

Witalność zapisana w postaci.

**O odkrywaniu cielesności w postaciach szekspirowskich dramatów
na tle wybranych koncepcji filozoficznych XIX i XX wieku na podstawie ról
Merkucja w „Romeo i Julii” oraz Benedicka w „Wiele hałasu o nic”**

STRESZCZENIE

W dysertacji podjęto próbę rozpatrzenia kategorii „witalność” w kontekście ujmowanych przez nią zjawisk i przypisywanych jej cech w sztuce teatru. Życie jest kategorią niezwykle złożoną, ale w najprostszym ujęciu kryje w sobie dwa obszary - widzialny i niewidzialny. Między tymi dwoma wymiarami oscyluje zawsze proces twórczy, a integruje je podstawowe narzędzie i wytwór artystyczny w sztukach performatywnych - ciało-umysł aktora. W odczuciu autora, tak rozumiany proces twórczy ma swój przejaw w znalezieniu płynnego przejścia od impulsu intuicji do działania scenicznego. Aby jednak owo działanie na scenie było za każdym razem „żywe”, wymaga to zwrócenia się w stronę doskonalenia aktorskiej świadomości somatycznej. Za przewodnika swych rozważań, choć niekiedy ukrytego, autor pracy obrał Williama Szekspira. Jego dramaty od wieków pozostają niezwykle gęstym, wielopoziomowym, skumulowanym źródłem żywego ludzkiego doświadczenia ujętym w poetycką formę. Szekspir daje nam na każdym kroku wskazówki, jak czerpać z owego źródła witalnych pokładów. Są one niekiedy wyrażane *explicite*, jak choćby w słowach Hamleta - *Kieruj się w tych sprawach własnym wyczuciem. Niech działanie zgadza się ze słowem, a słowo z działaniem*¹, a niekiedy *implicite* - kiedy aktor ma okazję się owym *własnym wyczuciem* wykazać. Niemniej *celem teatru: a celem tym było i jest - tak u początków teatru, jak i dzisiaj - podstawiać zwierciadło naturze*², a zawiera się w tym odkrywanie - zarówno u Szekspira, jak i w teatrze w ogóle - pierwotnych żywotnych impulsów leżących u podstawy cielesności aktora w bezpośredniości doświadczenia.

Struktura pracy obejmuje siedem rozdziałów. W pierwszym rozdziale została przeanalizowana „witalność” Williama Szekspira w otaczającej nas rzeczywistości. Starano się ukazać zjawiska, w jakich osoba dramaturga, jego wizerunek oraz literacka spuścizna ewoluowały i pozostawały „żywe” w późniejszych epokach aż do współczesnej nam kultury postmodernistycznej. Przywołany i scharakteryzowany został używany przez Jerzego Limona termin „przemysł szekspirowski”, który w swoich naukowych przejawach wskazuje na nieustannie powiększającą się liczbę akademickich i popularnonaukowych opracowań dotyczących twórczości i osoby Szekspira, ale również dotyczy zaadaptowania jego wizerunku przez najrozmaitsze zjawiska masowej konsumpcji. Wskazano między innymi na leksykalny wkład dramaturga w rozwój języka angielskiego, poruszono zagadnienia polityki produkcji i handlu artefaktami

¹ W. Szekspir, *Hamlet*, akt 3 scena 2, tłum. S. Barańczak, W drodze, Poznań 1990, s. 98.

² Ibidem.

związanymi z jego życiorysem i podobizną (*Shakesperiana*), co bywa często łączone ze zjawiskiem turystyki szekspirowskiej. Wskazano na charakteryzujący dwudziesty wiek rozwój technologii teleinformatycznych, co sprawiło, że przez wielorakość nawarstwiających się inspiracji, konstrukcji i dekonstrukcji jego dzieł, a tym samym ich zmienną recepcję, obecność poety uzyskała charakter globalny, by koniec końców doprowadzić do nadania w powszechnej świadomości Szekspirowi statusu ikony popkultury. Tkwi w tym swoisty paradoks, bowiem twórczość barda ze Stratfordu rutynowo bywa utożsamiana z kulturą wysoką, lecz w istocie proveniencja jego dzieł łączy się z teatrem elżbietańskim, a zatem typowym przejawem instytucji działającej - jakbyśmy dziś powiedzieli - w ramach kultury masowej. Z tego względu wykazano również terminologiczną problematykę wiążącą się z definiowaniem kultury i sztuki.

