



7/2008 (14)

## Lilianna Dorak-Wojakowska

Zamierzam mówić o teatrze jako odrębnej dziedzinie sztuki, której podstawowym tworzywem jest aktor, a konkretnie jego ciało. Ciało aktora jest jego podstawowym instrumentem, cechuje je swoista dwoistość bytowa, która jest dla odbiorcy oczywista. Dotyczy ona podwójnego życia: dwóch „osobowości”, dwóch fizyczności, świadomości, pamięci i dwóch czasów: realnego i fikcyjnego. Mniej oczywisty jest fakt, że aktor jednocześnie występuje w podwójnej roli, tj. jako materiał sygnałny i współtwórca postaci, komunikującej się z innymi postaciami w świecie fikcyjnym, oraz jako równie aktywny element komunikacji twórców inscenizacji z widzami. W dwoistości komunikatu zawiera się istotna cecha aktorstwa teatralnego, mianowicie liczy się nie tylko wykreowana fikcyjna postać, lecz jej relacja do „substancji” znaku, jakim jest ciało aktora, jego cechy fizyczne, psychomotoryczne, wokalne, a także atrybuty dookreślające odgrywaną postać – kostium, makijaż, peruka. W tradycyjnym teatrze dramatycznym aktor konstruuje postać z wielu elementów, które w spektaklu tworzą postać jako całość bytową.

W teatrze aktor istnieje jednak jako byt podwójny. Z jednej strony jako byt realny, z całą swoją biografią, oraz jako byt fikcyjny (postać), którą odgrywa każdego teatralnego wieczoru. Aktor udaje, naśladuje coś lub kogoś innego, posługuje się w tym celu swoim ciałem, ale i swoją duszą. To zaś wprowadza nas w podjęte przeze mnie w tym artykule zagadnienie relacji między realnym człowiekiem (aktorem) a odtwarzaną przez niego postacią.

W tradycji teatru, wywodzącej się z greckiego teatru, aktorstwo polegało zazwyczaj na „opisaniu” (sygnalizowaniu) stanów psychicznych, emocji, zachowań i wypowiedzi bohaterów. Poprzez swoje gesty, ruch ciała, mimikę i wypowiedzi aktor tworzył

rodzaj zapisu tekstu innej, implikowanej i całkowicie innej fikcyjnej postaci, przekazywanego widzom do odczytania. Postać sceniczna może nie wiedzieć, co składało się na treść poprzedniej sceny, ale publiczność to wie. Wiedza widza jest zatem zawsze obszerniejsza od wiedzy postaci. Innymi słowy, to, na co postać może nie zwrócić uwagi, dla widza jest znakiem obciążonym znaczeniami<sup>1</sup>.

W przeciwieństwie do innych dziedzin sztuki teatr może się jednak upodobnić do rzeczywistości, ponieważ jego tworzywo (aktor) jest w widoczny sposób do tej rzeczywistości przynależne. Dzięki grze aktora świat fikcyjny (scena) postrzegany jest przez nas jako realnie istniejący, przynajmniej w sensie materialnym. Przy czym materialne tworzywo przedstawienia służy tylko jednemu celowi, mianowicie stworzeniu świata fikcji, w którym zakodowany jest komunikat. Zadaniem widza jest nadanie znaczeń wszystkim znakom, w jakich komunikat ten jest zapisany. A zatem dzięki znakom teatralnym i ich kontekstom scena odsyła odbiorcę do innych kodów kulturowych pochodzących z rzeczywistości pozascenicznej (na przykład symboli narodowych, wydarzeń historycznych, Pisma Świętego, dzieł literatury itp.). Tym samym cielesność aktora przekłada się na akt zbiorowego doświadczenia, który dokonuje się w relacji między sceną a widownią.

Cielesność aktora stanowi więc za każdym razem na nowo odkrywany język teatru. Oznacza to, iż znaczenia kreowane przez aktora oparte są na fikcji, czyli tych elementach przedstawienia, które składają się na rzeczywistość postrzeganą przez postaci i rozgrywającą się w fikcyjnej czasoprzestrzeni. Jest rzeczą oczywistą, iż przedstawienie teatralne – jako rzeczywistość w znacznej mierze fikcyjna – powstaje w obrębie materialnej przestrzeni sceny, która w czasie spektaklu przechodzi przeobrażenie w znak, na przykład łąki czy plaży. Scena jest więc przestrzenną kompozycją, której znaczenia można rozpatrywać co najmniej dwojako: jako to, „co widać” (co przynależy do materialnej przestrzeni sceny), oraz to, co w trakcie przedstawienia staje się znakową fikcją (co przynależy do przestrzeni scenicznej)<sup>2</sup>. Relacja tych dwóch przestrzeni stanowi

---

<sup>1</sup> Por. J. Łotman, *Semiotyka sceny*, przeł. B. Żyłko, „Dialog” 1984 nr 11, s. 92.

