którym ze znanego punktu wyjścia rozpoczyna się podróż o nieprzewidywalnym przebiegu²⁷

i w tym właśnie tkwi antropologiczna miara efektywności aktora, widza i zdarzenia teatralnego.

Bibliografia

- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Bruner, Edward M., *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. 11–39.
- Derrida, Jacques, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, przeł. M. Gołębiewska, W. Kroker, „Dialog. Miesięcznik Poświęcony Dramaturgii Współczesnej” 1996, nr 4, s. 145–163.

²⁶ *Ibidem*, s. 296.

²⁷ *Ibidem*.

- Grotowski, Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu*, [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.
- Ingarden, Roman, *Wybór pism estetycznych*, red. A. Tyszczyk, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2005.
- Kubikowski, Tomasz, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki aktorskiej*, Wydawnictwo Krąg, Warszawa [1994].
- Platon, *Teajtet*, [w:] idem, *Dialogi*, t. I–II, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo ANTYK – Marek Derewiecki, Kęty 2005, T. II, s. 323–430.
- Reale, Giovanni, *Historia filozofii starożytnej*, t. I: *Od początków do Sokratesa*, przeł. E.I. Zieliński, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1994.
- Richards, Thomas, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi*, tłum. M. Złotowska, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003.
- States, Bert O., *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1987.
- Św. Augustyn, *Soliloquia*, tłum. A. Świderkówna, [w:] idem, *Dialogi filozoficzne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 239–305.
- Świontek, Sławomir, *Modele aktorstwa XX wieku*, w: *Aktor w kulturze współczesnej. Studia*, red. E. Udalska, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 9–22.
- Taviani, Ferdinando, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza*, przeł. G. Godlewski, [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przekł. J. Fret i in., red. wyd. polskiego L. Kolankiewicz, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2005, s. 286–297.

Abstract

From the effect of actor's art to the effectiveness of an actor Towards the postmodern anthropology of histrionics

Paper attempts at initial diagnosis of the parameters of actors' activity in the world of post-modern theatrical and quasi-theatrical practices. The starting point is philosophical and rhetorical tradition of ancient Greece and Rome (Protagoras, Plato, Aristotle, and Saint Augustine), then follows a critical analysis of opportunities and constraints (regarded as a complementary tools of description) of the proposals arising within semiotics (Sławomir Świontek) and phenomenology (Tomasz Kubikowski, Bert O. States), as well as the findings of Eugenio Barba and Ferdinando Taviani within the International School of Theatre Anthropology.

The proposed approach assumes a consistent application of the principle of scalarity (introduced by Świontek in his description of the types of acting) to the field of actor's activity, extended on the findings of the post-modern anthropology of experience (Edward M. Bruner) and representation theory (Jacques Derrida). The whole discussion is placed in the modal frame designed by the performative-cognitive dynamics of the interaction of the actor-spectator (treated by Jerzy Grotowski as an axiom of the art of theater), with particular emphasis on efficiency understood as a threefold phenomenon (perspectives of the actor and of the spectator, and phenomenally understood the event and experience of theater).