W drugim rozdziale podjęto próbę rozpatrzenia rozumienia pojęcia „witalności” w kategoriach filozoficznych oraz ich łączności z przestrzenią teatru. Zwrócono przy tym uwagę na ogólne spektrum nadawanych znaczeń, jakie przebiega w relacji „teatr-życie”. Przywołano słownikowe definicje „witalności” w języku polskim oraz innych językach, w których źródłosłowem tego terminu jest łaciński rzeczownik *vitalitas*, pochodzący od *vita*, czyli „życia”. Nawarstwiająca się od czasów antycznych dystynkcja między tym, co materialne, a tym, co duchowe najwyraźniej została podważona na przełomie XIX i XX wieku. Wskazano zatem, iż zerwanie z dualizmem ciała i umysłu zostało zaanektowane przez pionierów Wielkiej Reformy Teatru, czego przejawów można dopatrywać się w przywołanych ideach Antonina Artaud, który poszukiwał w teatrze życia w całej jego złożoności, a więc witalności w pełnoaspektowym wymiarze łączności cielesno-duchowej. Zaznaczono, iż kategoria „witalności”, podobnie jak „życie”, jest terminem o bardzo szerokim polu semantycznym. Możemy ją odnosić do podstawowych biologicznych aspektów organizmów żywych, używać w sensie symbolicznym do określania cywilizacyjnych osiągnięć człowieka lub zjawisk społeczno-kulturowych, ale także ujmując daleko przekraczające codzienną rzeczywistość kwestie metafizyczne. W dalszej części rozdziału zwrócono uwagę na pluralizm pojęciowy, wynikający z próby klasyfikacji najróżniejszych przejawów zainteresowania twórczością i osobą Szekspira. Rozpatrywania skierowano na pojęcie „zmiany”, aby świadomie rozróżnić to, co w twórczości Szekspira było elżbietańskie, a co pozostaje współczesne. Zaznaczono przy tym, iż wobec zmieniających się kontekstów społeczno-historycznych nie sposób wyeliminować ukrytego w dramatach szekspirowskich wymiaru doświadczenia cielesnego. Następnie podniesiono problematykę tego, w jaki sposób Szekspir jest dziś „żywo obecny” na kartach swych dramatów i na scenach. Gdzie można odszukać i jak czerpać z pokładów „witalności” zawartych w dziele Szekspira? Jaki z tego drogowskaz dla teatru i praktyczny użytek dla aktora?

W trzecim rozdziale dysertacji zostały przedstawione wybrane stanowiska filozoficzne, których analiza posłużyła za teoretyczne oparcie dla rozważań autora wobec zagadnień skoncentrowanych na relacji sztuki i życia. Filozoficzne spekulacje Henriego Bergsona, Johna Deweya oraz Richarda Shustermana, skonfrontowane ze spuścizną wybitnych praktyków sceny, zostały przywołane jako materiał wykorzystywany w dalszym odkrywaniu kategorii „witalności”