<sup>2</sup> Por. J. Limon, *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*, Gdańsk 2000, s. 10-11.

zasadę teatru, który jest jedyną dziedziną sztuki, która odbywa się pomiędzy ludzkimi indywidualnościami, i w której cielesna obecność aktora i widza tworzą rodzaj swoistej więzi, łączącej z pozoru dwa odrębne od siebie światy: fikcji i realności.

Fikcyjność w teatrze polega przede wszystkim na znacznej zmysłowej niedostępności świata kreowanego na scenie albo na jego materialnej nieadekwatności (z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora – „nie widać tego, o czym się mówi, a to, co widać, nie jest tym, o czym się mówi”), a doświadczony odbiorca wie, że odbiór tego świata nie jest możliwy wyłącznie poprzez zmysły, lecz wymaga pobudzenia regionów naszej świadomości zwanych wyobraźnią. I na tym polega sceniczna synestezja. Słowo chce wpłynąć na wzrok, żeby „widział” to, czego nie ma<sup>3</sup>.

W tym rozbiciu przestrzeni teatru na fikcyjną przestrzeń sceniczną i empiryczną widowni (czy na przestrzeń teatralną) i wynikającego stąd istnienia dwóch światów – realnego i fikcyjnego – widać cechę wyróżniającą sztukę teatru.

Mówienie o teatrze jako odrębnej dziedzinie sztuki, której dziełem jest przedstawienie teatralne jako odrębny system znakowy, jest tym bardziej zasadne, iż często nie dostrzega się elementarnej różnicy między teatrem a dramatem, czyli literaturą. Dla niektórych teatr jest formą zaistnienia tekstu literackiego. Faktem jest, iż przez wiele wieków historii teatru dostrzegano w teatrze przede wszystkim tekst dramatyczny, który w tradycyjnym widzeniu był „realizowany” na scenie. Do dziś wielu z nas odbiera przedstawienie teatralne jako ilustrację tekstu dramatycznego. Wiek XX przyniósł wyraźne odchodzenie od takiego widzenia teatru na rzecz prób uchwycenia zasad tworzenia znaków teatralnych, ich uszeregowania, określenia relacji między nimi, oraz ustalenia, dzięki jakim kodom powstają znaczenia komunikatu scenicznego i jak możliwe jest jego odczytanie i zrozumienie.

Jedną z podstaw języka teatralnego jest specyfika przestrzeni scenicznej. Właśnie ona wyznacza typ i stopień umowności teatralnej. Przestrzeń teatralna dzieli się na: scenę i widownię. Stosunki pomiędzy nimi formują z kolei podstawowe opozycje semiotyki teatralnej<sup>4</sup>, jak na przykład przeciwstawienie:

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 21-22.

<sup>4</sup> W niniejszym artykule stosuję określenie „semiotyka teatru”, przyjmując terminologię właściwą dla niemieckojęzycznych badaniach teatrologicznych,

istnienie-nieistnienie (realne-fikcyjne). Realność tych dwóch wymienionych części składowych teatru urzeczywistnia się w dwóch różnych wymiarach. Z punktu widzenia widza od momentu podniesienia kurtyny i rozpoczęcia spektaklu widownia przestaje istnieć. Wszystko, co znajduje się po stronie rampy, znika. Autentyczna realność widowni staje się niewidzialna i całkowicie ustępuje miejsca iluzorycznej realności spektaklu teatralnego. We współczesnym teatrze europejskim podkreśla się to poprzez pograżenie widowni w ciemności w momencie zapalenia się świateł na scenie, i na odwrót. Tylko teatr potrzebuje konkretnego, obecnego w danym czasie widza, który odbiera płynące ze sceny sygnały. Ponieważ fikcyjna przestrzeń sceniczna wyróżnia się wysokim nasyceniem semiotycznym – wszystko, co trafia na scenę, ma tendencję do wchłaniania dodatkowych – w porównaniu z bezpośrednio-przedmiotowymi funkcjami rzeczy – sensów.

Jedynie w teatrze ruch sceniczny staje się gestem, rzecz – rekwizytem wyposażonym w znaczenie, a aktor nośnikiem scenicznych znaków odczytywanych przez odbiorcę zgodnie z przyjętymi regułami referencji. Znak ze swej istoty jest wewnętrznie sprzeczny: jest zawsze realny i iluzoryczny. Realność znaku wywodzi się z jego materialności. Iluzoryczność znaku polega natomiast na tym, że zawsze wydaje się on, tj. znaczy zawsze coś innego niż jego forma zewnętrzna. Sprzeczność pomiędzy realnością a iluzorycznością tworzy to pole znaczeń semiotycznych, w których żyje każdy tekst artystyczny. Jedną z osobliwości teatru jako „tekstu scenicznego” jest właśnie to, iż wykorzystuje on najróżnorodniejsze języki. Z punktu widzenia semiotyki teatru akcja sceniczna to jedność gry aktorów, tekstów językowych, dekoracji i rekwizytów, świetlnej i akustycznej oprawy. Stanowi ona „tekst sceniczny” jako całość o znacznej złożoności, wykorzystujący znaki różnego typu i różnego stopnia umowności.