w poszczególnych obszarach związanych z teatrem, techniką aktora oraz twórczością Williama Szekspira. Autor powołuje się na koncepcje Bergsona, dla którego pojęcie twórczości stanowiło jeden z centralnych problemów dociekań filozoficznych. Rozpatrzono procesualny charakter filozofii Bergsona, przytaczając jego teorię *rzeczywistego trwania*, która dotyczy sposobu rozumienia przez niego czasu, przestrzeni i ruchu, a tym samym wpływa na ciągłość zmiany. Wskazano na łączność między pojmowaniem czasu i pamięci, rozróżnienie między poznaniem intelektualnym a intuicyjnym, a także scharakteryzowano kluczową rolę poznania intuicyjnego upatrywaną przez Bergsona w sztuce i działalności artysty. Bergsonowski irracjonalistyczny intuicjonizm przyznaje sztuce możliwość zgłębienia tajemnicy ukrytej rzeczywistości. Wobec tego jej główną funkcją jest ukazywać to, co w rozumowym postrzeganiu jest niewidzialne, ale możliwe do zarejestrowania w poznaniu intuicyjnym, które sztuka stymuluje. Wprowadzone przez Bergsona pojęcie pędu życiowego (*élan vital*), który stanowi źródło wszelkiej kreacji w człowieku i świecie, wydaje się tu istotne dla dalszych rozważań i zrozumienia, czym jest kategoria witalności w teatrze. Zaznaczono również wpływ bergsonizmu na pionierów Wielkiej Reformy Teatru. Wyszło hipotezę, iż metafizyczne poglądy Bergsona mogą stać się narzędziem, pomagającym odnaleźć to, co u Szekspira pozostaje żywe „duchowo”. W dalszej części rozdziału analizę przekierowano na treści z zakresu pragmatyzmu, które z jednej strony ukazują cielesny aspekt witalności, a z drugiej mogą stanowić prakseologiczną odpowiedź na postulowaną przez Bergsona rolę możliwości świadomego pobudzenia intuicji przez aktora. Prześledzono kwestie terminologiczne odnoszące się do relacji między estetyką a pragmatycznością, nakreślono ogólną perspektywę ujmującą najistotniejsze cechy filozofii pragmatyzmu klasycznego. Doprecyzowany został przedmiot dalszych rozważań skupiony wokół estetyki pragmatycznej Richarda Shustermana, inspirowanej filozofią Johna Deweya najpełniej wyrażoną w dziele *Sztuka jako doświadczenie*. Podstawowym dążeniem pragmatycznej teorii Deweya było ukazanie ścisłej relacji między sztuką a życiem w jego podstawowych organicznych przejawach. Filozofia Deweya, dookreślona jako naturalizm somatyczny, stała się jedną z ważniejszych teorii estetycznych przełamujących dychotomię ciało-umysł. W założeniach deweyowskiej estetyki dostrzeżono możliwość uprawomocnienia się teoretycznych dociekań w obszarze *performing arts*, w tym nadania statusu naukowego wypracowanych w ich pedagogicznym zakresie najróżniejszych metod i technik. Następnie, w związku z przedefiniowaniem przez Deweya niektórych utartych przez tradycję filozoficzną terminów, usystematyzowano rozumienie i rozróżnienie kluczowego w jego koncepcji pojęcia „doświadczenia”. W dalszej kolejności zarysowano neopragmatyczny kierunek rozważań w estetyce Shustermana, podkreślając w jego przypadku ściślejsze powiązanie rozumienia związku teorii z praktyką, a w następstwie tego, co umysłowe, z tym, co cielesne. Zaowocowało to utworzeniem przez niego subdyscypliny - somaestetyki. W ramach treści nawiązujących do pragmatystycznego przekonania o integralności myślenia z działaniem przytoczono definicję sztuki pojmowanej jako praktyka, która to w odniesieniu do szeroko pojętych sztuk performatywnych, wskazuje na prymat kwestii praktycznych nad teoretycznymi. Następnie, poprzez wskazanie zastosowanej przez Shustermana dystynkcji pomiędzy rozumieniem

i interpretacją, ukazano silniejsze niż u Deweya zaakcentowanie wymiaru cielesnego w doświadczeniu estetycznym. Ponieważ ciało pełni rolę podstawowego medium w relacji człowieka ze światem, wzbogacenie wiedzy o cielesności oraz skierowanie się na doskonalenie cielesnego wymiaru doświadczenia stanowi podstawę w perspektywie poszerzania umiejętności na polu sztuk performatywnych oraz w percepcji sztuki.

Treści ujęte w rozdziale czwartym dotyczą tego, co w teatrze witalne, żywe. Powołano się przede wszystkim na rozważania Petera Brooka, jako artysty i teoretyka, który w swojej działalności podążał pragmatystycznym trybem - od doświadczenia zdobytego w praktyce do teorii. Ponadto teatru Brooka nie można właściwie oddzielić od Szekspira, co widoczne jest nie tylko w jego działalności teatralnej, ale również w dyskursie teoretycznym, gdyż odwoływanie się do dzieł dramaturga jest dla wybitnego reżysera wzorem w formułowaniu własnych myśli, opisujących zarówno rzeczywistość teatralną, jak i świat w ogóle. Charakteryzując metajęzyk Brooka, przywołano stosowane przez niego „metafory życia”, które stanowią wyjątkowo komunikatywną formę wyrażania witalnego potencjału tkwiącego w sztuce teatru i dziele Szekspira. Wyszczególniono w tym aspekcie podjęte w *Pustej przestrzeni* rozróżnienie na to, co w teatrze martwe, a co żywe. Poglądy brytyjskiego reżysera są ogniwem spajającym wątki idealistyczne z czysto praktycznymi. Brook respektuje w procesie twórczym na równi rolę intuicji i doświadczenia cielesnego. Wyraziście też sygnalizuje potrzebę nadania zewnętrznej formy, której obecność jest wymogiem uczynienia „niewidzialnego widzialnym”.

W rozdziale piątym, obierając głównie pragmatystyczny kierunek myślenia o sztuce i działalności artysty, zwrócono się w stronę przeanalizowania kontekstów oddziałujących na twórczość Szekspira oraz wyszczególnienia konkretnych jej cech, na których można skupić poszukiwania tkwiącego w nich potencjału witalnych pokładów. Scharakteryzowano specyfikę humanizmu w czasach elżbietańsko-jakobińskiej Anglii, w tym postrzeganą wówczas analogię w konstrukcji człowieka i świata oraz wiążącą się z nią psychologię humoralną, co miało istotny wpływ na kształtujący się szekspirowski sposób myślenia. Ponieważ witalności w sztuce należy poszukiwać również w podstawowym, cielesnym wymiarze doświadczeń artysty, w dalszej części rozdziału odwołano się do tego, w jaki sposób doświadczenie świata przez Szekspira przekładało się w jego dziełach na niezwykle gęsto skumulowany, wielopoziomowy, poetycki obraz rzeczywistości. Wyszczególniono zatem konkretne cechy jego twórczości, w tym między innymi dynamikę ruchu myśli i rytmu słów, heterogeniczność opisywanego świata, niejednorodność stylu i techniki. Brak czystości w teatrze jest tym, co wpływa nań ożywczo, stanowiąc jedno z głównych źródeł witalności. Koegzystencja przeciwieństw na różnych poziomach twórczości Szekspira stanowi jedno z podstawowych źródeł pulsującego życiowego rytmu, co zostało odniesione do pojęcia jedności organicznej. Witalne impulsy zawarte w napięciach pomiędzy opozycjami w dziełach Szekspira, wskazują, iż jest to odbicie rzeczywistego świata, który nie wyklucza współistnienia wielobiegunowości, ale wręcz jest przez nią umacniany, zachowując przy tym żywotną harmonię. Zwrócono również uwagę, iż w źródłach biograficznych oraz w sztukach Szekspira, ze względu na bogactwo antynomicznych stanowisk, trudno jest doszukać się śladów

osobistego światopoglądu poety. Według badaczy z nurtu poetyki kulturowej, aby dotrzeć do ukrytych w tekście znaczeń, a tym samym również do materiału doświadczenia artysty, należy przebadać i zinterpretować standardy zachowań danej społeczności. W ostatnim podrozdziale nakreślono zatem obraz funkcjonowania teatru elżbietańskiego, jako struktury społecznej, stanowiącej kluczowe tło doświadczeniowe dla twórczości Szekspira. Teatr elżbietański był niezwykle witalnym przykładem teatru współuczestnictwa, w którym specyfika relacji przestrzennych między sceną a widownią przyczyniła się do powstania konkretnej estetyki teatralnej oraz techniki dramaturgicznej.

Szósty rozdział podejmuje się rozpatrzenia aspektu cielesności w perspektywie procesu doświadczenia człowieka-aktora - na co dzień oraz w przestrzeni teatru. Naświetlono problematykę zwrotu performatywnego w naukach społecznych i sztuce oraz zwrotu postdramatycznego w teatrze. Zarówno twórczość artystyczna, jak i odbiór sztuki, toczą się trybem somatycznym. Nasze ciało stanowi zasadnicze i niezbędne medium, poprzez które postrzegamy, odczuwamy i działamy. Doświadczenie teatralne, w tym samym stopniu dla widza i aktora, jest rodzajem doświadczenia cielesnego, które ma procesualny charakter. Zwrócono uwagę na kluczową rolę dokładniejszego poznania i sprawniejszej kontroli nad ciałem, celem doskonalenia techniki artystycznej oraz doświadczeń estetycznych w percepcji sztuki. Przywołano definicję terminu „soma”, w którym Richard Shusterman wskazuje na *żywe, świadome, odczuwające i celowo działające ciało*. W tym określeniu przejawia się cała złożoność kategorii „witalność”, a także koresponduje ono z przyjmowanym w dyskursie teatralnym od czasów Stanisławskiego psychofizycznym aspektem działań aktora. Następnie przybliżono wyeksponowany z estetyki pragmatycznej interdyscyplinarny projekt somaestetyki oraz wyszczególniono jego główne obszary, by w dalszej kolejności ukazać wpływ praktyk zmierzających ku usprawnieniu somatycznej świadomości. Zwrócono przy tym uwagę, iż funkcjonowanie somy w sytuacji zorganizowanego przedstawienia różni się od tego w codzienności, co zostało rozwinięte w powołaniu się na treści z zakresu antropologii teatru. Określona przez Eugenio Barbę nauką pragmatyczną, zajmuje się badaniem preekspresywnego zachowania aktora, ściśle powiązanemu z jego cielesnością, definiowanemu jako *poziom scenicznego bíos*, „biologiczny” *poziom teatru, na którym ufundowane są rozmaite techniki, poszczególne sposoby posługiwania się obecnością sceniczną i dynamiką aktora*. Poruszono również kwestię zależności między praktykowaniem technik somaestetycznych i ich wpływu na zgłębianie obszaru preekspresywności aktora.