Największą jednak trudność dla semiotyki teatru stanowi cielesność aktora. Wynika to z faktu, iż kulturowe wyobrażenia tego, co określa się mianem „ciało”, „cielesność” podlegają ciągłym przemianom. Teatr przedstawia je i poddaje krytycznej refleksji. W teatrze ciało aktora staje się jednym z najważniej-

---

jakkolwiek w tradycji polskiej częściej używa się terminu „semiologia teatru” (por. T. Kowzan, *Znak i teatr*, Warszawa 1998).

szych znaków. Cieleśność aktora, jako szczególny rodzaj organizacji znakowej, powstaje jako efekt procesu estetycznej racjonalizacji i konstrukcji inaczej odbieranej przez samego aktora, dla którego jest ono narzędziem, instrumentem, inaczej z punktu widzenia widza. Dla widza fakt cielesnej obecności aktora na scenie staje się siedliskiem znaczeń. Ciało aktora jako znak pozostaje na scenie wartością samą w sobie.

W teatrze poprzednich epok, pomimo coraz istotniejszej charakterystyki *dramatis personae* za pomocą środków pozasłownych: wyszukanej gestyki, ruchu i mimiki, ludzka postać wciąż przede wszystkim ustanawiała się poprzez mowę. Sam tekst pełnił podstawową funkcję jako tekst roli. Dominacja tekstu nad pozasłownymi środkami wyrazu we wcześniejszych epokach sprawiła, że wbrew rozpowszechnionym dziś poglądom materialność ciała nie miała większego znaczenia. Dyscyplinowane, trenowane i tak uformowane, by służyło jako znak, nie stanowiło nigdy osobnego problemu i tematu dla teatru dramatycznego, w którym sama cielesność jawiła się w niemal niezauważalny sposób. Ciało przyjmowano jako konieczne uwarunkowanie, jako czytelny dowód „ujarzmienia natury”. Wydaje się to zrozumiałe dla teatru nastawionego na wystawienie dramatu, który przecież powstaje przede wszystkim na drodze abstrakcji materialnych danych jako efekt „dramatycznej” koncentracji na „duchowych” konfliktach. Tak więc właściwie do czasów modernizmu cielesność tylko w wyjątkowych przypadkach, potwierdzających regułę jej wykluczenia, stawała się przedmiotem teatru. W modernizmie natomiast seksualność, cierpienie, cielesne deformacje, młodość, starość, kolor skóry stały się naczelnymi tematami.

W nowożytnym teatrze postać sceniczna przestała stopniowo być postrzegana i oceniana jako wzorzec do naśladowania (z konieczności różny od ludzi znanych z codzienności pozateatralnej), a coraz częściej jawi się jako „jeden z nas”. Zmusiło to aktorów do zmiany sposobu gry, odejścia od skodyfikowanych gestów (tak zwane pozy) i „uniwersalnych” znaków na rzecz niepowtarzalności ludzkich reakcji, ukazywanych jako autentyczne. A dokonało się to w teatrze dopiero w ostatnich latach XIX wieku, kiedy to zrezygnowano ostatecznie z wszelkich ambicji idealizowania człowieka zgodnie z panującym paradygmatem „iluzji” scenicznej, jakiej podlegała publiczność poprzednich stuleci. Iluzji uzyskiwanej przez sztuczki techniczne, zna-

komitą grę światła, tło muzyczne, kostiumy i kulisy, tworzącej na oczach widza „fikcyjny kosmos”, a ze „sceny, która oznacza świat”, scenę, która przedstawia świat – abstrahując, ale jednocześnie zakładając, że wyobrażenia i emocje widzów dopełnią iluzji<sup>5</sup>.