Podstawowym problemem podjętym w rozdziale siódmym jest próba przybliżenia rozumienia procesu twórczego przez autora pracy jako drogi od intuicji do działania. Treści zawarte w poprzednich rozdziałach zestawione zostały z introspekcyjnym zbadaniem dotychczasowej praktyki scenicznej autora. Przytoczono część aktywności podejmowanych w celu rozwijania świadomości somaestetycznej oraz ich związku z pracą na poziomie preekspresywnym. Witalność sztuki teatru opiera się na niepodleganiu pułapce zastygłych form, lecz ciągłemu wymykaniu się tradycji (acz z jej poszanowaniem), co od adepta aktorstwa wymaga ustawicznego mierzenia się z potrzebą rozwijania własnej techniki, a tym samym odkrywania możliwości twórczych

w wymiarze bezpośredniości doświadczenia. W związku z tym w pierwszej kolejności rozpatrzono postulowaną przez wielu wybitnych praktyków sceny potrzebę opracowania własnej metody, będącej wynikiem wyteżonej pracy nad sobą. Zwrócono przy tym uwagę, że nasza ogólna wiedza o świecie nabywana jest głównie w toku edukacji nieformalnej poprzez bezrefleksyjne doświadczenia cielesne, co w przypadku świadomego rozwijania rzemiosła aktorskiego niesie za sobą wymóg wyjścia poza ramy dyskursywnego rozumowania, gdyż w szeroko pojętej dziedzinie sztuk performatywnych „rozumiem” na poziomie intelektualnym nie zawsze odzwierciedla „posiadłem umiejętność” na poziomie praktycznym. W dalszej kolejności podjęto próbę ukazania psychofizycznego wymiaru intuicji, która zmierzając do formy, domaga się swoistej „inkarnacji”, a zatem wyrażenie jej impulsów poprzez działanie aktora. Uzupełniając ten tok rozumowania o stanowiska wybitnych praktyków sceny, wskazano na dwa ogólne zakresy pracy aktora nad sobą i nad rolą - pracę widoczną i niewidoczną. Obie wpływają na jakość obecności aktora na scenie i obie wiążą się z rozwijaniem świadomości somaestetycznej. Następnie rozważania skierowano na zagadnienie treningu aktorskiego jako narzędzia przekładania intuicji na dyrektywy działania. Scharakteryzowano jego główne funkcje i cele, które nie wyczerpują się jedynie w domenie fizycznego i warsztatowego rozwoju aktora, ale obejmują zakres znacznie szerszy, co zostało opisane poprzez przywołanie zmiany paradygmatu pedagogicznego (paradygmat przygotowanego doświadczenia), w ramach którego od czasów Wielkiej Reformy Teatru trening aktorski ewoluował. Tak pojmowany trening aktorski w ujęciu autora staje się rodzajem aktywności w ramach somaestetyki praktycznej. Kolejny fragment stanowi odniesienie się do osobistych doświadczeń autora oraz zwerbalizowaną formę jego introspekcji z dotychczasowej praktyki scenicznej. Proces ten został nazwany przejściem „od ścieżki dyletanctwa na drogę rzemiosła”. W tym zakresie scharakteryzowano indywidualny trening aktorski autora oraz przykłady jego wykorzystania w pracy nad partyturą działań poszczególnych scen w trakcie przygotowania szekspirowskich ról Merkucja i Benedicka.

W zakończeniu pracy autor dokonał podsumowania swych rozważań oraz wysnuł wnioski końcowe.

Wojciech Ryszko