Teatr dramatyczny XIX wieku miał na celu tworzenie iluzji scenicznej, a poprzez swoją formę traktował całość świata przedstawionego jako model rzeczywistości pozasceniczej. Zmiany, jakie dokonały się w sztuce aktorskiej poprzednich stuleci, stanowią niewątpliwie źródło wiedzy o sposobie rozumienia i interpretowania świata. Od zawsze zadaniem aktora dramatycznego było i jest nie tylko, jak głosi tradycyjna definicja, „wykonanie” i ożywienie postaci dramatycznej, czyli jej aktorska interpretacja, ale także stworzenie na scenie obrazu osoby ludzkiej zgodnego z wyobrażeniami i konwencjami danego społeczeństwa. Teatr zdolny jest dostarczyć człowiekowi (widzom i aktorom) przeżyć estetycznych i duchowych, które wykraczają często poza dostępne im w codziennym życiu doświadczenia. Świat teatru jest mniej niż się w rzeczywistości wydaje oderwany od konkretnego życia, ponieważ przedłuża istnienie ludzkie na innej płaszczyźnie, pozwala odsłonić przed widzem to, czego nie zdołałby on być może dostrzec w codziennym życiu. Aby jednak kreacja aktorska mogła być uznana za prawdziwą, aktor musi stworzyć na scenie postać, która jest zgodna z obrazem osoby ludzkiej przyjętym w danym społeczeństwie. W efekcie tej weryfikacji powstaje „byt teatralny”, obraz osoby ludzkiej, będący wspólnym dziełem aktorów i widzów, którzy odrzucają to, co według nich „fałszywe”, a akceptują (poprzez wyrazy uznania dla aktorów), to, co „prawdziwe”. Stąd rola społeczna teatru polega z jednej strony na nieustannym redefiniowaniu obrazu osoby ludzkiej zgodnego z wyobrażeniami i konwencjami danego społeczeństwa, z drugiej strony na stwarzaniu możliwości uczestniczenia widzów i aktorów w doświadczeniach nie realizowanych w życiu codziennym.

Teatr ze swej natury jest sztuką znaków, a nie odtwórczych obrazów (choć drzewo na scenie sprawia wrażenie prawdziwego, to i tak pozostaje znakiem drzewa, a nie jego obrazem,

---

<sup>5</sup> Por. H.-Thies Lehmann, *Tajemnice funkcjonowania teatru dramatycznego*, w: *Teatr postdramatyczny*, przekł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 18.

jak to ma miejsce w filmie, gdzie pozostaje obrazem, fotograficzną reprodukcją drzewa). W teatrze przez cały czas trwania przedstawienia istnieje konkretna rzeczywistość materialnego miejsca, czasu i ludzi, którzy wytwarzają na scenie teatralne znaki znaków. O ile cały świat materialny, przedmiotowy, z którego zbudowana jest przestrzeń sceniczna, to przestrzeń przedmiotów, to ciało aktora na scenie stawia jednak zdecydowany opór wszelkim próbom semiotycznego opisu. Dzieje się tak, ponieważ nie bardzo potrafimy precyzyjnie opisać, bez użycia metafor, na przykład mimiki, gestyki czy ruchów ciała aktora. Problemy z opisem fenomenu aktorstwa dramatycznego spowodowały, że wokół aktora, a zwłaszcza kreowanej przez niego postaci scenicznej, narosło sporo nieporozumień. Pomimo świetnej książki Grzegorza Sinki *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, oraz prac innych semiotyków próbujących opisać fenomen aktorstwa, na przykład Eriki Fischer-Lichte, w której książce *The Semiotics of Theater* znajdujemy obszerny rozdział poświęcony aktorstwu – nadal traktuje się postać sceniczną jako niemalże żywą „osobowość”. Aktora zaś uważa się za człowieka, który wykonując swój zawód wcieliła się w daną rolę, przeistaczając się w kogoś innego, stając się kimś w rodzaju „psychicznego kameleona”, który zatracą własną osobowość, wdzierając skórę innego człowieka. A przecież postać dramatyczna to nie całościowo ukształtowana rzecz-wista osobowość, lecz rozproszone, często zdawkowe informacje tekstowe „zadane” – jak przed laty ujął to Jerzy Ziomek – syntetyzującej świadomości odbiorczej<sup>6</sup>. Źródłem tych informacji jest nie tylko aktor, ale i sygnalizowane przez innych aktorów wypowiedzi oraz zachowania, a także pozostałe materialne komponenty przedstawienia teatralnego, jak kostium, charakteryzacja, światło, scenografia etc., i relacje pomiędzy nimi. Zatem dopiero widz na podstawie tych informacji, własnego doświadczenia, a także wiedzy rekonstruuje ową – z natury „szczątkową” – osobowość (*dramatis personae*) w konkretną całość, tworzy jej wyobrażeniową strukturę. W budowaniu psychologicznego i mentalnego obrazu postaci dramatycznej wspomaga widza realność aktora, jego fizyczna obecność na scenie.

---

<sup>6</sup> Por. J. Limon, *O fenomenie aktorstwa (w teatrze scenicznym)*, w: tenże, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 9-10.

Fizyczność aktora stanowi zatem rodzaj „łącznika” pomiędzy jego własną, indywidualną psychiką a implikowaną jego wypowiedziami i zachowaniem psychiką fikcyjnej postaci. Tym samym aktor staje się łącznikiem pomiędzy światem fikcji a rzeczywistością fizykalną. Aktor teatralny jest więc w stanie nie tyle stworzyć iluzję bytu fikcyjnego, co „tekst”, który daje widzom do „odczytania”. Jest on zatem źródłem i współautorem owego tekstu. Do jego projekcji potrzebny jest także „ekran”, czyli psychika odbiorcy. Przy czym nie jest to ekran bierny, jak to ma miejsce w kinie, ale aktywnie reagujący na wszystkie sygnały ze sceny. Aktor, grając postać, nie może stwarzać iluzji całkowitej – jak zauważa Józef Mirski w swoim artykule *Dusza teatru* – lecz co najwyżej iluzję zaczątkową, to jest iluzję nie pozbawioną dystansu między „złudą” a „prawdą” i pobudzającą widza do dopełniającej współtwórczości<sup>7</sup>. Niezwykle aktualnie brzmi dziś stwierdzenie tego badacza, iż iluzja estetyczna nie jest, ściśle rzecz biorąc, całkowitym złudzeniem. Jest to raczej stan oscylujący między złudzeniem a poczuciem rzeczywistości. Całkowita iluzja nie tylko nie jest celem dzieła sztuki, lecz przeciwnie, wszelką sztukę zabija, gdy staje się jej wyłącznym celem.

W tym miejscu zasadne jest odróżnienie działań konkretnego aktora (kreacji scenicznej) od postaci kreowanej przez teksty literackie (dramatyczne), utrwalonej w tradycji kulturowej, religii, mitach czy historii, która istnieje w świadomości społecznej niezależnie od indywidualnego odbiorcy. Widz może przybyć do teatru z utrwalonym w pamięci wizerunkiem postaci, który ulega konfrontacji, zwłaszcza, jeśli jest ów wizerunek silnie zakodowany w świadomości narodowej, klasowej, społecznej czy jednostkowej. Stąd nawet wybitna kreacja aktorska może nie prowadzić do wykreowania w indywidualnym odbiorze postaci scenicznej, a tym samym do związanego z tym przeżycia teatralnego. Ponieważ podważa lub neguje utrwalony w świadomości odbiorcy obraz postaci, nacechowany dodatkowo względami emocjonalnymi, etycznymi, religijnymi czy patriotycznymi. Prowadzi to w efekcie do odrzucenia, negatywnej oceny dzieła teatralnego. Może nastąpić także sytuacja odwrotna, postać sceniczna (kreacja aktorska) może wykazać daleko idącą zgod-

---

<sup>7</sup> Por. J. Mirski, *Dusza teatru*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, red. J. Degler, Wrocław 1976, s. 231.



ność z postacią utrwaloną w świadomości odbiorczej, wówczas możemy czuć zadowolenie, że obraz postaci, utwalony w naszej świadomości, znajduje potwierdzenie sceniczne. W takiej sytuacji zazwyczaj mamy do czynienia z pozytywną oceną aktorstwa. Postać sceniczna (kreacja sceniczna), która powstaje w wyniku związku (przeżycia teatralnego), jaki zachodzi między działaniami konkretnego aktora a ich percepcją przez konkretnego widza ma także zdolność przeobrażenia utwalonego wizerunku postaci w nowy.

W tradycji teatru, wywodzącej się z greckiego teatru, aktorstwo polegało zazwyczaj na „opisaniu” (sygnalizowaniu) stanów psychicznych, emocji, zachowań i wypowiedzi bohaterów. Użycie przez aktora greckiego maski sprawiało, że jego sceniczna cielesność okazywała się w efekcie neutralną i uniwersalną – cielesnością ogólnoludzką. Z kolei poprzez swoje gesty, ruch ciała, mimikę i wypowiedzi aktor tworzył rodzaj zapisu tekstu innej, implikowanej i całkowicie odmiennej postaci scenicznej, która znajdowała dopiero swoje odbicie w wyobraźni widza. Już arystotelesowska kategoria *mimesis* (naśladowanie) akcji wskazywała nie na samą czynność, lecz na odtworzenie zdarzeń przy pomocy środków teatralnych. Dlatego też w obrębie sceny mamy do czynienia z autentycznym, a nie semiotycznym życiem – aktor „wierzy” w całkowitą swoją realność, realność partnera i całej akcji, natomiast widz znajduje się we władzy estetycznych, a nie realnych przeżyć.

Teatr jest zawsze zanurzony w całości konkretnego doświadczenia zbiorowego i jednostkowego. Stanowi on swego rodzaju „przeniesienie” treści, myśli, poczynań ludzkich w sferę sztuki najbliższej ludzkiemu doświadczeniu – w sferę cielesnej, materialnej rzeczywistości, będącej nierzadko żywiołem dla teatru, jego energią, ale przede wszystkim siedliskiem znaczeń. Jedynie w teatrze aktor występuje nie jako bierny obiekt obserwacji zdarzeń, lecz jako aktywny uczestnik komunikacji między światem scenicznym a widzem. Jego istnienie na scenie jest z zasady dwuznaczne. Może być ono z jednakowym uzasadnieniem odczytywane zarówno jako bezpośrednia realność, jak też jako realność przekształcona w znak samej siebie. Widz po kilku wizytach w tym samym teatrze z łatwością rozróżnia na scenie „ciało” fikcyjnej postaci od „ciała” grającego ją aktora. Dzieje się tak dlatego, ponieważ aktor – wbrew intencjom klasycznej semiotyki – nie jest jedynie nadawcą czy obdarzo-

nym ruchem posłusznym woli reżysera nośnikiem znaków, których materialność nie posiada żadnego wpływu na produkowane przez nie sensy, ale naznaczonym płcią ciałem konkretnego aktora lub aktorki.

Jak zatem możliwe jest pokazanie na scenie ciała w jego materialnej konkretności nie zamieniając je w oswojony znak? Czy możliwe jest pokazanie na teatralnej scenie nieprzypadkowej obecności żywego, kobiecego lub męskiego ciała?

Semiotyka obwarowana wewnętrznymi regułami referencji, będąca dziedziną czystej znakowości, w której także rzeczywiste przedmioty zmieniają się we własne ikony to świat znaków ciężarnych znakami<sup>8</sup>. W ujęciu semiotyki teatru ciało wydaje się więc ujarzmione, skonwencjonalizowane, skodyfikowane, zamknięte w określonych ramach formy, konwencji je oswajających. Będące elementem kompozycji i gry formalnej, ale przede wszystkim podlegające kontroli emocjonalnej i formalnej.

Ciało ujarzmione stanowi najdoskonalsze wyobrażenie duszy. W antycznym teatrze odsyła do niej płóciennie-gipsowa maska osłaniająca twarz i tył głowy. Biała oznaczała twarz kobiecą, brązowa męską. Kolor maski, kostium, kolor i rodzaj peruki, rysunek wokół oczu i ust oznaczały wiek, rangę i nastrój postaci (...) W osiemnastowiecznym teatrze europejskim uczucia wyrażała mimika, pod którą kryło się całe ciało aktorskie ze swoim *preludium* (*vox i gestus*). (...) W dziewiętnastowiecznym teatrze mieszczańskim podstawę kodu scenicznego stanowiło *emploi*, obywatelniające ciało w jego czystej cielesności, obwarowane wewnętrznymi regułami referencji<sup>9</sup>.

W dwudziestowiecznym teatrze metoda działań fizycznych wprowadzona do sztuki aktorskiej przez Konstantego Stanisławskiego ujarzmiła z kolei ciało aktora pamięcią emocjonalną własnych doświadczeń i przeżywaniem. Natomiast

ekspresjoniści podzielonemu na włączające się stopniowo strefy napięć ciała, narzucili klasyczne pozycje pionowe lub poziome, ruchy geometryczne, gesty rozcinające powietrze, zaciś-

---

<sup>8</sup> Por. M. Sugiera, *Ciało i płeć na scenie (kilka uwag o ciele zamienionym w znak i próbach jego odczarowania)*, w: *Aktor teoretyczny*, red. J. Krakowska-Narożniak, Warszawa 2002, s. 77.

<sup>9</sup> K. Duniec, *Ciało w teatrze. Od transcendencji do transgresji*, „Konteksty” 2006 nr 2, s. 96.

nięte lub rozwarłe dłonie, w swoim zamiarze czyniąc swój teatr kwintesencją duszy<sup>10</sup>.

Tak więc nie tylko mieszczański i dwudziestowieczny awangardowy teatr ujarzmił ciało, czynił to także teatr plastyczny Tadeusza Kantora czy Józefa Szajny, który próbował zredukować ciało do funkcji plastycznego znaku. Odindywidualizował aktora, nakładał na jego twarz maskę, ograniczał kostiumem skomponowanym z rozmaitych materiałów. Ciało aktora ulegało uprzedmiotowieniu, istniało na równych prawach, co rekwizyt, a niekiedy zamieniano je na manekin.

Niezależnie od teatru ujarzmiającego ciało aktora, istnieje we współczesnym teatrze świadomość, że jest ono nie tylko podstawową konsekwencją materialności sceny, ale że jest ono także miejscem poszukiwań, niezależnej, podmiotowej tożsamości. Droga ta to dążenie do pokonania własnych ograniczeń, to teatr poszukujący duchowości przez doprowadzenie do ekstremum odczuwania ciała. Praktykiem i teoretykiem teatru, który jako pierwszy utrwalił w polskim teatrze nowy stosunek aktora do roli, był Jerzy Grotowski. Już na samym początku swej drogi teatralnej, jeszcze przed objęciem Teatru 13 Rzędów w Opolu, miał jasny pogląd na to, czego oczekuje od teatru. Sformułował go w jednej z wypowiedzi udzielonej Ludwikowi Flaszenowi:

Właściwym przedmiotem teatru, jego partyturą swoistą, niedostępną innym gałęziom sztuki jest partytura impulsów i reakcji ludzkich. Proces psychiczny, uzewnętrzniony poprzez reakcje cielesne i głosowe żywego ludzkiego organizmu. Oto istota teatralności<sup>11</sup>.

Grotowski szukał odpowiedzi na pytanie o sens życia po doświadczeniach II wojny światowej i po Oświęcimiu, które zniszczyły podstawy kultury Zachodu i pozbawiły części świata wiary, która pozwalała im żyć. Wobec tego fundamentalnego zwątpienia w ponadczasowy sens ludzkiej egzystencji, szczególne zadanie stoi, jego zdaniem, przed sztuką. W szczególności przed sztuką teatru, która jako jedyna angażuje cały ludzki organizm i wiedzie do realnego doświadczenia. Co więcej, według Grotowskiego, teatr może praktycznie i organicznie przebadać po-

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 97.

<sup>11</sup> L. Flaszen, *Po awangardzie*, „Odra” 1967 nr 4, s. 41.

zostałości tradycyjnych rytuałów i praktyk psychofizycznych istniejących w ramach religii. Grotowski nie był ani mistykiem, ani nawet człowiekiem wierzącym. Nie szukał w ten sposób Boga, ale drogi do odbudowy duchowego wymiaru ludzkiego życia zniszczonego przez wojnę i nowoczesną cywilizację. W okresie „teatru przedstawień”, a więc w latach 1957-1969 nakazał aktorom porzucić wszelkie udawanie, na rzecz całkowitego odsłonięcia i ofiarowania widzom najgłębszej, a przez to bliskiej mitowi i archetypowi, części własnej osobowości. Osobowości ledwie wydobytej spod teatralnych schematów i masek codziennych społecznych interakcji. To właśnie po raz pierwszy w opolskim Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego podstawą komunikacji teatralnej stała się bezpośrednia relacja między sceną a widownią i głęboka wiara w skuteczność aktorskiego gestu. Jerzy Grotowski opierał swój teatr na aktorze. Nazywał swój teatr „teatrem ubogim”, o maksymalnie zredukowanych rekwizytach i dekoracjach. Przed widzem stawał eksponujący swoją „nagą”, duchowo-cieleśną tożsamość „aktor ogołocoony”, by dokonać w sobie i pomóc widzowi w dokonaniu egzystencjalnego samopoznania. Miało się to dokonać za pomocą realności aktorskiego aktu, nazwanego przez Grotowskiego „całkowitym” albo „aktem transgresji”. Akt całkowity stanowił w praktyce Teatru Laboratorium rodzaj aktorskiego działania, które nie polega na odkrywaniu czy pokazywaniu czegoś, ale na podjęciu i przeprowadzeniu wobec świadków rzeczywistego procesu odkrywania i ofiarowania ukrytych aspektów własnej psychiki. Przy czym proces ten wiódł od obnażenia będącego rodzajem szoku, przez swoistą destrukcję „ja” jako osoby, ku odsłonięciu i oddaniu się czemuś (komuś?), co jest „ja”, ale zarazem „ja” przekracza. Proces ten musiał być ściśle ustrukturyzowany, gdyż w przeciwnym razie łatwo było aktorowi popaść w łatwość i fałsz. Akt całkowity został odkryty w trakcie indywidualnej pracy Grotowskiego najpierw ze Zbigniewem Cynkutisem, a potem Ryszardem Ciślakiem, zwłaszcza nad *Księciem Niezłomnym* (1965). Natomiast zwieńczeniem okresu przedstawień było *Apocalypsis cum figuris* (1969). Dzieło powstałe na drodze improwizacji, w którym aktorzy w bardzo osobisty sposób mierzyli się, doświadczali losów postaci ewangelicznych. Konsekwencją tego przedstawienia było tak zwane symboliczne wyjście z teatru, ogłoszone przez Grotowskiego w 1970 roku. Nie oznaczało ono rezygnacji z poszukiwań w domenie sztuk per-

formatywnych, lecz ich dalsze prowadzenie, jednak już poza uznawanymi wówczas granicami teatru.

Poszukiwania Grotowskiego prowadzone po 1969 roku, jakkolwiek związane z problemami twórczości aktorskiej, wykraczają poza tradycyjne pojęcie teatru. Stąd jedno z ostatnich, a może i nawet ostatek z przesłań Grotowskiego oznaczało zmierzanie w kierunku Sztuki jako wehikułu. Jeżeli teatr pojąć jako wehikuł, to w teatrze Grotowskiego takim wehikułem był aktor, a konkretnie ciało aktora, pojmowane jako wehikuł duszy. Kierunek tych poszukiwań zapisał Grotowski w jednym z ostatnich swoich tekstów *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu* (1992). Chodziło o zmierzanie do tego, co nieznanne, albo raczej – zapomniane w świecie współczesnym. Miało to być poszukiwanie autentyczności i sacrum. Praca aktora polegała na procesie duchowym, charakteryzującym się skrajnością, zupełnym ogołoceniem, odsłonięciem swojej intymności. Istotny stał się problem naruszenia tabu, transgresji, która umożliwiła poprzez szok zdarcie maski,

jakby w nagości, oddaniu się czemuś, co niezmiernie trudne do określenia, ale w czym zawiera się i Eros i Caritas<sup>12</sup>.

Zasada ta odnosiła się to do wszystkich elementów gry, do plastyki, gestu, do konstruowania maski twarzy, do każdego szczegółu cielesności aktorskiej. Lecz sprawą najbardziej w tym procesie decydującą stała się technika duchowa. Grotowski kierował się w swojej praktyce tradycją, którą przechowywały zakony od kamedułów do nauk Ignacego Loyoli, ale także odwoływał się do tradycji wschodnich, na przykład do buddyjskiego zen. Ukazywanie wagi i powagi fizyczności w aktorstwie, i w tym, co jest między aktorem i widzem – słowo „między” było dla Grotowskiego szczególnie ważne – przywiązywanie wagi do cielesności aktora albo raczej jego duchowości było także i tym, co sprawiło, że fascynację teatrem Jerzego Grotowskiego, jego nauką, a nawet nim samym, dzieli do dziś całe pokolenie działających reżyserów teatralnych od Szwecji po Amerykę Południową.

---

<sup>12</sup> J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, w: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. W. Dudzik, Warszawa 2007, s. 29. Przekład według wersji przejrzanej przez autora: J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*, wyb. i red. J. Degler, Z. Osiński, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wrocław 1990, s. 7-21.

Ciało stało się dominantą tożsamości współczesnej sztuki, w tym także sztuki teatru, ustawiło ją, jak zauważa Krystyna Duniec, w opozycji do logocentrycznych sposobów przedstawiania. Przewyciężenie dominacji semantyki nad cielesnością<sup>13</sup> oznacza, iż nie ukrywa się już ciała pod maską roli, lecz ciało określane jest przez płęć i biologię, nie pozoruje ono już rzeczywistości, lecz samo jest rzeczywistością.

→ **SŁOWA KLUCZOWE** – SEMIOTYKA, ZNAK TEATRALNY, AKTOR, POSTAĆ

## SUMMARY

---

L. DORAK-WOJAKOWSKA, *The Body in the Theatre – Between Reality and Fiction*

This article is devoted to the relationship between an actor and a character. This relationship is a basic indicator of theatre whose material is the actor and specifically his body. The body of an actor is his basic instrument which is characterised by a double existence which is clear to the viewer. It concerns a double life: two „personalities”, two physical existences, awarenesses, memories and two times: the real and the fictitious. Less obvious is the fact that an actor plays a double role at the same time, i.e. as signal material and co-author of the character who communicates with other characters in the fictitious world, as well as an equally active element of playwrights' communication with the audience. That is why, one of the ways to describe the body in the theatre is the semiotics of the theatre, which is an analysis of a performance as a density of sign structure, referring to the space of the body and body techniques as a sign of signs.

This article undertakes the problem of the representation of the body in the theatre. For, regardless of the kind of the theatre, the body is always interwoven with meanings. It takes place both in the traditional theatre, where the body is conventionalised, closed in definite frameworks of form and convention and

---

<sup>13</sup> Por. H.-Thies Lehman, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt., s. 274.

in para-theatrical events which abolish the basic opposition between an actor and a character performed by him. Pretending in theatre involves a signalled "recording" by an actor on his own body the perception of the world which belongs to the fictitious character who perceives this world from a different time and space viewpoint.

An escape from this symbolism, sign nature towards „reality” (experiencing, suffering, emotions, etc.) is an escape from theatre towards para-theatrical actions, to mention the last years of Jerzy Grotowski theatre and his followers as an example.

**Lilianna Dorak-Wojakowska**, doktor nauk humanistycznych, absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, adiunkt w Wyższej Szkole Filozoficzno-Pedagogicznej „Ignatianum” w Krakowie. Główne zainteresowania: dramat i teatr współczesny, filozofia sztuki, antropologia teatru. Autorka prac naukowych publikowanych między innymi w serii wydawniczej „Dramat współczesny. Interpretacje” oraz pracach zbiorowych. Autorka książki *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*.